

**Міністерство освіти і науки України**  
**Київський національний університет імені Тараса Шевченка**

*На правах рукопису*

**ВИНОГРАДОВ ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ**

УДК 821.133.1. Ж. Перек

**АНТРОПОЛОГІЗАЦІЯ ГЕОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ В ПРОЗІ  
ЖОРЖА ПЕРЕКА («РЕЧІ», «W, АБО СПОГАД ДИТИНСТВА»,  
«ЖИТТЯ СПОСІБ ВИКОРИСТАННЯ»)**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник  
**Бовсунівська Тетяна Володимирівна**  
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2015

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ 1. АНТРОПОЛОГІЗАЦІЯ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС</b>	10
1.1. Класичні теорії простору	10
1.2. Модерні теорії простору	23
Висновки до Розділу 1	39
<b>РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ГЕОГРАФІЇ</b>	41
2.1. Специфіка географічного простору	41
2.2. Підходи літературної географії до розгляду простору	49
Висновки до Розділу 2	72
<b>РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ Ж. ПЕРЕКА ТА ПРОСТОРОВА ПРОБЛЕМАТИКА У НЕХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ АВТОРА</b>	74
3.1. Філософсько-літературний контекст творчості Ж. Перека	74
3.2. Проблема реалізму в творчості Ж. Перека	90
3.3. Проблема простору в контексті ключових тем творчості Ж. Перека	94
3.4. Жорж Перек як письменник-географ	120
Висновки до Розділу 3	123
<b>РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ГЕОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ Ж. ПЕРЕКА</b>	125
4.1. Проблеми простору в «Речах»	125
4.2. Париж у «Речах» та «Людині, що спить»	141
4.3. Проблеми простору в «W, або спогад дитинства»	147
4.4. Проблеми простору в «Життя спосіб використання» та «Кунсткамері»	166
Висновки до Розділу 4	193
<b>ВИСНОВКИ</b>	195
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b>	203
<b>ДОДАТКИ</b>	220

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** У ХХ столітті класичне поняття «простору» суттєво переосмислюється і все частіше цікавить дослідників: на думку М. Фуко, основною ідеєю ХІХ ст. була історія, у той час як нинішня епоха стає передусім епохою вивчення простору. Останні тридцять років розвиток гуманітарних наук позначений так званим «просторовим поворотом»: критична думка почала розглядати простір як невід'ємний чинник побудови людських знань, тобто досліджувати *просторовість* людського життя подібним чином, як до того розглядалися *історичність* та *соціальність* нашого існування. Нині стрімко розвивається «літературна географія», новітній напрям критики, що є уособленням просторового повороту в літературознавстві.

Творчість Жоржа Перека (1936-1982) є унікальним феноменом у французькій літературі 1960-80-х років. За свій перший опублікований твір, повість «Речі» (1965), письменник отримує престижну премію Теофраста Ренодо, а разом із нею широке визнання у Франції та за її межами як гострого критика сучасного суспільства. Подальші твори Ж. Перека після вступу до УЛПЮ, найпомітнішим із яких став роман «Зникання» (написаний без використання літери *e*), закріплюють за письменником статус неперевершеного майстра форми та літературного новатора. Дослідження повсякденності, формальні експерименти у поєднанні з незмінним авторським гумором та ерудицією яскраво проявляються в останньому великому романі Ж. Перека «Життя спосіб використання» (1978), що приніс йому премію Медічі. Творчість Ж. Перека продовжує викликати пошавлений читацький інтерес, про що може свідчити, зокрема, запланований на найближчий час вихід у Франції творів письменника у класичній серії «Бібліотека Плеяди».

На сьогоднішній день, поруч із основними критичними підходами до творчості Ж. Перека (психоаналіз, інтертекстуальність, вивчення поетики

творів із формальними обмеженнями) можна констатувати зростаючу зацікавленість у поетиці простору, яка стала темою нового, дванадцятого номеру «Зошитів Жоржа Перека» – головного фахового видання з питань перекознавства. Географічне мислення зосереджується на рівні безпосереднього буття людини, найконкретнішого, осяжного і доступного для дотику. Географічний простір є неоднорідним і множинним, його неможливо звести до універсальної єдності, він завжди лишається конкретним і унікальним у кожній точці. На нашу думку, таке розуміння простору характерне для Ж. Перека, якого цікавлять передусім специфічні, локальні, тактильні простори життя людини, унікальні місця, а не абстрактний гомогенний континуум фізичного простору. Саме тому методика літературної географії є правомірним підходом для аналізу творчості французького письменника.

Таким чином, актуальність нашого дослідження зумовлена як контекстом французької критики, що приділяє поетиці простору в творчості Ж. Перека особливу увагу, так і запитом на дослідження доробку письменника у річищі літературної географії. Окрім того, у цій роботі ми аналізуємо феноменологічний зв'язок людини й людського тіла з неевклідовим простором повсякденного життя – тему, що присутня у творчості Ж. Перека, але досі розроблялася мало. Дослідження має міждисциплінарний характер, що дозволяє не лише глибше зрозуміти геокритичні аспекти творчості письменника, виділивши її проблемні вузли, але й осягнути ширші проблеми, що виходять за межі доробку Ж. Перека.

**Зв'язок роботи з науковими програмами кафедри.** Робота виконана на кафедрі зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах комплексної науково-дослідної теми «Історія та полікритика зарубіжної літератури», затвердженої Вченою радою Інституту філології КНУ (протокол № 3 від 15 листопада 2004 р.).

**Об'єктом дослідження** є основні прозові твори Ж. Перека «Речі» (*Les*

*Choses*), «W, або спогад дитинства» (*W ou le Souvenir d'enfance*), «Життя спосіб використання» (*La Vie mode d'emploi*), а також «Людина, що спить» (*Un homme qui dort*) та «Кунсткамера» (*Un cabinet d'amateur*); окрім того, низка нехудожніх текстів письменника, серед яких «Просто простори» (*Espèces d'espaces*), «Оповіді острова Елліс» (*Récits d'Ellis Island*), «Спроба вичерпання одного місця у Парижі» (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), «Підходи до чого?» (*Approches de quoi ?*) та інші.

**Предметом дослідження** є авторські стратегії антропологізації та обживання географічного простору у прозових творах Ж. Перека.

**Метою** дисертації є дослідження проблем географічного простору в аспекті його обживання, придатності для життя та побудови на основі різноманітних конкретних елементів у прозовій творчості Ж. Перека. Це передбачає виконання таких завдань:

- визначити коло проблем, пов'язаних із простором у сучасних гуманітарних науках;
- виділити особливості географічного простору, його антропологічні аспекти та актуальність у літературознавчому контексті;
- проаналізувати проблему простору в нехудожніх творах Ж. Перека;
- дослідити роль географічного простору в прозових творах Ж. Перека «Речі», «Людина, що спить», «W, або спогад дитинства», «Життя спосіб використання», «Кунсткамера»;
- ідентифікувати прийоми антропологізації географічного простору в зазначеному вище прозовому доробку Ж. Перека.

**Методи дослідження.** В основу методології дослідження покладені загальнонаукові принципи пізнання, системності, структурності та цілісності. Теоретичну базу дослідження склали філософські, географічні, культурологічні, мистецтвознавчі та літературознавчі студії, предметом наукового аналізу яких став простір та його зв'язок із людиною. Цю проблему досліджували І. Кант, А. Вайтхед, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Е. Соджа, Ю. Лотман,

Ж.Женетт, О. Берк, М. Колло та ін. Дослідження проблеми простору у творчості Ж. Перека здійснюється з полікритичних позицій – із залученням геокритики, елементів геопоетики, філософії простору, семіотики місця, біографічних та інтертекстуальних студій. Ми розглядаємо літературний простір як культурний конструкт (нетотожний об'єктивному позатекстовому простору), у побудові якого беруть участь письменник і читач. Варто відзначити, що хоча деякі науковці (зокрема, М. Гонтар, К. Дмитрієва) вважають Ж. Перека постмодерністом, у своєму дослідженні ми свідомо утримуємося від використання постмодерністської термінології (лабіринт, квест, симулякр, палімпсест, травма), вважаючи доробок письменника самобутнім явищем на межі пізнього модернізму та постмодернізму. Продовжуючи традицію французької критики (С. де Барі, М. ван Монфранс та ін.), ми радше ведемо мову про своєрідний «реалізм» Ж. Перека як характерний підхід письменника до змалювання світу, що видозмінювався протягом його життя.

Загальнотеоретичну основу дослідження складають праці зарубіжних, передусім французьких, дослідників: з одного боку, це роботи феноменологічного спрямування, присвячені проблемі органічного зв'язку людини й простору, М. Мерло-Понті, О. Берка, М. Колло; з іншого, студії у річищі літературної географії, в яких визначаються різноманітні підходи до потрактування літературного простору, серед яких праці Ж. Вайсгербера, А.Міттерана, Ф. Моретті, Б. Вестфалія, П. Журда та ін. Необхідними для розробки проблематики творчого доробку Ж. Перека були для нас праці провідних перекознавців, серед яких Б. Манє, М. Бенабу, Д. Бертеллі, К.Режіані, М. Ріб'єр, Ж.-Д. Бертаріон, К. Бюржелен, С. де Барі, Ф. Лежен та ін.

В українській критиці питаннями творчості Ж. Перека займалися В.Фесенко (в антології «Алхімія слова живого» є короткий огляд творчості письменника), Т. Гундорова (співставляла творчість Ж. Перека і Б. Шульца у контексті проблеми травми й нарації), О. Істоміна (досліджувала лінгвальне втілення концепту «споживання» у творах чотирьох французьких авторів,

серед яких «Речі» та «Життя спосіб використання» Ж. Перека), М. Онищенко (аналізувала поетику ранньої творчості Ж. Перека на прикладі повісті «Речі»). Серед російських літературознавців, що вивчали творчість Ж. Перека, варто згадати Л. Зоніну (дослідження французького роману 1960-70-х років), Н. Пахсарьян (порівняння «Речей» Ж. Перека з «Ганчір'ям» К. Орбан), Б. Дубіна (аналіз автобіографізму Ж. Перека), Н. Балашова (масштабне дослідження французької літератури з 1945 до 1990 року). Варто також згадати низку статей, присвячених комбінаториці у творчості Ж. Перека, за авторством К. Дмитрієвої, В. Кислової, П. Казарновського та Т. Бонч-Осмоловської.

**Наукова новизна роботи.** Дослідження проблем простору в його антропологічних аспектах є досить новим для перекознавчих студій, а феноменологічний та, ширше, філософський підхід до цих питань у контексті творчості Ж. Перека застосовується вперше у світовій критиці. Ж. Перека вивчався спорадично у вітчизняному літературознавстві, і наше дослідження є першою спробою аналізу значної частини творчості французького письменника із залученням творів, що розглядаються в Україні вперше («Людина, що спить», «Просто простори», «Кунсткамера» тощо). У дисертації також вперше на вітчизняних теренах подається широка панорама різних підходів літературної географії.

**Практичне значення дослідження.** Робота містить історичний огляд проблеми простору в філософії та літературній географії, який може бути застосований в укладанні навчальних матеріалів з відповідних дисциплін. Творчість Ж. Перека розглянуто в історичному контексті літературного, філософського та мистецького процесу у Франції та на Заході в цілому. Подано широкий біографічний матеріал та розглянуто основний масив творчого доробку Ж. Перека. Матеріали дисертації можуть бути використані при розробці нормативних і спеціальних курсів з історії зарубіжної літератури, у спецкурсах, присвячених літературній географії та історії сучасної літератури Франції на філологічних факультетах вищих навчальних закладів.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація та всі опубліковані статті написані автором самостійно.

**Апробація роботи.** Основні положення та результати дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри зарубіжної літератури Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, а також на таких науково-практичних конференціях:

1. «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (11 квітня 2013. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології).
2. IV міжнародна науково-практична конференція «Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке» (листопад-грудень 2013. Воронізький державний педагогічний університет).
3. «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (17 жовтня 2013. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології).
4. «Species of Spaces: A Transdisciplinary Conference on the Work of Georges Perec» (28 березня 2014. Університет Teesside, Велика Британія).
5. «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (10 квітня 2014. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Інститут філології).
6. «Colloque international Georges Perec» (31 травня 2014. Сорбонна, Франція).
7. Міжнародний симпозіум «Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives» (15 вересня 2014, Відень, Австрія).

**Публікації.** За темою дисертаційного дослідження було опубліковано сім статей в українських та іноземних фахових наукових виданнях:

1. Виноградов О. Мистецтво гіперреалізму і роман Жоржа Перека «Життя спосіб використання» / О. М. Виноградов // Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія. – Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 128-148.



2. Виноградов О. Особливості географічного простору в романі Ж.Перека «W або спогад дитинства» / О. М. Виноградов // Літературознавчі студії. – Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 39, частина 1. – С.178-184.
3. Виноградов А. Обыденное пространство как проблема: случай Жоржа Перека / А. Н. Виноградов // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке: материалы IV международной научно-практической конференции (под ред. Т.Г. Струковой). – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2013. – С. 41-48.
4. Виноградов О. Просторовий аспект клінамену в творчості Ж. Перека / О. М. Виноградов // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – Вип. 40, частина 1. – С. 145-151.
5. Виноградов О. Мотив зникаючих просторів у творчості Ж. Перека / О.М. Виноградов // «Літературознавчі студії». – К.: ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 42, частина 1. – С. 169-174.
6. Vynogradov O. From Swerving to Drifting: the Poetics of Turning in Georges Perec / Oleksandr Vynogradov // Koenig L. (Ed.), Humanities and Social Sciences in Europe: Achievements and Perspectives (5<sup>th</sup> International symposium, 15<sup>th</sup> September 2014). – Vienna : “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. – Pp. 183-187.
7. Vynogradov O. Contre la droiture des lignes, ou de l’espace habitable chez Perec [Електронний ресурс] / Oleksandr Vynogradov // Le Cabinet d’amateur. Revue d’études perecquiennes, 2014. – Режим доступу (перевірено 12.10.2015): <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Vynogradov.pdf>

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел на 202 позиції та двох додатків. Загальний обсяг дисертації – 230 сторінок, із них – 202 сторінки основного тексту.

# РОЗДІЛ 1

## АНТРОПОЛОГІЗАЦІЯ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

### 1.1. Класичні теорії простору

#### Античні погляди на простір

Як зазначає М. Яммер, сучасна фізика в цілому (якщо не враховувати окремі релятивістські теорії) розглядає простір як безперервний (суцільний), ізотропний та однорідний [92; с. 5]. Характерно, що жодна із цих якостей не доступна чуттям, не дана у безпосередньому досвіді, тож людство прийшло до розуміння кожної з властивостей простору шляхом тривалого й поступового процесу абстрагування. Примітивна думка не розрізняла поняття простору і просторовий досвід: простір був випадковою сукупністю конкретних орієнтацій, більш-менш упорядкованою множиною напрямів на місцевості, кожен із яких був пов'язаний із певними спогадами із сильним афективним забарвленням [92; с. 5]. Так, наприклад, «хаос» Гесіода, який М. Яммер називає «першим поетичним вираженням ідеї універсального простору» [92; с. 6], сповнений афективності: саме давньогрецьке слово  $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$ , корінь якого означає «з'являння», «безодня», вказує на ідею жаху.

Давньогрецький філософ Архіт Тарентський (428-347 рр. до н.е.) є автором засадничої формули, згідно з якою «бути – це бути в (якомусь) місці» [92; с. 8]. Ця проста думка має надзвичайно важливі наслідки для історії філософії, адже вона постулює онтологічну первинність місця. Якщо речі світу існують, вони повинні *мати місце*. Ідея Архіта здається очевидною, але насправді вона пояснює вроджений людський страх перед відсутністю місця. Жах давньої людини перед хаосом супроводжується бажанням заповнити порожнечу, створити місце там, де його немає, що й стає рушійною силою більшості космогонічних міфів [65; с. 3-23].

Хаос Гесіода є однією з найдавніших відомих протомоделей простору й місця. При цьому вже цей первинний хаос не є неструктурованим безмежним

порожнім простором. Як і у космогонії пеласгів (догрецького народу, що населяв Елладу до виникнення мікенської цивілізації) та книзі Буття, у «Теогонії» Гесіода хаос є місцем *розділу* [65]. У цьому місці відбувається відділення неба від землі або моря від неба. Інтуїтивно такий поділ є зрозумілим: коли ми дивимося навколо себе на відкритій місцевості, то найперше розрізнення, яке спадає нам на думку, – це принципова різниця між небом і землею, причому вранішня зоря – уособлення початку світу – з’являється саме між небом і землею. За первинним розділом постають більш локальні диференціації: на ніч і день, гори й землю, море і океан. Із появою перших диференціацій виникає потреба заповнити первинну ущелину: з’являється так званий *horror vacui* (гр. *kenophobia*) – страх порожнечі, або відсутності місця [65]. У Гесіода порожнечу заповнює спершу Ерос, що поєднує землю й небо, своїх роз’єднаних батьків, а тоді Хронос і Зевс.

Простір і місце досить рано стають об’єктом філософських роздумів у давніх греків, хоча не одразу ці поняття починають розглядати окремо. Згідно з Арістотелем, піфагорійці вважали, що числа мають просторову величину («Метафізика», 1080 b 33) [2; с. 333]. На їхню думку, порожнеча неначе розмежовує речі у природі, відділяючи та розрізняючи суміжні предмети («Фізика», 213 b 25) [3; с. 136]. Піфагорійці геометризували число, і в їхній концепції просторові пробіли були необхідними для дискретизації окремих чисел [92; с. 7]. Очевидно, що у такому трактуванні простір ще не мав фізичного значення. Піфагорійці називали такий «простір» *πνεῦμα ἄπειρον* (дослівно «необмежений подих», тобто повітря), і лише зрідка *κενόν* (порожнеча), тобто вони не завжди розрізняли повітря і порожнечу, матерію і простір, як на те вказує Дж. Бернет [92; с. 7].

Першим із піфагорійців, хто зміг чітко виділити простір як окрему категорію був, якщо вірити Симплікію, вже цитований **Архіт Тарентський**. Архіт розрізняв місце (*τόπος*), або простір, і матерію [92; с. 8]. Простір відрізняється від матерії й існує незалежно від неї; кожне тіло займає певне місце і не може існувати окремо від нього. Згідно з Симплікієм, Архіт вважав,

що оскільки місце існує саме по собі та є незалежним від тіл, це означає, що місце визначає об'єм тіл. Усі речі знаходяться у місці, але місце не може знаходитися ні у чому іншому, а отже воно оточене безмежною порожнечою. Окрім того, простір визначає межі тіл, які у ньому знаходяться, не даючи їм ставати більшими або меншими, ніж вони є [92; с. 8]. Отже, Архіта Тарентського можна вважати першим із відомих нам грецьких мислителів, який підняв проблему простору й місця у філософії.

Архіт був сучасником **Платона**, але на відміну від останнього, його праця, присвячена простору, не збереглася. Платон же у «Тімеї» розглядає проблему простору під новим кутом. Простір у концепції Платона, названий хора (χώρα давньогрецькою – простір як інтервал; місце розташування; місце як позиція, ранг; країна; земля; сільська місцевість), є спробою філософа з'єднати ідеальний світ зі світом матеріальним. Хора виступає містком між цими двома всесвітами, сутністю «третього роду». Платон розрізняє вічне ненароджене істинне буття (ὄντος ὄν), становлення або народжене відображення істинного буття (γένεσις) та «годувальницю», з якої (всередині якої) народжується становлення (χώρα). Ще одна метафора, яку використовує Платон, – це «батько» (буття), «матір» (простір) та «дитя» (становлення) (50 d) [27; с. 453]. Хора – це посередниця між буттям та становленням, простір, що актуалізує ейдоси у конкретності. М. Ямпольський підкреслює: хора – це те місце, в якому відбувається перехід від умоглядного до матеріального. Вона є втіленням повного ніщо, про неї лише й можна сказати, що вона втілює чисту інакшість: без хори ідеї би продукували абсолютно ідентичні матеріальні речі. Тобто хора «деформує ідею», вводить деякий елемент відхилення, що дозволяє відбутися розбіжності, тобто розмаїттю речей [36; с. 40].

Платонівська хора є ідеєю, тобто може лише мислитися, а чуттям недоступна, але навіть помислити хору є, згідно з філософом, проблематичним актом. М. Гайдеггер зазначав, що у греків не існувало спеціального слова на позначення «простору», і цей факт філософ пов'язував із тим, що вони пізнавали просторовість, виходячи не з «протяжності»

(*extensio*), а з місця (*topos*), яке вони розуміли як хору, що означає «не місце і не простір, але те, що зайняте, заселене осілими там» [33; с. 146]. О. Берк зазначає, що у «Тімеї» *тоπος* відповідає на питання «Де це є?», а хора ставить набагато складніше запитання: «Чому взагалі є це *де?*» [40; с. 16]. Варто відзначити, що Арістотель, як і чимало його послідовників (особливо представники матеріалістичної філософії), вбачав у хорі матерію, яка уможлиблює фізичну актуалізацію нематеріальних ідей (які у Арістотеля будуть прирівняні до форми).

Сам **Арістотель** став автором першого відомого нам трактату, в якому простір розглядається із суто філософських, логічних позицій. Якщо Платона у «Тімеї» цікавить космологія, то Арістотеля – чиста фізика, а отже його роздуми набагато конкретніші. У «Фізиці» Стагірит приходиться до питання простору індуктивно, через поняття місця (*τόπος*). Місце філософ визначає як межу тіла, що огортає. Місце, за Арістотелем, передує матерії, і саме простір філософ ототожнює з тим, що Гесіод називав «хаосом». На відміну від тіл, які гинуть, простір завжди залишається, і є тим, «без чого ніщо не існує, а він без іншого існує» (208 b 30) [3; с. 124]. Арістотель розглядає місце геометрично, тобто як таке, що має три виміри: довжину, ширину і глибину. Окрім того, Стагірит стверджує, що місце є незалежним від предмета – воно обіймає предмет, місцем якого служить, але не є чимось, що властиве цьому предмету (211 a) [3; с. 129].

А. Коклен звертає увагу на поняття «власного місця» (*τόπος οἰκεῖον*), що з'являється у Арістотеля. Науковець зазначає, що у Всесвіті Арістотеля, збудованому за античною традицією, яку сам філософ частково відкидає, досі панує гармонія і симетрія: кожний елемент Космосу знаходиться на місці, яке визначене універсальним порядком речей [66; с. 34]. Місце володіє певною енергією і притягує до себе тіла (важкі й тверді йдуть вниз, легкі й летючі – вгору). Причому, як на те вказує А. Коклен, рух у напрямку власного місця притаманний не лише первісним елементам, про які Арістотель веде мову у «Фізиці» (земля і вода знаходяться внизу, повітря й вогонь – вгорі), але й живим

істотам (трактат «Про частини тварин»): так, будь-яка тварина пристосована до життя у певному середовищі, що визначене географічно, і якщо її вилучити із цього довкілля, з її власного місця, то тварина швидко помре [66; с. 37].

Те саме стосується і людини («Політика»). А. Коклен посилається на роботу видатного французького дослідника класики Ж.-П. Вернана «*Mythe et Pensée chez les Grecques*», у якій він підкреслює важливість для античної людини укоріненості, навіть «прикутості» до власного місця. Вигнання у ті часи за тяжкістю покарання було близьким до страти: це відомий мотив давньогрецьких трагедій, адже вигнанець, приречений на безкінечні поневіряння, позбавлені мети, стає поза межами свого міста своєрідною «недолюдиною». Таким є Орест, а також Едіп, і певною мірою Одиссей. Арістотель цитує Гомера, який стверджує, що людина поза містом не має «ані роду, ані закону, ані дому», це або чудовисько, або бог [66; с. 40]. А. Коклен зближує поняття міста і місця у Арістотеля: як власним місцем тієї чи іншої тварини є певне природне середовище, так місцем людини є поліс [66; с. 41].

Зауважимо, що питання власного місця є надзвичайно важливим для Ж. Перека, у творах якого часто постають образи скитальців (Жером і Сільві у «Речах», Гаспар Вінклер у «W, або спогад дитинства, Бартлбут у «Життя спосіб використання» тощо). Персонажі Ж. Перека прив'язані до міста (Парижа) як місця культури, цивілізації і не сприймають провінцію, яка постає у творах порожньою, чужою, незвіданою територією. Докладніше про цю проблему йтиметься у 4 розділі, але наразі зауважимо, що вже для Арістотеля простір важливий не лише як фізична величина, але і як фактор соціального життя: простір є важливим чинником існування людини, антропологічні аспекти якого неможливо ігнорувати. Простір у цьому розумінні не є однорідним: поліс не можна ототожнити з пустелею, різні місця мають різний зміст для людини. Але, як ми побачимо далі, для фізиків – послідовників Арістотеля власне антропологічна складова простору відійде на другий план, і гомогенність простору стане його основною властивістю.

Арістотель вважав, що порожнечі, окремої від тіл, не існує («Фізика»,

216 b 20) [3; с. 142], і у цьому одна з головних розбіжностей між ним і **атомістами**. Для Левкіппа та Демокріта існування порожнечі є логічним висновком із твердження про атомічну структуру дійсності. Порожнеча у їхньому розумінні – це пустий простір між атомами, місце, не зайняте атомами. На думку атомістів, не існує нічого, окрім атомів і порожнечі [65; с.79-103]. Тобто простір для них був обмежений матерією: на їхню думку, матерія і простір взаємно виключають одне одного [92; с. 9]. Атомісти розглядали три ключові складові Всесвіту: «безмежність» (το ἄπειρον), «велику порожнечу» і «численні тіла». На думку Епікура, існувало три стани «неосязної субстанції», тобто порожнечі: власне «порожнеча» (kenon) – позбавлена тіл; «місце» (topos) – наповнена тілами; «простір» (chora) – коли через неї рухаються тіла. Таким чином, Епікур є чи не найпершим в історії мислителем, котрий *виділив простір* у найширшому розумінні [65]. Цей простір «надає» тілам розташування, прогалини між ними і простір, у якому вони можуть рухатися. Цитуючи Дж. Бернета, М. Яммер зазначає, що будучи засновниками великої матеріалістичної школи Античності, атомісти, тим не менш, перші вказали на те, що «річ може бути реальною, не будучи при цьому тілом» [92; с. 11].

Отже, вже в античну епоху людство прийшло до розуміння того, що простір і місце є засадничими елементами буття. У Стародавній Греції простір із невід’ємної частини досвіду став виокремленим об’єктом дослідження, і одночасно з цим мислителі почали розмежовувати **простір** як більш загальний та абстрактний і **місце** як більш локальне та конкретне. Протягом Античності можемо спостерігати процес поступового відокремлення проблеми простору від питання про його антропологічні аспекти, що відбувається паралельно з виокремленням фізики у межах філософії. Наприкінці Античності, завдяки розвитку атомістичної моделі ідея простору як загального вмістилища тіл висувається на перше місце, відсуваючи ідею місця на другий план.

## Поява концепції абсолютного простору

Кардинальні зміни у світогляді західної людини, а разом із ними й новий погляд на природу простору, відбулися з приходом до Європи християнства. Хоча варто відзначити, що не стільки саме християнство, скільки монотеїзм в цілому, у протиставленні до політеїзму давніх греків, мав вирішальне значення у зміні світоглядної парадигми. Не викликає сумнівів той факт, що концепція абсолютного простору, яку в класичному вигляді сформулював Ісаак Ньютон, корінням сягає не лише біблійних текстів, а й Кабали. Історія розвитку концепцій простору у Середньовіччі та Відродженні – це історія, з одного боку, пошуків нових фізичних систем у текстах Святого Письма, а з іншого, розвитку ідей Арістотеля схоластиком з метою узгодити їх із новою теологічною картиною світу. Обидві ці тенденції призвели до переважання на початку Нового часу ідеї абсолютного простору та часткової відмови від ідеї місця як актуальної для фізики та філософії.

Концепція простору, викладена на сторінках Біблії, значно давніша за християнство і є надбанням юдаїзму. Палестинський юдаїзм I ст. н.е. використовував слово на позначення «місця» (*maqom*) як одне з імен Бога [92; с. 26]. Згідно зі свідченнями Фабриція, євреї називали Бога «*maqom*» або «місцем», тому що він не міститься у жодному місці, але сам вміщає в себе їх усі [92; с. 27]. Для тогочасних греків асоціювання Бога з простором було лише дуже віддаленою абстракцією, яка видавалася майже парадоксальною [92; с. 27], і як результат, у греків не існувало поняття всезагального простору, в якому розміщувався б увесь Всесвіт. Від початку термін «місце» використовувався євреями лише як скорочення від «святого місця» (*maqom qadosch*). Згодом таке вузьке значення терміна відійшло у небуття. В юдаїзмі досить рано з'являється ідея про Божественну всюдисущість. Саме ідея про те, що Бог є всюдисущим, призвела до асоціювання Бога і простору, який розуміється як вираження його всюдисущості.

У Книзі Зогар, основному кабалістичному тексті, Бога називають «простором», тому що Він є простором Самого Себе [92; с. 30]. Вплив



Кабали на європейських містиків очевидний. Після взяття Константинополя османами у 1453 році грецькі ерудити вирушили на Захід, і серед них було чимало єврейських мислителів. Італія епохи Відродження дала прихисток багатьом із них, подарувавши плідючий ґрунт для поширення кабалістичних ідей. Так, у 1480 році в Падуї зустрілися знавець Кабали Елія дель Медіго та італійський гуманіст-ерудит Піко делла Мірандола. Останній вважається першим із європейських мислителів, хто увів Кабалу до християнства. На момент його смерті кабалістичні ідеї вже розповсюдилися далеко на Північ: серед важливих послідовників Мірандоли – Аґріпа Неттесгеймський (Генріх Корнеліус), Парацельс та Джон Рейнолдс з Оксфордського університету. В Італії Томмазо Кампанелла також перебував під явним впливом кабалістичних ідей. Кампанелла стверджував, що «Бог є обителлю Свого світу, але Його світ не є Його обителлю» [92; с. 33]. Ця ідея перегукується з книгою Зоґар. Простір, за Кампанеллою, є цілком однорідним і недиференційованим, нерухомим і нетілесним, він проникає у матерію і матерія в нього, і він призначений для розташування рухомих сутностей. Італійський мислитель стверджував, що «верх» і «низ», «праворуч» і «ліворуч» – це чисті розумові утворення, вироблені з метою полегшення орієнтування, але їм не відповідають жодні реальні диференціації у просторі [92; с. 34]. Праці Кампанелли, через посередництво П'єра Гассенді, вплинули на теорії простору Ньютона і Локка [92; с. 40-47].

Варто відзначити, що Ж. Перек у статті «Історія ліпограми» згадує Кабалу й книгу Зоґар [152], що свідчить про його обізнаність у цій темі. Не слід також забувати про особливе значення, яке набувають у творчості письменника окремі числа (11, 43, 73, 37, 17) та літери (E, W, M, X), що також нагадує про Кабалу. Як зазначає М. Бенабу, незважаючи на те, що у творах Ж. Перек рідко звертається до єврейського питання відкрито, його письму притаманні деякі риси (пошуки власної ідентичності, тема порожнечі, відсутності), що зближують його з іншими авторами-євреями [38; с. 81-82]. Хоча Ж. Перек свідомо відмежовувався від єврейської літератури, його

творчість демонструє глибокий (хоча нерідко цілком несвідомий) зв'язок із єврейською традицією, і можна припустити, що зацікавленість письменника проблемою простору є одним із виявів цього зв'язку.

Неоплатоніки вже у ранньому Середньовіччі суттєво модифікували постулати Арістотеля про простір, відкривши шлях до нового розуміння цієї проблеми, в якому місцю належить менша роль, натомість власне простір розглядається як набагато продуктивніше поняття, яке дозволяє по-новому інтерпретувати рух тіл. Починаючи з XIV ст., у текстах європейських мислителів з'являється усе більше критики стосовно фізики Арістотеля, зокрема проблеми *порожнечі*. Поступово, завдяки роздумам таких мислителів, як Хасдай Крескас, Жюль Сезар Скалігер, Бернардіно Телезіо, Джордано Бруно, Томмазо Кампанелла та П'єр Гассенді західна натурфілософія приходить до ідеї простору як безмежного, гомогенного і недиференційованого континууму, що є вмістилищем усіх фізичних тіл [92; с. 51-93].

Дещо інший погляд на простір знаходимо у працях **Р. Декарта**, який вважав, що простір, як і будь-яка річ, пізнається лише через *ідею* простору. Основною характеристикою ідеї простору французький філософ вважав *протяжність* – все, що має довжину, ширину або глибину, без уточнення, чи йдеться про справжнє тіло або лише про простір. При цьому, якщо можливо, абстрагуючись, розрізнити простір і протяжне тіло, натомість неможливо уявити простір, відокремлений від протяжного тіла. Хоча розглядався простір лише як ідея, він, тим не менш, займає, за Декартом, радикально зовнішню позицію відносно розуму, тобто філософ схильний під одним і тим самим поняттям розуміти як простір фізика, так і простір математика, тобто нівелювати протиставлення ідеальної абстракції та реальної конкретики. Декарт заперечує можливість порожнього простору: тільки-но тіло виймається з конкретної ділянки простору, як цю ділянку займає інше тіло [63; с. 82].

**І. Ньютон** полемізував з багатьма ідеями Декарта, але він погоджується з думкою, що математика не може існувати окремо від фізики. Геометрія для Ньютона – не абстракція, не чисто гіпотетична система пропозицій, що

виводяться з аксіом, а спеціальна галузь механіки [92; с. 94]. Втім, на відміну від Декарта, який вважав протяжність головною характеристикою матерії, Ньютон вважає найважливішим атрибутом матерії масу, ідею якої запозичив у Галілея. Існування абсолютного простору науковець вважав необхідною передумовою правомірності свого першого закону руху [92; с. 99]. Будучи послідовником Патріці, Кампанелли і Гассенді, Ньютон підтримує ідею безмежного, однорідного та ізотропного простору, більше того – він переконує себе у тому, що довів реальність цього концепту фізичним експериментом [92; с. 108]. На переконання Ньютона, своїм відомим експериментом із відром він продемонстрував, що простір має власне існування, незалежне від тіл, які він містить. Згідно з цією концепцією, правомірно вважати, що певне тіло займає *цю* частину простору, а не іншу, причому ця думка не відсилає до якогось іншого тіла у всесвіті [92; с. 108].

Абсолютний простір у Ньютона – не лише і не стільки фізична реальність, скільки метафізична. Фундаментальна праця Ньютона «Математичні начала натуральної філософії» має важливий теологічний аспект. Простір і час англійський вчений вважав атрибутами Бога [92; с. 111]. Тим не менш, Ньютон сформував єдину струнку наукову систему, а завдяки своїм дивовижним здобуткам у фізиці перетворив концепцію абсолютного простору на загальноприйняте уявлення. В історичному плані сформульована Ньютоном концепція абсолютного простору стала моментом максимального віддалення проблеми простору від проблеми людського існування у ньому: ньютонівський простір – це божественна, а не людська реальність.

XVII століття є апогеєм ідеї абсолютного простору, однак і серед сучасників Ньютона було чимало мислителів, які критично ставилися до такої концепції. Найвідомішим опонентом Ньютона в історії залишився **Г.Лейбніц**, який запропонував іншу концепцію простору, відому сьогодні як релятивістську. На думку Лейбніца, простору як абсолюту не існує: існують місця, які займають різні тіла, що розташовані на певній відстані одне від одного і які можуть змінювати позицію. Сума цих місць і є простором, тобто

він є чистою ідеєю і є відносним [92; с. 115]. Інакше кажучи, простір для Лейбніца – це мережа зв'язків між речами, або користуючись власною метафорою німецького філософа, це «генеалогічне дерево» або родовід, у якому кожній людині відведено певне місце [92; с. 48].

### **Поява власне філософських концепцій простору**

Починаючи з кінця XVII ст., особливо після формулювання постулатів класичної механіки Ньютоном, фізична наука починає все більше відділятися від філософії, а тому стає актуальним говорити окремо про філософські та фізичні концепції простору. Саме у цей момент філософія починає цікавитися антропологічними аспектами простору, які тогочасна фізика цілком ігнорує. У працях Берклі, Локка та Канта вперше постає питання простору як ідеї, що керує нашим сприйняттям і судженнями про світ, у той час як реальна природа фізичного простору є для філософів питанням, що виходить за межі компетенції людського розуму.

Берклі і Локк були емпіриками, тобто вважали, що людина може судити про світ лише виходячи з даних, отриманих нашими чуттями. На думку **Дж.Берклі**, відстані, розміри або форми не сприймаються відчуттями, а формуються розумом, який на основі досвіду поєднує певні зорові відчуття з певними тактильними відчуттями. Поняття простору – це лише абстрактна ідея протяжності. Як і інші загальні ідеї, це поняття формується у людському розумі як абстракція на основі відчуттів, що співвідносяться з тілами. Абсолютний простір у ньютонівському розумінні, що містить усі тіла і продовжує існувати, навіть якщо подумки з нього забрати всі тіла, є помилкою, що полягає у розгляді абстракції як абсолютної реальності [92; с. 133].

У трактаті «Досвід про людське розуміння» (1690) **Дж. Локк** ставить питання, звідки у нас ідея про простір і яким є її зміст [86; с. 113]. Простір (або у локковій термінології *expansion*, тобто «розширення») є «простою ідеєю», яку людина отримує завдяки зору або дотику. Просторові ідеї формуються, виходячи з певних зв'язків між тілами або між частинами одного тіла. Коли ми спостерігаємо довжину, що розділяє два тіла у нашому полі зору, не беручи до

уваги те, що лежить між ними, ми отримуємо ідею «відстані», що є одним із фундаментальних модусів простору, а коли ми спостерігаємо зв'язок між контурами або крайніми кінцями одного тіла, то формуємо за допомогою абстракції ідеї про обсяг, протяжність та фігуру, що є іншими модусами простору. Тривимірність простору є результатом судження [86; с. 114]. На думку Локка, простір є нічим іншим, як «можливістю існування» тіл (*existibility of body*).

Локк дає цілком нове визначення місця: місце, на думку філософа, – це модус простору, який є насамперед відношенням. Локк відмовляється від традиційних визначень місця: це ані межа оточуючого тіла, ані обгортка тіла. Місце також не може визначатися як порція «чистого» простору, зайнята тілом. Місце визначається відносно: людина сама обирає точки у стані спокою, відносно яких визначає місце. Це може бути сузір'я у небі або чотири кути шахівниці. Виходячи з такого визначення, рух, тобто зміна місця, вважається Локком відносним. При цьому кожна річ, кожна конечна сутність повинна мати місце, повинна «десь бути». «Локальність», таким чином, може вважатися універсальною рисою всіх речей, що існують у світі [86; с. 117-118].

**I. Кант** в есе «Про першу основу розрізнення сторін у просторі» намагається знайти очевидний доказ того, що абсолютний простір має власну реальність, незалежно від існування будь-якої матерії [19; с. 372]. Цей доказ Кант віднаходить у розрізненні правої та лівої сторін людського тіла. Згідно з Кантом, відношення між окремими частинами лівої руки одна до одної – такі самі, як і у правиці, однак очевидно, що фундаментальна різниця заважає замінити одну руку на іншу [19; с. 376]. Але якщо ця різниця не пояснюється розбіжністю у розташуванні частин одна відносно іншої, то її можна пояснити лише гіпотезою різного розташування відносно абсолютного простору. Таким чином, абсолютний простір повинен бути введений як фундаментальне метафізичне поняття, необхідне для просторової детермінації.

Е. Кейсі вбачає у зверненні Канта до людського тіла як міри простору кардинально важливий поворот для західної філософії, адже аргумент Канта

підтверджує не лише і не стільки реальність абсолютного простору (пізніше Кант переходить на інші позиції), скільки укоріненість людських уявлень про простір у власне тіло [65; с. 202-243]. В есе «Про першу основу розрізнення...» вимірність простору (верх-низ, перед-назад, право-ліво) є результатом спрямованості тіла. Лише через те, що людські тіла вже розділені на парні частини (права й ліва рука, груди й спина, голова й ноги), людина сприймає об'єкти як такі, що розміщені й орієнтовані у регіонах, які поєднуються і відображають наші власні тілесні біфуркації. Речі не орієнтовані самі по собі: необхідна участь людини, щоб вони стали орієнтованими. Окрім того, вони орієнтовані не чисто розумовою операцією: апріорна орієнтація належить тілу, а не розуму. Людина може знати речі, зовнішні відносно неї, лише у їх зв'язку з собою. Тобто тіло є основою, навколо якої формуються три виміри просторової протяжності [65].

За І. Кантом, лише безпосередня інтуїція (споглядання) дозволяє розрізнити ліворуч та праворуч, і ця різниця не може бути концептуально сформульована. Ідея того, що інтуїція є основою наших знань з геометрії, призводить до радикальної зміни у ставленні Канта до цих питань. Проблема простору перестає бути проблемою фізики і натомість стає важливою частиною трансцендентальної філософії. Простір для Канта – умова самої можливості досвіду. Ідея простору – це чисте споглядання, вона не є ані об'єктивною, ані реальною [92; с. 132]. На думку Канта, безпосередній об'єкт сприйняття укорінений, з одного боку, у зовнішні речі, а з іншого – в апарат нашого власного сприйняття. Перша складова, що належить до «речі-у-собі», називається «(по)чуттєвістю», а друга, що відсилає до нашого розуму, – «формою» феномена. Саме остання складова впорядковує аморфну множину наших чуттів; вона складає апріорний елемент нашого сприйняття, що передує будь-якому досвіду. Вона є універсальною, адже не залежить від конкретних даних наших чуттів. Ця складова називається «чистим спогляданням (інтуїцією)» [92; с. 135]. Існує два чистих споглядання: простір і час, тобто на думку Канта, час і простір є умовами, за яких можливе сприйняття нашими

чуттями. Априорні ідеї простору й часу не є образами, що відповідають зовнішнім об'єктам. Насправді, у зовнішньому світі не існує об'єкта, що називається простором. Це не об'єкт сприйняття, а модус сприйняття об'єктів. Тим не менш, Кант відкрито протистоїть релятивістській теорії простору і наділяє форму сприйняття існуванням, незалежним від окремих тіл, які вона містить [18; с. 55].

Таким чином, І. Кант розвинув ідеї англійських емпіриків, вивівши їх на цілком новий рівень. Стосовно питання простору ми завдячуємо німецькому філософові принаймні двома плідними ідеями: по-перше, ідеєю людського тіла, без якого осмислення простору та орієнтування в ньому неможливі; по-друге, розумінням простору не як зовнішньої даної реальності, а як модусу сприйняття, необхідної умови будь-якого людського досвіду.

## 1.2. Модерні теорії простору

### Трансформація уявлень про фізичний простір у XIX-XX ст.

У XVIII ст. ідея абсолютного простору була панівною [92; с. 125]. Разом із тим, прогрес у механіці майже не вплинув на її розвиток, більше того, розвивалися погляди щодо необов'язковості вирішення питання про природу простору для поступу практичної науки [92; с. 137]. Подальший розвиток теоретичної фізики мав тенденцію до ігнорування концепції абсолютного простору. На кінець XIX ст. стає зрозуміло, що абсолютний простір неможливо виявити експериментально. Е. Мах припустив, що абсолютний простір не є необхідним для пояснення відцентрових сил при обертанні. Розвінчавши це переконання Ньютона, Мах зробив висновок про те, що ідея абсолютного простору не потрібна у фізиці, і наполягав на тому, що будь-які подібні метафізичні концепти необхідно виключити з науки [92; с. 139-140]. Підсумував цю тенденцію у новітній фізиці А. Пуанкаре, який у праці «Наука і метод» (1908) заявив: «Той, хто говорить про абсолютний простір, використовує слово, позбавлене значення» [28; с. 438].

Попри відмову від ідеї абсолютного простору, сам простір до кінця

XIX ст. розглядався більшістю фізиків як евклідов за своєю природою. Із відкриттям неевклідової геометрії стало ясно, що не існує апріорних способів вирішити, виходячи з логіки й математики, який тип геометрії насправді відображає просторові відношення між фізичними тілами. Б. Ріман, спираючись на роботи М. Лобачевського та Я. Бояї, прийшов до висновку, що фізичний тривимірний простір є викривленим, і лише у безкінечно малих областях його можна вважати пласким, невикривленим та евклідовим. Так само як не існує в реальності абсолютно однорідного магнітного або електростатичного поля, однорідне метричне поле простору є ідеалізацією. Так само як фізична структура магнітного або електростатичного поля залежить від розподілу магнітних полюсів або електричних зарядів, метрична структура простору визначається розподілом матерії. Ця думка лягла в основу головних ідей теорії гравітації Ейнштейна, згідно з якими метрична структура пов'язана у кожній точці континууму простору-часу з тензором енергії-маси. Говорячи дещо спрощено, викривлення простору-часу в кожній даній ділянці залежить від тіл (а саме їхньої маси та енергії), які там розташовуються [92; с. 159].

За життя Б. Рімана його ідеї не були сприйняті науковою спільнотою, їх вважали надто спекулятивним й теоретичними, щоб вони мали якесь відношення до фізичного простору, простору досвіду. Щодо спроб сучасників виміряти, яким є реальний фізичний простір, А. Пуанкаре стверджував: ми ніколи не вимірюємо сам простір, ми завжди вимірюємо фізичні об'єкти, дані емпірично у цьому просторі. На думку французького математика, досвід не може нам нічого сказати про структуру простору як такого, він здатен лише вказувати на відношення, що існують між матеріальними об'єктами. Простір не може ані підтвердити, ані заперечити певну геометрію, якою б вона не була. Тому Пуанкаре запропонував концепцію конвенціоналізму, згідно з якою вибір геометрії – це питання зручності, домовленість. Пуанкаре вважав, що евклідову систему як найпростішу використовуватимуть завжди. Як показав подальший розвиток



фізики, він помилявся [92; с. 163].

А. Ейнштейн вважав, що застосування геометрії для дослідження фізичного простору нівелює її як аксіоматичну дедуктивну науку і робить натомість наукою природничою. Структура фізичного простору не є чимось даним у природі або чимось незалежним від людської думки – вона є функцією нашого концептуального плану [92; с. 170]. Цей концептуальний план визначає фізичний простір як тривимірний, або як чотиривимірний континуум простору-часу [92; с. 172].

Замість окремих понять простору і часу А. Ейнштейн запропонував використовувати концепт простору-часу, адже обидва ці параметри реальності є невіддільними один від одного. Згідно з загальною теорією відносності, гравітація модифікує геометричну структуру простору-часу, тобто час рухається повільніше у місцях із нижчими гравітаційними потенціалами, а промені викривляються від гравітаційного поля. Ідеї Б.Рімана привели А. Ейнштейна до розуміння, що метрика структури простору є функцією розподілу матерії та енергії. Окрім того, А. Ейнштейн завдячував певними позиціями своєї теорії Е. Маху, який довів залежність будь-якої локальної інерційної системи, тобто будь-якої системи локальних координат, у якій справджуються закони Ньютона, від розподілу маси у всесвіті. Цей принцип названий іменем Маха, хоча насправді був чітко сформульований у такому вигляді самим Ейнштейном [93; с. 204]. Дуже спрощуючи, можна сказати, що згідно з загальною теорією відносності, великі за масою тіла (такі як планети) викривлюють простір-час, тобто фактично «вміст» простору впливає на його «форму» (ми використовуємо лапки для підкреслення того, що простір у сучасній фізиці не розглядається як вмістилище матерії).

А. Ейнштейн вважав, що простір на базовому рівні можна розуміти двоїсто: або як позиційну властивість світу матеріальних об'єктів (тобто як систему відношень розташування різних об'єктів), і при цьому простір не мислиться без матеріальних об'єктів; або як вмістилище всіх матеріальних

об'єктів, і у такому випадку матеріальний об'єкт може розглядатися лише як існуючий у просторі, а сам простір розглядається як реальність, вища за матеріальний світ. На його думку, починаючи з Декарта, саме друга концепція набула найбільшої популярності [93; с. 14]. Однак новітній розвиток фізики призвів до відмови від ідеї абсолютного простору, що стала можливою по мірі того, як фундаментальною ідеєю фізики замість ідеї матеріального об'єкта стала ідея *поля*. А. Ейнштейн стверджував, що матерія не може розумітися незалежно від знання про простір-час, а отже матерія як джерело поля сама стає частиною цього поля. Згідно з узагальненою теорією поля, саме поле становить кінцеві дані, і у цьому абсолютному сенсі, фізичну реальність. На думку А. Ейнштейна, «не існує простору без поля» [93; с. 15].

Таким чином, теорія відносності А. Ейнштейна принесла нове розуміння простору. По-перше, вона заперечує існування абсолютного простору, по-друге, головним для розуміння простору називає не матерію, як в усі епохи до того, а поле, і нарешті, по-третє, стверджує, що простір здатний викривлятися в залежності від маси-енергії тіл, що знаходяться у відповідних його ділянках. Згідно з загальною теорією відносності, не може існувати абсолютного або незалежного простору: будь-яке просторове поняття може визначатися лише з точки зору спостерігача і відрізнятиметься у різних спостерігачів [93; с. 260-261].

Як зазначає М. Яммер, надія на те, що дослідження у фізиці можуть розв'язати філософські проблеми простору була би такою ж химерною, як і надія, що філософські роздуми здатні розв'язати фізичні проблеми простору [93; с. 255]. Наші знання про властивості фізичного простору, як у малих, так і у великих масштабах, тісно пов'язані з прогресом космології та мікрофізики [93; с. 222]. Тому проблема простору лишається відкритим питанням, адже його антропологізація не може бути завершеною.

## Простір і місце у феноменології

Після революційних відкриттів у фізиці на початку ХХ ст. і розширення досліджень простору до космічних масштабів філософи все частіше почали звертатися до ближнього простору життя людини – сфери, яку фізика обходить увагою. Передусім у цьому напрямі почала рухатися феноменологія, почавши з критики математизації простору.

Британський філософ **А. Вайтхед** у працях «Наука і сучасний світ» (1925) та «Процес і реальність» (1929) критикує погляди на простір і час, що панували на Заході, починаючи з XVII ст. На думку А. Вайтхеда, ці погляди засновуються на такому панівному припущенні: «Будь-що у просторі знаходиться у певній визначеній ділянці простору, і є лише маленькою частиною матерії без будь-якого суттєвого зв'язку з іншими областями простору» [200; с. 49]. За такої *простой локалізації* будь-яке матеріальне тіло (в тому числі людське тіло) вважається таким, що існує у строгій ізоляції від будь-якого іншого тіла. За Вайтхедом, у цьому припущенні є логічна помилка: тут абстрактне плутається з конкретним. Абстрактні шматки матерії не є об'єктами досвіду, конкретно даними чуттям. Конкретні місця – не просто ділянки абсолютного гомогенного та ізотропного простору [65; с.202-243]. На думку Вайтхеда, особливість конкретного місця тісно пов'язана з особливим кольором, текстурою, сяянням цього місця – а від цих суб'єктивних характеристик Галілей, Декарт або Локк відмовилися на користь якостей, що піддаються обчисленню, таких як маса та рух, відстань і розмір, інерція й гравітація. Зникнення цих характеристик призвело до фактичної смерті природи: стаючи серією ділянок для руху матерії, природа позбавилася місць та якостей. Як у світі XVII ст. не залишилося місця для другорядних якостей, так само там немає місця для живого організму [65].

Натомість, Вайтхед наполягає на поверненні до людського тіла як основи досвіду й пізнання. Тіло спостерігача є не просто механізмом зі збору й реєстрації чуттів – воно є активним учасником у сцені сприйняття. У трактаті «Наука і сучасний світ» Вайтхед постулює: «Якщо ми свідомі

тілесного досвіду, то ми повинні бути свідомі аспектів цілого просторово-часового світу в тому вигляді, в якому він відображається у тілесному житті... Моя теорія передбачає повну відмову від поняття про просту локалізацію як первинний спосіб, у який речі беруть участь у просторі-часі. У певному сенсі, *все є всюди весь час. Адже будь-яке розташування передбачає аспект себе у будь-якій іншій локації*» [200; с. 91]. Якщо Ньютон вважав природу чимось, що є повністю *там*, що є спроектованим ззовні, то на думку Вайтхеда, тіло є ареною, на якій *тут* і *там* поєднуються нероздільно. «Там» *входить* у «тут», і навпаки. Подібне входження можливе завдяки тілу як опорному члену сцени сприйняття. «Там» – це об'єкти, що сприймаються. «Тут» – тіло, що сприймає. Зв'язок між ними здійснюється завдяки місцю як спільному середовищу, *koinos topos*, в якому об'єкти й тіло, там і тут, всі розміщуються у тому, що Вайтхед називає «очевидною солідарністю світу» [65].

**Е. Гуссерль** вважав себе представником традиції трансценденталізму, що починається з Декарта. Відповідно до неї, основа наших знань лежить у сфері Я-сам, з усім актуальним і потенційним досвідом суб'єкта та його конкретним життям в цілому [8; с. 98]. На думку Гуссерля, Кант не дійшов у своїх пошуках до дослідження життєсвіту (*Lebenswelt*), тобто навколишнього світу життя, зупинившись на чистому розумі. Натомість головним елементом пізнання життєсвіту є *тіло проживання* (*Leib*) (у нашому огляді ми послуговуємося терміном М. Мерло-Понті *le corps vécu*, яке перекладаємо як «тіло проживання»). Як і для Вайтхеда, для Гуссерля людське тіло займає «привілейовану позицію» у питанні просторовості [89; с. 80]. Хоча, з одного боку, це тіло є просто ще однією фізичною річчю (*Körper*), з іншого (*Leib* – тіло проживання), тіло є «носієм Я» та локусом чуттів цього Я. Воно завжди переживається як «тут», куди б і коли б суб'єкт не пішов. Це означає, що тіло як тіло проживання є постійною точкою, з якою наче з'єднані усі просторові відношення. Серед цих відношень право й ліво, перед і зад, верх і низ: Гуссерль тут погоджується з думкою Канта про те, що всі три базові виміри укорінені в тілі [89; с. 80].

У ранніх працях Гуссерль виводить поняття «ближньої сфери» (Nahsphäre), тобто того ближнього місця чи місць, у яких *Я* є або до яких *Я* може *іти* (дальня сфера, натомість, включає місця, до яких *Я* не має безпосереднього доступу). Всередині, наскрізь і навколо цього кола близькості, місця розміщуються як ближні зони, у/до яких *Я* може рухатися. Ближня сфера формує об'єктивний простір не на основі чистих суджень, а з конкретних речей, з якими тіло проживання утворює природний зв'язок. Світовий простір таким чином є розширенням (Erweiterung) ближньої сфери суб'єкта [65]. У праці 1914-15 рр. Гуссерль зазначає, що зовнішній простір (der Ausserraum) є гомогенним, але тіло проживання та його тілесний простір (Leibesraum) розбивають гомогенність [91; с. 1:239]. Досвід тіла є динамічним: зовнішній простір, змертвілий та вирівняний, щоб бути гомогенним, розривається, оживлюється настільки, наскільки він надає місце тілу. Тіло проживання деконститує самий простір, який воно спершу конституювало [65].

Ідея Leibesraum дуже близька до Lebenswelt, центральної ідеї пізнього тексту Гуссерля «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія». У цій праці філософ висловлює критику науки зразка XVII століття, подібну до наведеної в роботах Вайтхеда. Так, Гуссерль зазначає, що математизуючи природничі науки, людина наче приміряє «*вбрання* так званих об'єктивно-наукових *істин*» до світу, що даний у конкретно мирському житті як дійсний світ, з відкритою безкінечністю можливого досвіду [8; с. 78]. Однак людство не має перспективи відкриття аксіоматичної системи природи, аксіоми якої є аподиктично самоочевидними, як у математиці. Стверджувати таку систему означає вкладати життєсвіт у прокрустове ложе чужих для нього ідей. Математизація конкретного світу вимагає чимало абстракції, а отже не бере до уваги конкретні форми місця, яке проживається. Окрім абстракції, іншою проблемою є *ідеалізація*. Спершу ідеалізуються форми, такі як кола, трикутники тощо. Далі ідеалізуються конкретні якості, такі як запахи, кольори, звуки тощо. В результаті цього

рання модерна фізика почала розглядати природу як універсальну причинну конструкцію, в якій форми та якості є ідеалізованими. Проте «у цьому світі (...) ми самі живемо у відповідності до тілесного (*leiblich*) способу існування особистості. (...) тут ми не стикаємося ані з геометричними ідеальними сутностями, ні з геометричним простором, ні з математичним часом у всіх його формах» [8; с. 77].

Зв'язок тіла проживання з життєсвітом Гуссерль вбачає у *ходінні*. Філософ вважав ходіння ключем до розуміння того, як Я будує зв'язний світ з фрагментарних явищ. Цей світ включає як ближню сферу знайомих і доступних явищ, так і дальню сферу незнайомих і невідомих речей. Обидві сфери зводяться воедино в об'єднану просторово-часову сукупність (*zusammen*) щоразу, як суб'єкт вдається до ходіння [90; с. 245-246]. Буття-тут суб'єкта є абсолютним продуктом його тіла та його безпосереднього місця, поєднаних у нерозривному зв'язку [90; с. 250]. Результатом ходіння є світ-місце, що є корелятом рухливого тіла – світ, конституційований тим самим тілом, чия постійна локалізація залежить від цього світу [65].

**М. Мерло-Понті** вважав тіло «нашим загальним способом володіння світом» [23; с. 196]. На думку французького філософа, тіло проживання володіє власною тілесною інтенціональністю, яку не слід плутати з інтенціональністю розуму. Тілесна інтенціональність замінює будь-яку строгу дихотомію тіла й розуму «інтенціональною аркою», що зв'язує суб'єкт із життєсвітом, у якому він мешкає. Завдяки тілесній інтенціональності тіло завжди «зачіпляється» за світ. Це «зачіплення» і народжує простір. Для Мерло-Понті простір продукується тілесним рухом, причому мається на увазі не об'єктивне переміщення тіла, а скоріше *досвід* такого руху. Тілесний досвід руху не є окремим випадком знання; він надає доступ до світу та до об'єкта і є первинним, «до-об'єктивним» досвідом [23; с. 189].

Простір, яким він даний у досвіді тіла, не є ані множиною точок, ані конгломерацією чистих відношень; він також не повинен мислитися у поняттях місткості. Жодне з цих традиційних понять, за Мерло-Понті, не

пояснює дві головні риси простору: його експресивність та орієнтованість. Лише рухливе тіло проживання підкреслює ці дві риси. Оскільки тіло постійно демонструє «експресивний рух», то простір, у якому воно рухається, стає експресивним простором зі своєю власною фізіономією та настроями, своєю афектованістю та стилем. Подібно до цього, те саме рухливе тіло постійно орієнтує суб'єкт у конкретному просторі, в якому він перебуває: у цьому випадку «орієнтування» означає не щось визначене, як сторони світу, а щось ближче за значенням до «припасування» (до простору як до одягу) та знання, як куди пройти. Взяті разом, експресивний рух та тілесне орієнтування призводять до *обживання*. Мерло-Понті зазначає: «Не слід казати, наче наше тіло є у просторі або у часі. Воно обживає простір і час, зливається з ними. (...) Я не є у просторі та часі; я також не мислю простір і час; я належу їм, моє тіло злите з ними та включає їх у себе. Масштаб цього включення вимірюється масштабом мого існування» [23; с.188-189]. Таким чином, тіло проживання є, за Мерло-Понті, «суб'єктом простору».

Оскільки тіло є джерелом експресивного та орієнтованого простору, цей факт матиме важливі наслідки для розуміння *місця*. Так, місце, яким воно дано у досвіді тілу проживання, не може бути зведене до простої позиції в об'єктивному просторі [23; с. 491]. Через те, що місце не є чисто позиційним і часто має розмиті межі, воно так само неоднозначне, як і тіло проживання, завдяки якому воно проживається та пізнається. Місце є не просто тим, *де воно є*, чи тим, *що воно є*: це справедливо лише відносно простої локалізації. Місце має *віртуальний* вимір. Місце, яке Я обживає власним тілом, не є просто точкою простору, в яку Я переносить себе як у фіксований локус. Місце – це скоріше неоднозначна сцена речей-що-будуть-зроблені, ніж сцена вже-встановлених-речей. Місце – це десь, куди Я *може* прийти [65].

Тіло проживання не лише відчуває, але й *знає* місце, з якими воно так тісно зв'язане. Знання це особливе та існує у формі «знайомості» (*familiarité*). Так само, як Я знає, як пройти своїм будинком, воно також знає, як пройти усіма знайомими місцями в межах свого обжитого середовища [65]. Місця,

що ми обживаємо, ми пізнаємо за допомогою тіла, у якому живемо. Завдяки ідеї специфічності тілесної інтенціональності Мерло-Понті показує, що будь-яка дія тіла тісно пов'язана з навколишнім світом: тіло проживання є «потенціальністю [реагування на] ту чи іншу область світу» [23; с. 147]. Це питання «закріпленості (ancrage) у світі» – «пришвартування» у світі, який є не просто гомогенним та ізотропним, а наперед регіоналізованим як серія знайомих місцевостей. Ці місцевості є нічим іншим, як обжитими місцями: місцями, що розглядаються не як підрозділи абсолютного простору чи як функція відношень між співіснуючими сутностями, а як локуси інтимності та особливості. Вони переживаються і пізнаються через звичні тілесні дії [65].

Ставлення **М. Гайдеггера** до питання простору змінювалося впродовж років. Найбільшу увагу цій проблемі німецький філософ почав приділяти у зрілий період діяльності. У трактаті «Буття і час» (1927) філософ віддає перевагу часовому аспекту буття, хоча і у цій монументальній праці є роздуми щодо простору. Для розуміння місця, за Гайдеггером, необхідно звернутися до поняття підручних (zuhanden) сутностей. Підручність – це спосіб буття засобу, в якому він проявляє себе самим собою (як зазначає Гайдеггер, що менше на річ-молоток просто дивляться, тим спритніше її застосовують, тим початковішим стає ставлення до неї) [32; с. 69]. Бути *десь* – а не просто бути локалізованим у точковій позиції у світовому просторі – це бути у якомусь особливому місці, з його характерними «ось» (Da) і «там» (Dort), що уточнюють його направленість. Місце є незамінним в якості основи для розташування підручних речей. Для Гайдеггера поняття регіону (Gegend) є важливішим за поняття простору. Згідно з філософом, людина досягає усвідомлення регіону, передусім коли не може знайти щось у його звичному місці. Суб'єкт пізнає регіони завдяки місцям [65; с. 243-285].

Місце не є чимось, у чому людина просто є: воно є тим, що суб'єкт форсує об'єднаною дією спрямування та зведення (Ent-fernung: «приборкання-відстані»), тобто тим, що народжується завдяки прямому вторгненню Я. Не може бути місця без такого вторгнення. На думку



Гайдеггера, простір не знаходиться у людському суб'єкті, як вважав Кант, адже цей суб'єкт є не ментальним (а отже безсловесним), а *просторовим* (а отже у-світі). Це означає, що простір завжди вже у *світі*. Простір може мислитися лише за умови, якщо людина повернеться у світ. Просторовість можна відкрити лише на основі світу. Простір належить світу, так само як просторовість належить буттю-у-світі [65].

Уявлення Гайдеггера про простір і місце змінюються у 1930-з рр., і у праці «Вступ до метафізики» (1935) пропонується нова концепція, яка надає місцю важливішу роль. Згідно з Гайдеггером, Dasein слід розуміти, в межах питання Буття, як місце (Stätte), яке Буття потребує, щоб виявляти себе. Dasein є місцем відкритості, *там*. Тому можна казати, що буття Dasein є у строгому сенсі слова «ось-буттям» (Da-sein). Це там-місце (Stätte) Гайдеггер розуміє як *поліс*. Відмовляючись від звичного перекладу полісу як «місто-держава», філософ наполягає на тому, що *поліс* у власному значенні є «місцем, т а м, у якому і в якості якого існує історичне буття-там. Поліс є історичним місцем (Geschichtsstätte), в якому, з якого та *для* якого відбувається історія. Будь-яке значиме місце є «місцем і сценою історії», займають його священники, поети, мислителі, старійшини чи військові [33; с.142]. «Побудова-світу», якою є «історія в істинному сенсі», відбувається у полісі.

### **Філософські концепції простору й місця другої половини ХХ ст.**

У післявоєнній Європі, в якій активно формується споживацьке суспільство, питання простору й місця починають розглядати у контексті суспільствознавчих та історичних наук. Праці М. Фуко, Ж. Дельоза, Ж.Дерріда формують просторовий дискурс, який цікавитиме і Ж. Перека. Як ми побачимо у 3 і 4 розділах, ідеї цих мислителів знайдуть відображення у творах письменника.

**М. Фуко** у лекції «Про інші простори» (Des espaces autres, 1967) зазначає: «Нинішня епоха напевно буде, перш за все, епохою простору. Ми живемо в епоху одночасності: ми живемо в епоху суміжності (juxtaposition), епоху близького й віддаленого, розташованості пліч-о-пліч, розсіяності. Ми живемо у

мить, коли, на моє переконання, наш досвід світу є меншою мірою досвідом довгого життя, впродовж якого ми розвиваємося у часі, ніж досвідом мережі, що зв'язує точки та перехрестя зі своїм власним клубком» [31; с. 191]. Якщо раніше, зокрема у ХІХ ст., життя людини відчувалося як історія, то новітній час неначе зупинився, хід історії став непомітним, а відтак на перший план вийшла просторовість. При цьому, зазначає Фуко, простір як поняття сам має свою довгу історію, його розуміння є змінним у діахронічному зрізі: система місць, якою простір сприймався в добу Античності та Середньовіччя, змінюється на протяжність у Новий час і на місцезнаходження у сучасності. Останнє визначається через відношення сусідства між точками й елементами.

Лекція «Про інші простори» присвячена розгляду просторів, що «співвідносяться з усіма місцезнаходженнями, але таким чином, що призупиняють, нейтралізують або перевертають всю сукупність відношень, які тим самим позначаються, відображаються або рефлектуються» [31; с.195]. Такими просторами є утопії та гетеротопії. Утопії – це відсутні місця, що представляють ідеалізований (а отже радикально змінений) стан суспільства. Натомість гетеротопії – реальні місця, що спростовують та перевертають місця у межах даного суспільства. Такі «контр-місця» включають цвинтарі й сади, місця кризи (хижки для менструації, школи-інтернати), а також місця покарання та лікування (лікарні або в'язниці). Кожна з цих гетеротопій є водночас «абсолютно іншою» відносно навколишніх місць, які вони відображають, і при цьому її можна актуально локалізувати у географічній реальності. Саме вивченню гетеротопій Фуко присвятив останні 15 років життя, проте мислителя цікавили здебільшого політичні й соціальні конотації цих явищ, а не їхнє філософське значення.

Правомірно назвати просторовим тип мислення **Ж. Дельоза** та **Ф.Гваттарі**, на що вказують принаймні такі їх центральні поняття, як ризома та детериторіалізація, або назва другої частини «Капіталізму й шизофренії» – «Тисяча плато». У дванадцятому розділі цієї праці, що називається «Трактат про номадологію: Машина війни», філософський тандем розглядає

дихотомію «стабільна держава – мігруючі кочівники». Кочівники є рухливими, аморфними, високо мобільними масами, що протистоять канонічним державам із фіксованими кордонами, централізованою владою та встановленими порядками. Номад, в інтерпретації Дельоза-Гваттарі, живе на пограничних територіях і є «чистою формою екстеріорності», адже атакує державу ззовні. Такі завоювання ззовні відбуваються не лише у давніх містах-державих, а й, наприклад, в історії науки, де офіційна державна наука, як математика чи фізика постійно випробовується «кочівницькою» чи «незначною» наукою, як металургія або гідравліка. «Королівська наука» є логоцентричною, шукає математичні константи та ейдетичні форми та віддає перевагу гіломорфічним схемам, у яких форма нав'язується матерії. Натомість, неофіційні науки займаються «матеріальними силами» замість матерії-форми як такої, вони шукають сингулярності в матерії та індивідуалізації за рахунок подій. Оточена стінами держава – *Compars*, закрита та регуляризована просторовість, протиставляється *Dispars* домашньої лабораторії, в якій, наче у таборі кочівників, всі матеріали під рукою на обладнаному робочому місці, не оточеному фортифікаційними стінами. У цьому ж контексті конкретне розташування протиставляється загальному простору. На переконання Дельоза та Гваттарі, те, *де щось розміщується*, безпосередньо пов'язане з тим, *яку воно має структуру*. Для королівської науки, наприклад ньютонівської фізики, розташування втрачає значення, адже простір стає абстрактним і однорідним [9; с. 587-716].

У розділі 14 «Тисячі плато» Дельоз-Гваттарі проводять ще одне розрізнення: між *гладеньким* та *рифленим* простором. Відправною точкою у цьому разі стає музика П'єра Булеза: композитор розрізнявав «рифлені» музичні форми, впорядковані фіксованими схемами (напр., октава) та «гладенькі» форми, що дозволяють значну нерегулярність (наприклад, гамми, засновані не на октаві). У першому випадку маємо простір, який «прораховується, щоби бути зайнятим», а у другому простір, «зайнятий без прорахунку». Прорахунок у цьому контексті не обов'язково пов'язаний з

числами, він означає наділення визначеними величинами. Рифлений простір, таким чином, – гомогенний, він передбачає рух із точки в точку (від однієї простої локації, яку можна вирахувати, до іншої), чисту протяжність, універсальність, монофокальну перспективу. Натомість гладенький простір – гетерогенний, протистоїть універсалізації, надаючи місце для «тиняння» (*vagabondage*), мандрювання й дрейфу між регіонами, замість прямолінійного руху між фіксованими точками. Для пересування гладеньким простором необхідна дуже тонка топологія, що спирається не на точки або об'єкти, а на набори відношень (вітри, ондуляції снігу чи піску, пісня піску або скрип льоду, тактильні якості обох) [9; с. 805-851].

Номадичний простір є глибоко локалізованим і при цьому не відмежованим: місце може бути дуже широким (але не безмежним). Це не є ані безмежний ньютонівський простір Фізики, ні інтимний простір Психеї. Номадичний простір є «зовнішнім», не будучи протяжним, та «чистим», не будучи уявним. Його виміри не можуть бути конкретними. Саме тому характерним кочовим простором є ціла область – степ, пустеля, море – яка, незважаючи на свій обшир, не є строго вимірюваним простором із визначеними кордонами. Жити у такій області – це не бути у місці, як і не бути у *центрі* (тобто це не абсолютне *тут* Гуссерля). Натомість, кочівник розтягнутий крізь усю область, в якій мешкає, він завжди *між* місцями цієї області: «Життя кочівника – це інтермецо» [9; с. 638], це життя у русі. Таким чином, Дельоз та Гваттарі постулюють місце-як-область: у будь-який конкретний момент кочівник є *десь* у межах області. У гладенькому номадичному просторі напрям важливіший за виміри та метрику [65].

Для **Ж. Дерріда** місце є умовою можливості письма. Філософ зазначає в одній з лекцій 1988 року, що коли пише, то його цікавить не стільки зміст, скільки розподіл тексту у просторі, те, яку форму, просторову форму, отримує написане ним [65]. Архітектура для Ж. Дерріда – це письмо простору, спосіб просторування (*espacement*), що створює місце для події. Сама архітектура розглядається філософом як *подія*. Будівля – це скоріше гепенінг, ніж річ.

Гепенінг не лише у сенсі процесу побудови: коли споруда вже збудована, вона *продовжує відбуватися* просто зараз [65]. Слово *maintenant* («зараз») у Ж.Дерріда має не лише часове значення, але й буквальне («тримаючи в руці»), тобто таке, що триває як у часі, так і у просторі. Але головний тут є не час і не простір: основне – це місце. У випадку архітектури подія є не лише тим, що має місце (*a lieu*), вона також і дає місце (*donne lieu*), створює простір для речей, щоб вони відбувалися. Архітектура *стається*. Будівля розширюється, розгортається назовні. Архітектура, за Дерріда, є творенням місця шляхом обіцянки надати місце, навіть якщо місце *per se*, місце місця, ніколи не буде дано як таке. Атопія є інгредієнтом кожного топосу. Збудоване місце, яким би монументальним воно не прагнуло бути, не дане; воно навіть не існує. Збудоване місце – це подія, за якої місце має місце [65].

Американський географ, філософ-постмодерніст та урбаніст **Е. Соджа** вивів поняття «третього простору» (*Thirdspace*) на позначення способу мислення, за яким просторовість наших життів, людської географії розглядається як рівна за масштабом і критичним значенням до історичного й соціального виміру людського життя. Е. Соджа наполягає на еквівалентності та рівновазі між просторовим, історичним та соціальним аспектами явищ. Критикуючи марксистську географічну теорію, в якій соціальне переважає над просторовим, дослідник наполягає на соціо-просторовій діалектиці, в якій просторові й соціальні форми, відносини та процеси розглядаються як взаємно конститутивні. У праці «Постмодерні географії» (1989) Е. Соджа відзначав, що критична історична думка переважала над критичною географічною думкою принаймні останні 150 років. Натомість філософ пропонує додати до традиційного ядра західної думки, що зосереджується передусім на діалектиці історії та суспільства, також соціо-просторову та просторово-часову діалектику, приходячи таким чином до збалансованішої потрібної діалектики, або, як її називає Е. Соджа, «тріалектики».

Спираючись на праці М. Фуко та А. Лефевра, дослідник зазначає, що роздуми про простір зводяться до двох способів аналізу простору: з одного

боку, панівний підхід – інтерпретація людської географії передусім у поняттях конфігурації матеріальних форм, тобто «речей у просторі», які можливо локалізувати; з іншого боку, більш суб'єктивний підхід, що наголошує на «думках про простір», ментальних або ідеаційних репрезентаціях цих матеріальних форм. Як зазначає Соджа, ці два підходи недостатні для розуміння водночас реальних та уявних «інших просторів», у яких розгортаються наші індивідуальні біографії, розвиваються і змінюються соціальні відносини, в яких розігрується історія [57; с. 113].

## Висновки до Розділу 1

1. Проблема простору, яка вперше постає ще в Античності, протягом усієї своєї історії тісно пов'язана з культурою та віруваннями людей, адже простір недоступний чуттям, і його концепції завжди є результатом абстрагування. З XVII ст. накреслюється два основних напрями розуміння проблеми: фізики намагаються встановити природу фізичного простору, зовнішнього стосовно людини, а філософи зосереджуються на просторовому досвіді людини, тобто антропологізують простір. В обох випадках розуміння простору завжди лишається відкритим питанням, на яке неможливо дати остаточну відповідь. Антропологізація простору, намічена з часів Античності в роботах Платона і Арістотеля, відходить на другий план із розвитком концепції абсолютного простору, однак повертається у центр зацікавленості філософії з працями І. Канта, а особливо з розвитком феноменології у XX ст.
2. З античних часів, зокрема у філософських роздумах Платона і Арістотеля, постає проблема *власного місця* – питомого простору, наперед визначеного для людини, в якому вона формується, реалізується і до якого повертається. На думку давньогрецьких філософів, власним місцем людини є місто (поліс), і вихід за його межі призводить до втрати людиною ідентичності, тобто до її соціальної смерті. Подібна дихотомія (місто як місце культури, з одного боку, і провінція як дика земля, з іншого) з'являється і у творчості Ж. Перека, поєднуючись із проблемою безгрунтярства, відсутності коріння, а відтак і власного місця.
3. У XX ст. остаточно відкинуто концепцію абсолютного простору як вмістилища матерії, натомість загальноприйнятим у фізиці стає уявлення про простір-час як систему відношень між тілами, змінних у різних ділянках. Простір-час є полем, структура якого тісно пов'язана з позицією спостерігача, відтак простір у сучасному розумінні не є незмінною даністю, а його форма залежить від тіл, що його формують. Здобутки

фізики підштовхнули гуманітарні науки до переосмислення простору, який більше не сприймається як нейтральне об'єктивне вмістилище усього суцього, а натомість розглядається як рухливий конструкт свідомості.

4. Феноменологи (зокрема А. Вайтхед, Е. Гуссерль та М. Мерло-Понті), продовжуючи набутки емпіриків XVII ст. та І. Канта, розробили концепцію простору як такого, що динамічно будується на основі тілесного досвіду рухомого суб'єкта. Антропологізований простір у цій концепції розглядається не як гомогенне однорідне середовище, дане зовні, а як сукупність унікальних обжитих місць або областей, що знаходять відображення у структурі Я. Ж. Перека досліджує тілесний досвід простору, і важливе місце у пізнанні міських просторів відіграє для нього ходіння.
5. Напрямок думки, започаткований М. Гайдеггером та продовжений стосовно простору М. Мерло-Понті та Ж. Дерріда, розглядає віртуальний аспект місця: простір і місце сприймаються не як стабільні, монолітні явища, закріплені у фізичній дійсності, а як події, в яких людина бере активну участь, і як потенційні області для обживання. Віртуальність місць у контексті змінності й минулості просторів є однією з важливих тем творчого доробку Ж. Перека, що знаходить відображення у проекті «Місця».
6. Праці М. Фуко та Ж. Дельоза демонструють, як неоднорідність людських просторів відображається у соціальній та історичній площині. Гетеротопії М. Фуко є прикладом просторів виключення, в яких не діють загальноприйняті суспільні закони: їх можна локалізувати на фізичній карті, але вони перевертають всю сукупність людських відношень. Подібна картина змальована у романі Ж. Перека «W, або спогад дитинства», в якому острів W є ізольованим світом із тоталітарними порядками. Ідея номадичних просторів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі розповсюджується не лише на географію, а й на історію держав і наук, демонструючи опозицію, з одного боку, ідеалістичних, логоцентричних сил, що тяжіють до порядку, узагальнення й абстракції, а з іншого, матеріалістичних динамічних сил, які зосереджені на сингулярностях.



## РОЗДІЛ 2

### ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ГЕОГРАФІЇ

#### 2.1. Специфіка географічного простору

##### Епістемологічні засади географічного простору

Якщо фізика розглядає простір усіх масштабів, від безмежно малого до безмежно великого, географія обмежується передусім простором планети Земля, а отже світу людини. Географічне мислення займається так званим мезорівнем, тобто рівнем нас самих і нашого безпосереднього буття [29; с.127]. Цей рівень є найконкретнішим, осяжним, доступним для дотику: щодалі мислення віддаляється від мезорівня, як у бік збільшення, так і зменшення масштабу, безпосередність поступається місцем усе зростаючій абстракції.

Як на те вказує сама назва науки – «пишу про землю» – географія починається з опису Землі, тобто виділення на її поверхні певних характерних рис, що стають орієнтирами. Будь-яка діяльність людей сама диференціює простір, навіть цілком однорідний [15; с. 167], інакше кажучи, первинна географія є суто практичним, утилітарним знанням. Для орієнтування необхідні напрями, що лишаються фіксованими і непорушними. Для первісної людини це орієнтири, надані природою: нерівності рельєфу, рослинність, водойми тощо, відносно яких визначаються всі напрями. Визначення орієнтирів є початковим етапом географічного мислення, без якого неможливе подальше продукування географічних знань.

Наступним важливим етапом є закріплення орієнтирів та напрямів у мові. Історично у багатьох куточках світу людські суспільства починають потребувати назв для географічних орієнтирів, для того щоб напрями можна було пояснити іншим, як мешканцям сусідніх селищ, так і прибульцям здалеку. Поступово місця отримують імена, виникає сітка топонімів, а разом із нею з'являються перші карти: спочатку прості плани на піску або на снігу

[72; с. 17]. Поява топонімів призводить до включення їх до суспільної сітки розташувань: географічні знання перестають бути надбанням невеликих замкнених спільнот. Люди починають говорити і чути про міста, містечка, гори, королівства, у яких вони ніколи не бували і не побувають. Це дає поштовх до гри уяви в одних, бажання завоювань у інших [72; с. 18]. Поява топонімів та карт уможливорює появу географії як науки уможливної, а не лише конкретно-практичної.

На початку назви місць напряму залежать від родів діяльності, з ними пов'язаних. Але з того моменту, як території отримують свої імена, вони стають певним чином автономними відносно цих видів діяльності: молоде покоління вивчає назви раніше, ніж починає займатися певною діяльністю [72; с. 22]. Регіоналізація, тобто поділ територій на частини (місцевості, області, регіони), є елементом колективної спадщини. Регіоналізація у первісних суспільствах спирається не на фізичні чи біологічні властивості середовища, а на соціальні фактори, а саме на критерії суспільної користі: наприклад, землероби розрізняють землі за їхньою плодючістю, а канадські ескімоси за придатністю до полювання та рибальства [72; с. 23]. До суто утилітарних критеріїв додаються релігійні, адже з більшістю місць люди у примітивних соціумах пов'язують певних божеств, а відтак певні території повинні захищатися як священні.

Регіоналізація призводить до появи меж між «своїми» землями, де знайомий кожен куш і де проживають рідні для нас люди, та «чужими»; або ширше, меж між *тут* і *там*. Географічний простір, таким чином, є від початку диференційованим, неоднорідним і множинним (адже передбачає більше, ніж один регіон): кожне конкретне місце не можна точно порівняти з іншим [73; с. 426]. На думку Ю. Тютюнника, географія розрахована на множинність як іманентність, тобто пошуки «початкових витоків», «єдино вірних начал», «всеохоплюючих універсальностей», «істинних узагальнень», «фундаментальних цілісностей», «кінцевих станів» тощо цій науці у загальному випадку протипоказані [29; с. 50]. Географія **принципово**

**орієнтована на множинність** як метод і факт (предмет дослідження), а не на всезагальності, одиничності, універсальності, цілісності тощо.

Давні греки були першими, хто прийшов до ідеї локалізації всіх об'єктів Землі відносно зірок, сітки орієнтування, за допомогою якої можливо було би встановити розташування будь-якого об'єкта на земній поверхні [72; с. 33]. За допомогою вимірювання відстані від сонця до горизонту у період сонцестояння у різних точках земної поверхні Ератосфен зміг визначити широту цих місць. Але набагато складніше було визначити довготу, і для цього Ератосфен вдається до аналізу оповідей про подорожі. З часів Ератосфена робота географа стає не тільки роботою на місцевості, але й працею у кабінеті, бібліотеці [72; с. 35]. Можна навіть казати про два своєрідні «архетипи» географа, один із яких уособлює Страбон, чия 17-томна «Географія» (бл. 7 р. н.е.) є зведенням статистичних матеріалів на територію, розрахованим на римських чиновників, і є прикладом «кабінетної» географії, а другий ілюструє Б. Вареніус, який написав «Загальну географію» (1650) для купців, що подорожували неспокійними морями та дорогами, де на них чатували розбійники [29; с. 70].

Подальший розвиток географії протягом багатьох століть відбувався у двох напрямках: з одного боку, як науки описової, що супроводжувала відкриття нових земель, а з іншого, як науки технічної (геодезія, картографія, навігація) [29; с. 67]. Аж до ХХ століття, коли людина нарешті досягла вершини Джомолунгми та дна Маріанської западини, географія здебільшого розвивалася у процесі збору й накопичення емпіричного матеріалу, стирання «білих плям» із поверхні Землі, тобто була практичною наукою, що досліджувала «поверхню» земного простору. Лише у ХІХ ст. географічне мислення вперше звертається до «глибини» явищ. Завершення епохи великих географічних відкриттів повело за собою «заглиблення у територію»: на зміну дослідженню та відкриттю нових земель приходило пізнання вже відомих і освоєних територій [29; с. 102]. А. фон Гумбольдт виводить у межах географії поняття *Lebenssphäre*, прототип біосфери, а також виділяє

засадничі елементи для подальшої розробки поняття ландшафту (такі як комплексність, образність, порівняльний метод вивчення), яке незадовго до нього вперше сформулював Г. Гомеєр (1805) [29; с. 100]. Деякі історики географії вважають, що часи наукової діяльності А. фон Гумбольдта розпочинають епоху «нової географії»: до Гумбольдта географія була наукою нових країн, просторів, місць, відтепер же вона стала наукою однієї й тієї самої території, на якій крок за кроком виявляються все нові факти, процеси, образи, феномени тощо [29; с. 103].

На початку ХХ століття географія вперше отримує феноменологічне спрямування, що надалі визначатиме її цілі й специфіку аж до сьогодення. На цей час цілком очевидним стає антропологічний характер географічної науки: як зазначав видатний російський географ В. Семенов-Тян-Шанський, «антропогеографічні елементи відіграють у географії, як науці антропоцентричній, першочергову роль» [19; с. 24]. Цьому ж ученому належить думка про те, що географічна наука не вивчає самого механізму, самої суті явищ природи, у чому її головна відмінність від інших наук (про це ми вже згадували вище, говорячи про множинність географічного світосприйняття). Натомість суть географії – у вивченні взаємозв'язків елементів один із одним та з простором, які формують сполучення, що ми їх і називаємо ландшафтом або географічним пейзажем [19; с. 27].

### **Культурні аспекти географічного простору**

У 1950-х роках французький географ Е. Дардель видає есе «Людина і Земля», свого часу непомічене, у якому йдеться про «конкретний зв'язок», що зав'язується між людиною та Землею, і є вираженням «географічності» (*géographicité*) людини як способу її існування та її долі. На думку Е. Дарделя, намагаючись описати цю географічність, мова географа без зусиль перетворюється на мову поета [77; с. 2-3]. Такий напрям географічної думки продовжує у 1960-70-х роках течія так званої «гуманістичної» географії, яка цікавиться конкретним, обжитим місцем (*place*), на противагу абстрактному простору (*space*). Центральним поняттям цього напрямку став термін «значення/відчуття місця» (*sense of place*): протиставляючи свої

дослідження «просторовому» аналізу кількісної географії, представники гуманістичної географії на перше місце висувають оригінальність місць, суб'єктивне навантаження, якого вони набувають завдяки індивідуальному досвіду людини [74; с. 21].

Для французьких дослідників 1970-х географічний простір стає передусім сприйнятим, «прожитим» простором («*espace vécu*»). Багато хто з географів починає вивчати художню літературу: для одних вона є географічним документом поруч із науковими працями, для інших важливіший суб'єктивний та культурний аспект географічних явищ, який привносить література [74; с. 21]. Так, географ Ж.-Л. Тіссьє досліджує твори мандрівника та письменника В. Сегалена, зосереджуючи увагу на зв'язках між країною реальною та уявною. Тіссьє зазначає: «Між уявою та реальністю, між репрезентаціями та досвідом виникає напруга, яку передає письмо. (...) Поезія не пропонує уроків, знань, вона відкриває горизонт і проливає інше світло на світ. (...) У цьому світі, в якому лишилося небагато таємниць, поезія є не ще одним банком даних, а джерелом інтимності, завдяки якій ми можемо віднайти свою домівку. (...) Вона є ґрунтом (*terrain*) правди, де у повній свободі стикаються свідомість та світ» [195; с. 123-138]. Тіссьє використовує поняття геопоетики, яке бере до уваги розбіжність між літературною та об'єктивною географією: текст не просто описує світ, він його «переописує» (*redécrit*) [74; с. 23]. Інтерес географів до художньої літератури показує, що на сьогоднішній день дисципліна стала не лише гуманістичною, але й культурною. Людське довкілля – конструкція не лише економічна, але й культурна, і література долучається до її побудови.

Продуктивну в контексті нашого дослідження концепцію пропонує сучасний французький географ і філософ О. Берк у праці «Ойкумена. Вступ до вивчення людських середовищ» (1987). Філософ повертається до витоків поняття «простір» у Західній традиції, а саме до хори Платона, зосереджуючись на значенні цього давньогрецького слова, яке використовувалося на позначення не лише «простору» або «країни», але й

сільської місцевості навколо полісів, тобто родючих земель, які «годували» міське населення [41; с. 23]. Беручи до уваги образ матері, з яким Платон також асоціював хору, О. Берк робить висновок, що хора сприймається філософом як «з'явння», «отвір, через який приходять у існування сутності, що складатимуть світ» [41; с. 31]. У такому прочитанні Платона важливо те, що хора розглядається як невіддільна від суцього. О. Берк стверджує, що головна риса місць ойкумени, прототипом якої і виступає платонівська хора, є взаємопроникнення місця та того, що у ньому знаходиться [41; с. 25].

На відміну від цієї ідеї взаємопроникнення і навіть взаємозапіднення місця та його вмісту, ідея топосу у тому вигляді, в якому вона з'являється у «Фізиці» Арістотеля, є набагато абстрактнішою. Для Стагірита місце можна відділити від речі, яка є рухомою, на відміну від місця; окрім того, місце визначає межі того, що у ньому вміщається, подібно до вази. Натомість хора є динамічним місцем, що народжує річ, яка є *інакшою*, а не місцем, яке закриває річ у її власній тотожності [41; с. 34]. Арістотелів топос, на відміну від Платонівської хори, не передбачає жодного онтологічного зв'язку між предметами та їхнім оточенням.

Як відомо, успіх у західній науці мала саме Арістотелівська концепція, а не Платонівська. Як зазначав А. Койре, впродовж століть людина вимірювала простір за допомогою часу: як приклад можна навести давній вираз «у кількох днях ходи». Це означало, що простір не абстрагувався ні від конкретного існування, ні від людської діяльності. Натомість вимірювати довжину в метрах або площу в гектарах означає передавати протяжність через саму протяжність, тобто абсолютизувати простір. Впродовж історії простір таким чином здобував усе більшу автономність [41; с. 108]. Класична філософська думка Нового часу позбавила простір будь-якої конкретності, зробивши його цілком абстрактним. Так, для Декарта матерія визначається через поняття протяжності, а отже простір, чиста протяжність, нічим не відрізняється від речі. Таким чином, ми приходимо до чисто математичного простору, простору декартових координат. В онтологічному плані ця

концепція зводить будь-яке людське середовище до евклідового простору класичної фізики: однорідного, ізотропного, безкінечного та чисто метричного простору ньютонівської космології [41; с. 110].

Питання *конкретності*, протиставленої абстракції, є особливо важливим для географії як науки множинної. Географічний простір не є гомогенним та абстрактним простором геометрії – це розрізнений та конкретний простір Землі [74; с. 20]. О. Берк звертається до етимології цього слова: латинське *concretus* є дієприкметником минулого часу від дієслова *concrecere*, тобто буквально «зростати разом». Французький вчений зазначає, що «у реальності світу люди, слова і речі зростали разом, у них спільна історія» [41; с. 23], а отже конкретність передає ойкуменічну ідею взаємопов'язаності речей та їх імен із місцями, в яких вони формувалися. Конкретність у такій інтерпретації отримує онтологічне значення.

Проте саме конкретність і відходить на другий план у сприйнятті простору на початку модерної епохи. Ньютонівський абсолютний простір є цілком абстрактним. Ідея геометризації простору є дуже впливовою, зокрема в архітектурі початку ХХ століття. Так, Ле Корбюзьє стверджував у 1920-х роках: «Велике місто, феномен сили у русі, є сьогодні загрозливою катастрофою, адже воно більше не керується духом геометрії. (...) Однак на практиці сучасне місто живе прямими лініями: будівництво будівель, стоків, каналізацій, шосе, тротуарів тощо. Рух людей і транспорту потребує прямої. Пряма лінія є запорукою душевного здоров'я міста. Крива руйнує, вона є складною і небезпечною, вона паралізує. (...) Крива вулиця є козиною стежкою, пряма вулиця – дорогою людей» [41; с. 120]. Ця цитата має для О. Берка особливе значення, адже саме козячу стежку філософ обирає за один із символів *конкретності*, і ширше ойкумени, тому що кози на грецьких островах (батьківщині хори), торуючи свій шлях на схилах гір, дуже уважні до деталей топографії, яка різниться від острова до острова. Козині стежки є дуже характерними і різко контрастують із ідеєю геометричного простору, позбавленого будь-яких власних характеристик [41; с. 23-24].

На думку О. Берка, модерність відійшла від ойкуменічного погляду на природу ще й у розумінні мови та мовлення. Структуралістська теорія довільності знаку є для філософа ще одним прикладом позбавлення речей (через їхнє ім'я) природного зв'язку з їхнім середовищем. Стоячи на позиціях Гайдеггерової феноменології, О. Берк стверджує, що референт мовного знака може бути таким лише за умови, що річ, яку цей знак представляє, онтологічно обґрунтована через спрямованість людської істоти у неї. Ця річ не є річчю-в-собі, як і не річ-у-собі представляє знак; річ є лише тією мірою річчю, якою вона пов'язана з людською істотою. Мовний знак передає певний сенс лише тією мірою, якою річ бере участь у людському існуванні [41; с. 218].

Таким чином, О. Берк з позицій географії виводить просторову дихотомію «крива – пряма», аналогічну до класичної пари «конкретність – абстрактність». Підхід структуралізму філософ називає «метабазистським», тобто таким, що відмітає будь-яку роль оточення (основи, бази) у існуванні речей, людей і слів. Очевидно, що такий підхід є прямо протилежним до ойкуменічного погляду на світ, який передбачає органічний і гармонійний зв'язок усіх елементів конкретного ландшафту. На рівні архітектури, наприклад, ойкуменічний підхід означає проектування таких будівель, які вписуватимуться в навколишнє оточення, беручи до уваги елементи їхнього ближнього середовища. У ширшому значенні ойкумена передбачає примирення культури та природи, які впродовж усієї модерної епохи сприймалися як ворожі сили, а поступ цивілізації неодмінно передбачав знищення або принаймні односторонню трансформацію природного середовища. Як ми побачимо, проблеми конкретності простору та кривої лінії знайдуть відображення у творчості Ж. Перека.

Завершуючи стислий огляд географічного підходу до простору, приведемо цитату П. Клаваля щодо ролі й завдання географа: «Бути географом означає не тільки збирати інформацію про місця, середовища, ландшафти, вісі комунікації чи країни і представляти їх у довідниках, призначених для спеціалістів або відповідальних за соціальну політику.



Занотовувати факти, групувати їх, публікувати статистику, креслити топографічні або тематичні карти – все це не є головною метою географії. Географи прагнуть показати, що вони бачили, поділитися тим, що вони дізналися, і підкреслити особливість країн та суспільств, які вони вивчають. Географи намагаються описати світ» [72; с. 55]. Неважко помітити очевидні паралелі між роботою географа і письменника: дослідження і описання світу для того, щоб поділитися своїми спостереженнями з іншими – усе це цілком актуально стосовно творчості Ж. Перека, як буде показано у 3 розділі.

## 2.2. Підходи літературної географії до розгляду простору

### Основні напрями літературної географії

На зміну *лінгвістичному повороту* у 1970-х та 1980-х роках приходять так звані *«просторовий поворот»*: критична думка звертає особливу увагу на зв'язок явищ із їхнім просторовим розташуванням та оточенням. В основі просторового повороту лежить думка про те, що простір обов'язково присутній у будь-якій побудові знань, тобто з цього часу вчені починають розглядати *просторовість* людського життя подібним чином, як до того розглядалися *історичність* та *соціальність* людського життя. У випадку літературної критики це означає, що відкидається ідея про простір як лише декор, тло або спосіб опису [202].

Сучасний французький літературознавець М. Колло виділяє три основні підходи у межах літературної географії:

1. **Власне географічний.** За такого підходу вивчається просторовий контекст, у якому народжуються художні твори (географія літератури), або розглядаються реальні географічні орієнтири, про які йдеться у літературних текстах (географія у літературі).

2. **Геокритичний.** Аналізуються репрезентації та значення простору в самих літературних текстах.

3. **Геопоетичний.** Розглядаються відношення між літературною творчістю та простором, а також те, яким чином вони представлені.

Як зазначає М. Колло, ці три підходи не є взаємовиключними, вони розглядають різні аспекти одних явищ. Ці три рівні аналізу співпадають із трьома сторонами мовного знака (референт, означуване, означник), їм відповідають три різні виміри літературного простору:

- 1) його зв'язки з реальними місцями;
- 2) побудова «уявного універсуму» або «ландшафту/пейзажу»;
- 3) просторовість, характерна самому тексту [74; с. 11].

Варто відзначити, що назви цих підходів, або аспектів, є досить умовними, і не всі вчені користуються саме термінологією М. Колло. Так, поняття «геокритики» нерідко розглядається виключно у межах теорії Б.Вестфалю (на якій ми зупинимося детальніше), який і увів цей термін у вжиток; М. Колло ж наполягає на ширшому розумінні цього напрямку і включає до нього праці інших вчених, таких як Ж.-П. Рішар, Ж. Рудо, П.Журд, П. Баяр та ін. Так само і поняття геопоетики багатьма західними вченими розуміється у звуженому ключі робіт К. Вайта та інших поетів, у той час як М. Колло розширює цей напрям до усіх теоретичних праць у сфері зв'язку літератури й простору, від Бахтіна до Женетта. Для нас у цьому дослідженні важливий сам поділ, який пропонує М. Колло, адже ми вважаємо його найбільш логічним і простим з відомих на сьогодні, і тому ми послуговуватимемося ним.

Окрім того, слід зазначити, що у випадку конкретного літературного твору ступінь звернення до кожного з трьох рівнів аналізу різнитиметься, і особливо це стосується власне географічного підходу, адже не завжди можливо віднайти реальні географічні референти у фікціональному просторі художнього тексту. Просторові ж аспекти тексту й мислення, яким займаються представники геопоетичного напрямку, притаманні не лише творам художньої літератури, і виходять далеко за межі власне літературної географії, що становить основний предмет нашого зацікавлення у цьому розділі.

## **Поява літературної географії: геопоетика**

Інтерес до географії у контексті художньої літератури з'явився задовго до просторового повороту. Так, географія традиційно бралася до уваги історією літератури, зокрема, при дослідженні текстів до формування національних літературних мов: наприклад, у Середньовіччі література розвивалася у межах окремих діалектів та територій, і письменники та поети здебільшого асоціювалися з власним місцем народження і проживання або приналежністю до певного королівського двору. Подібним чином і порівняльне літературознавство, що зіставляє творчість авторів різних культур, завжди бере географію до уваги.

Ідея про залежність літературної творчості від її географічного середовища, або географічний детермінізм, з'явилася дуже давно і походить з теорії Ш. Монтеск'є про залежність розвитку цивілізації від географічних та біологічних чинників, а пізніше і мадам де Сталь, яка застосувала ці ідеї до літературних смаків різних народів, протиставляючи Північ і Південь. Перша спроба глибокого аналізу відношень літератури та географії належить І.Тену. Як відомо, французький філософ вважав, що історичні події визначаються законами, аналогічними до законів природи. Кожний історичний факт, за Теном, залежить від трьох умов: середовища (географія, клімат), раси (фізичного стану людини: її тіла та місця у біологічній еволюції) та моменту (стан інтелектуального розвитку людини). І. Тен вивчав творчість Лафонтена, якого вважав типовим носієм так званого «галльського духу». На думку Тена, цей дух був зрощений небом, землею та кліматом рідного краю Лафонтена, Шампані. Водночас французький філософ визнавав, що визначити, яким саме чином такі фактори формують літературну творчість, наразі неможливо, однак наполягав на впливі середовища на дух [193; с. 6-8].

Про «літературну географію» вже у 1920-х роках говорив французький літературознавець А. Тібодє, маючи при цьому на увазі вивчення саме літературного простору, а не опис власне географічного простору у тому вигляді, в якому він подається у художньому творі. Тібодє використовував

поняття «географії» у метафоричному значенні: його літературна географія мала на меті розглядати сукупність творів певного періоду, аби визначити силові лінії того, що сьогодні можна було б назвати літературним полем. Такий синтетичний погляд дозволяє критику організувати історію літератури у серію «пейзажів (ландшафтів)» [74; с. 45]. А. Тібодє асоціював читання з ходьбою. Якщо для звичайного читача достатньо простої прогулянки, то критик вдається до географії чи навіть геології, тобто вглядається вглиб явищ [74; с. 46-47].

Ідеї І. Тена у річищі літератури та географії розвинув інший французький літературознавець, А. Ферре, починаючи з 1930-х років. Ферре вивчав твори М. Пруста і відзначав, що в «У пошуках втраченого часу» простір так само важливий, як і час, і що людська пам'ять пов'язана з місцями, які глибоко закладені у наш ментальний «грунт» [74; с. 51]. Оскільки час невіддільний від простору, історія неможлива без географії. На думку Ферре, будь-який витвір людини пов'язаний із земним середовищем, у якому він був народжений. Брюєр та Мішле висували подібні думки, про що Ферре згадував, і при цьому він відкидає наївний географічний детермінізм: важливі не стільки фізичні аспекти місця, скільки людські та соціальні, а саме лінгвістичні та, ширше, культурні. Важливі також економічні аспекти: географія видавничої справи, друкарства, книжкових крамниць, перекладу [74; с. 52].

При цьому географія лишається для Ферре зовнішнім фактором відносно тексту: це обставина, контекст історії. Хоча критик розрізняє місця з життя та місця у творах, карти у його працях підпорядковують літературну географію реальній, так само як літературна історія часто підпорядковує твір реальному життю. Проте літературні місця неможливо нанести на реальну географічну карту, і Ферре визнає, що основні місця в «У пошуках...» є синтетичними, символічними, типовими, а їхня локалізація – непевною та неоднозначною. Пруст надихається реальними місцями, однак перетворює їх відповідно до вимог, які не мають нічого спільного з вимогами точності, що стоять перед географом. Прустова географія – це уявна, літературна, а не

референційна географія. Її сенс мистецький, а не науковий: у художньому творі місця існують залежно не від якоїсь зовнішньої реальності, а від загального ефекту, який цей твір повинен справити. Прустівські місця не стільки зовнішні, скільки внутрішні: Комбре набагато більшою мірою належить світу пам'яті та мрії (сну), ніж світу простору [83; с. 85-87].

Наприкінці 1930-х років М. Бахтін розробляє теорію хронотопу. За Бахтіним, художня література у різні періоди демонструє різні просторово-часові «преференції», специфічні для кожної конкретної історичної епохи. Жанр спирається на хронотоп, який Бахтін визначає як «суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі», підкреслюючи при цьому неподільність простору і часу (часу як четвертого виміру простору) [4; с. 234]. Літературознавець розумів хронотоп як формально-змістову категорію літератури. Основні хронотопи, що зустрічаються впродовж усієї історії, - це хронотопи дороги, зустрічі, порогу, а також села, замку, салону [202]. Хронотопи є організаційними центрами головних подій, що містяться у сюжеті роману. У лоні хронотопів час матеріалізується у простір, хронотоп дозволяє авторові зрозуміти власну епоху і перенести в оповідь свій навколишній світ. Таким чином, хронотоп є своєрідною літературною конденсацією реального простору-часу. На думку деяких науковців, Бахтін у своєму дослідженні надавав перевагу часу, що прослідковується вже у назві відповідної роботи науковця: «Форми часу та хронотопу в романі» [61; с. 99]. Окрім того, у центрі зацікавленості Бахтіна не стільки простір, скільки акти й події, що до нього прив'язані [202].

У 1940-х роках Дж. Франк вперше відзначає, що у модерністській літературі, зокрема у поезії Т. Еліота та Е. Паунда, просторова форма переважає над часовою [84; с. 248]. Літературознавець описав нарративні процедури у літературі, які перевертають хронологію оповіді, зіставляючи сцени або події та створюючи ефект одночасності. За Франком, такі процедури відбуваються на трьох рівнях: мовному, структурному та рецептивному. На рівні мови, просторова форма проявляється за рахунок відсутності

причинних/часових зв'язків між словами та групами слів, що призводить до того, що текст стає великою мірою автореферентним. У структурному плані, подібні процеси відбуваються на рівні абзаців та розділів роману, в результаті чого одночасні оповідні лінії, повернення до тих самих подій та/або персонажів та їхнє нелінійне зображення порушують традиційний оповідний синтаксис. На думку Франка, «просторова логіка» полягає у тому, що у сучасній поезії первинний референт будь-якої групи слів – це сам вірш, тобто система саморефлексивних знаків, що складають текст. Виходячи з цього, читачеві випадає робота герменевтичного характеру з поєднання розрізнених елементів та віддалених у часі моментів. Таким чином, рецепція, інтерпретація складає третій рівень просторової форми [74; с. 127].

Починаючи з 1950-х років Ж.-П. Рішар вивчає зв'язки між творчістю письменників та поетів XIX-XX ст. та їхнім інтимним досвідом світу. Ж.-П. Рішар послуговується поняттям пейзажу (ландшафту), яке розуміє як певну картину світу (образ світу) письменника, тісно пов'язану з його стилем та чуттєвістю: не певний референт, а сукупність означуваних, літературна конструкція [181]. Так, «пейзаж Шатобріана» не зводиться до американських пустель чи лантів Комбура: це складніший образ, який запозичує певні риси з місць, які Шатобріан відвідав у житті, знайшов у книжках чи побачив на картинах, але який є результатом їхньої переробки уявою та письмом. Підхід Ж.-П. Рішара ближчий до геокритичного аспекту досліджень літературної географії, до якого повернемося згодом.

Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту» висував простір і просторовість на перший план. На думку вченого, будь-який твір визначається власними межами, які роблять його «конечною моделлю безкінечного світу». Структура простору тексту стає моделлю структури простору фікціонального всесвіту. Звідси важливість у романному просторі порогів і меж (між «тут» і «там», життям і смертю, соціальними класами), перетинання яких складає головну мету оповіді та створює подію [21; с. 203]. Лотман, продовжуючи традицію Канта і Вайтхеда, вважав, що прив'язаність

людської істоти до візуального, а отже до просторового, є антропологічною, і навіть анатомічною даністю. Людська тілесність та тілесна свідомість призводять до того, що людина структурує простір за бінарними опозиціями: верх/низ, право/ліво, перед/зад. Ця просторова модель світу стає у текстах організаційним елементом, довкола якого будуються також його непросторові характеристики, тобто аксіологічна та асиметрична просторова схема покладається в основу культурних моделей, що проектуються на текст, у якому схема повертається до полюсів «добрий-поганий», «свої-чужі», «смертний-безсмертний» тощо [21; с. 219].

Важливий внесок у розгляд проблеми просторовості на текстуальному рівні зробив Ж. Женетт у праці «Простір і мова». Французький дослідник зауважив, що простір поперемінно виконує роль то означуваного, то означника. На думку Ж. Женетта, сучасна людина бачить у власній часовій тривалості «тривогу», а у своєму внутрішньому світі нав'язливу турботу або нудоту. Щоб відволіктися від абсурду світу та заспокоїтися, людина проектує свою думку на речі, конструюючи плани й фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості й стабільності з простору геометричного [13; с. 126-127]. Просторові метафори формують дискурс майже універсального діапазону, адже в ньому йдеться про будь-що – літературу, політику, музику – а мовну форму цього дискурсу складає простір, безпосередньо постачаючи йому терміни. У такій ситуації маємо означуване, тобто різні об'єкти дискурсу, і означник, тобто просторовий термін. Проте, оскільки ми маємо справу з фігурою, тобто переносом вираження, до безпосередньо означуваного об'єкта додається другий об'єкт, простір. Цей *конотований простір*, скоріше проявляється, аніж прямо позначається, скоріше висловлює, ніж висловлюється, видає себе у метафорі, подібно до того, як несвідоме проявляє себе у сновидінні або у помилкових діях. У цьому різниця між конотованим простором і простором, який описує фізик, філософ, письменник або творить чи трансформує художник чи кінорежисер, адже останній прямо розглядається ученим або художником як об'єкт його

свідомих намірів [13; с. 127-128].

Ж. Женетт зазначає, що між категоріями мови та протяжності, як це спостерегли лінгвісти та філософи й до нього (зокрема А. Бергсон), існує певна спорідненість, завдяки якій люди в усі часи запозичували з просторової лексики терміни на позначення найрізноманітніших явищ. Наприклад, майже всі прийменники на початку позначали просторові відношення і лише згодом були транспоновані у темпоральний або моральний універсум; сам термін «просторова метафора» є фактично плеоназмом, адже метафори зазвичай беруться саме з лексики, що позначає протяжність; у мові завжди є простір, по суті, уся мова зіткана з простору [13; с. 130-131]. Виходячи з цих міркувань, Ж. Женетт стверджує, що сучасна література і думка в цілому виражають себе виключно у термінах дистанції, горизонту, універсуму, пейзажу, місця, ландшафту, доріг і житла; все це наївні фігури, де мова стає простором для того, щоб простір у ній, ставши мовою, говорив про себе [13; с. 132].

Починаючи з робіт Бахтіна та Лотмана, більшість літературознавчих праць, присвячених проблемі простору, вирішують її в межах роману. До цього напряму критичної думки належать бельгійський дослідник Ж. Вайсгербер і французький літературознавець А. Міттеран. На думку Вайсгербера, аналіз романного простору повинен брати до уваги специфічні форми жанру (точку зору оповідача, упорядкування інтриги тощо) та мовлення [197; 10]. Такий аналіз повинен керуватися своєю рідною топологією, заснованою на діалектичних категоріальних парах: «близьке/далеке», «високе/низьке», «мале/велике», «закінчене/незакінчене», «коло/пряма», «спокій/рух», «вертикаль/горизонталь», «відкрите/закрите», «суцільне/перервне», «біле/чорне» тощо [197; 15]. Таким чином конструюється система місць і постає істинна семіотика простору, яка наділяє його опис і організацію символічним змістом. Ж. Вайсгербер наполягав на необхідності міждисциплінарних досліджень літературного простору. За його словами, «романний простір – це простір, що проживається людиною повністю, тілом і душею, а відтак він сусідує з просторами, які



зображують художник і скульптор, який згадують священники, який вивчають соціологи, лінгвісти, географи, психологи та етнографи» [197; с. 11-12]. Романний простір не має нічого спільного з евклідовим чи математичним – натомість він подібний до простору гуманітарних наук, тобто простору, «всипаного перешкодами, зрешеченого щілинами, визначеного привілейованими напрямками та місцями, сповненого звуків, кольорів, запахів» [197; с. 19]. Ж. Вайсгербер заперечував статус простору як простого елементу декору або опису, покликаною створити «ефект реальності», натомість він виводив його на один рівень із персонажами. На думку дослідника, простір є, з одного боку, продуктом динамічного процесу, що включає різні точки зору (оповідача, персонажів, читача), а з іншого, основою моделі, що поширюється на всі рівні оповіді. Таким чином, аналіз простору «відкриває доступ до тотального смислу твору» [197; с. 227]. Іншою новаторською думкою Ж. Вайсгербера було те, що простір у романі не даний, він конструюється за допомогою дій, емоцій та чуттів [197; с. 29].

А. Міттеран у праці «Романний дискурс» продовжує міркування Ж.Вайсгербера. Як зазначає французький дослідник, аналізуючи роман О.Бальзака «Феррагюс», простір, що від початку розглядається у семіотиці як сірконстант (тобто лише обставина, декор), стає сам по собі, з одного боку, матерією, носієм, спусковим механізмом події, а з іншого – головним ідеологічним об'єктом, а відтак набуває рис актанта. Романний простір стає формою, яка керує дієгетичним і символічним функціонуванням оповіді, і отже не може лишатися об'єктом теорії опису. А. Міттеран зазначає, що роман, зокрема починаючи з Бальзака, наративізує простір, тобто робить його основною складовою оповідного механізму [124; с. 211-212]. Простір породжує оповідь, визначає відносини між персонажами та впливає на їхні вчинки. Простір конструюється не лише описами, він є результатом узгодження багатьох елементів, таких як нарація, персонажі, час та дії. Вслід за Ж.Вайсгербером, А. Міттеран наполягає на тому, що фікціональний універсум є простором-часом, тобто обидві його складові є однаково вагомими.

Ж. Вайсгербер і А. Мітгеран вперше починають вести мову про літературну географію, і як ми бачимо, їхній підхід найближче стоїть до геопоетики. Вперше це поняття (*géopoétique*) виникає у Франції у 1960 році. Цей термін використовує поет і філософ М. Дегі, який у дусі М. Гайдеггера пов'язує поезію з проблемою її обживання. М. Дегі пише слово *poétique* («поетичне») з літерою *h*, наголошуючи на етичному аспекті поезії, яка дає місце існування людям і речам. Рання поезія М. Дегі демонструє тісний зв'язок із землею: фізична дія ходіння дозволяє людині позбутися абстракції, в якій нас зачинає сучасний розум, і знайти доступ до конкретного світу [81; с. 34]. Із чуттєвого та афективного зв'язку з землею народжується смисл, що робить її світом, придатним до життя (*monde habitable*). Цей зв'язок і є джерелом літературної та мистецької творчості. Мистецтво перетворює землю на посередницю, «уводницю» (*introductrice*) до цього світу, нашого світу [81; с. 109-110]. При цьому митець трансформує землю не довільно, він продовжує силові лінії, які сприймає у ландшафті.

За М. Дегі, те, що митець бачить, має таку саму структуру, як і мовлення: якщо земля «промовляє» до людини, «подає знаки», це означає, що вона представляється її очам згідно певному розташуванню, диспозиції, аналогічній до положення слів у реченні. Будь-який логос є топологією; існує синтаксис видимого, що відповідає синтаксису мовлення [82; с. 142]. І навпаки: мова носить відбиток простору, слова передають земний досвід, мають геологічне, топологічне значення. Неможливо розрізнити те, досвідом чого є поезія (поетичне) та мову цього досвіду (поетику). Саме взаємовключеність мовлення та земного досвіду М. Дегі позначає поняттям «гео-поетика». Геопоетика є для нього практично можливою, тобто певні аспекти землі (екваторіальність, ріка, гористість) є носіями певного логосу, який поет повинен інтерпретувати за допомогою власної мови. Згідно з М. Дегі, екологія має на меті не лише зберегти рівновагу в природі, але ще більшою мірою культивувати символічний зв'язок людини зі світом. Довкілля людини ніколи не є просто чистими фізичними даними, воно

завжди сповнене значень, яким його наділяють слова, що його промовляють і роблять придатним для життя [74; с. 109-112].

Майже через 20 років після М. Дегі поняття геопоетики використовує інший поет – Кеннет Вайт, який позначив цим терміном нову поетичну, і ширше інтелектуальну, моральну та духовну позицію. За словами К. Вайта, «геопоетика починається з тіла, що рухається у просторі» [201; с. 13]. Для цього шотландського поета це не стільки топографія, скільки «географія духу». Культура, за К. Вайтом, в основі побудована на зв'язку між людським духом і землею, вона є розвитком цього зв'язку в інтелектуальному, чуттєвому та експресивному планах. Однак сучасна цивілізація втратила цю основу і для того, щоб відбудувати світ, придатний для життя, її треба відвоювати. Задача геопоетики, у розумінні К. Вайта, полягає у дослідженні шляхів цього чуттєвого і розумового зв'язку з землею, що творить культуру [74; с. 113-120].

Сучасні геопоетичні дослідження показують, що між простором і формою та змістом художнього твору існує тісний зв'язок. Просторові структури впливають на теми, композицію та письмо у творі. Кожний простір визначає чи принаймні заохочує певний тип історії. У сучасному романі те, що відбувається, тісно залежить від того, де це відбувається [74; с.121]. Французький літературознавець М. Броссо дослідив роман Дос Пассоса «Мангеттен», показавши, як відсутність у творі лінійної хронології, множинність оповідей, розірваність хронотопу нагадують образ самого мегаполіса, який також є множинним і фрагментарним. Таким чином, текст своєю структурою відображає простір міста: репрезентація місць та людей є невіддільною від форми, що їх народжує [61; с. 53]. Отже, геопоетичний підхід має бути уважним як до форми текстів, так і до їхнього географічного змісту.

Сучасні дослідження з наратології також включають питання простору до свого кола зацікавленості. У цьому контексті слід згадати роботи М.-Л. Ріан, А. Нюннінга та К. Деннерляйн. М.-Л. Ріан виділяє 5 форм та рівнів наративного простору: просторові рамки (*spatial frames*), тло (*setting*), простір оповіді (*story space*), світ оповіді (*story world*) та наративний всесвіт (*narrative*

*universe*). *Просторові рамки* відповідають безпосередньому оточенню подій, як то салон, кімната або порт. Вони йдуть одна за одною і поєднуються відповідно до руху персонажів. Стабільнішим і загальнішим за просторові рамки є тло (соціальне, історичне, географічне), на якому розгортається інтрига. *Простором оповіді* є всі просторові рамки та місця, згадані в оповіді, незалежно від того, чи пов'язані вони напряму з подіями (це можуть бути в тому числі місця, про які думають/мріють/згадують персонажі). Виходячи за межі безпосереднього тексту, *світ оповіді* складається з простору оповіді, сприйнятого читачем, а також власної уяви читача, яка спиратиметься на його культурні знання та реальний досвід. Як зазначає М.-Л. Ріан, «у той час як простір оповіді складається з вибраних місць, які розділяє порожнеча, наративний світ сприймається уявою як зв'язна, цілісна, онтологічно повна і матеріально існуюча географічна сутність, навіть якщо це фікціональний світ, позбавлений всіх цих властивостей» [184]. Під *наративним всесвітом* Ріан розуміє суму просторів-часів, тобто паралельних світів, у тексті, незалежно від того, існують вони чи ні (є гіпотетичними, мріями, фантазмами тощо). Читач вибудовує наративний простір у процесі читання за допомогою ментальної моделі, чи точніше когнітивної мапи. За М.-Л. Ріан, ментальні карти динамічно конструюються у процесі читання і надалі читач звиряється з ними, щоб зорієнтуватися у наративному світі. У цьому контексті дослідниця пропонує поняття наративної картографії, яка би мала полегшувати візуалізацію та актуалізацію наративного простору для читача [184].

Наратолог А. Нюннінг пропонує іншу модель аналізу фікціонального простору. Він зупиняється на трьох процесах, що відповідають за продукування фікціонального простору: відбір (парадигматична вісь), комбінування/конфігурація (синтагматична вісь) та перспективація (дискурсивна вісь). Перший процес А. Нюннінг визначає як відбір автором екстратекстуальних та інтертекстуальних елементів, тобто матеріалу, що належить до соціального середовища та попередніх літературних творів (архітексту). Особливо дослідника цікавлять екстратекстуальні елементи, адже

вони дозволяють виявити зв'язок між просторами оповіді, реальними просторами та культурними моделями простору. Процес відбору показує, що літературний текст не просто калькує реальність, а конструює справжній фікціональний простір на основі розрізнених фрагментів, які він формує і розташовує на свій манер. Ця констатація приводить А. Нюннінга до другого процесу, конфігурації, що встановлює зв'язки між обраними просторовими елементами. Термін «конфігурація» запозичений у П. Рікьора (який використовує його у контексті часу) і полягає у наративних та естетичних процесах, властивих літературі, які конструюють зв'язну цілісність. При цьому А. Нюннінг зазначає, спираючись на поняття структури у Ф.Джеймсона, що просторова структура літературного тексту є більше, ніж сумою всіх його елементів. Це скоріше мережа зв'язків опозиції та відповідності між вибраними елементами. Німецький дослідник нагадує, що у літературі світ ніколи не представлений у своїй тотальності, його репрезентація можлива лише за допомогою метонімії. Зв'язки між метонімічними елементами, встановлені конфігурацією, уможливають появу специфічно фікціональної організаційної структури. Перспективація, третій процес, виведений А.Нюннінгом, визначає, чи фікціональний простір будується виходячи з одного або кількох нараторів, діалогів між персонажами, голосів дорослих та дітей, надійних чи ненадійних нараторів тощо [202].

К. Деннерляйн є авторкою праці «Наратологія простору» (2009). Дослідниця не є прибічницею релятивістського та конструктивістського розуміння простору: на думку К. Деннерляйн, простір є передусім вмістилищем, що передує своєму вмісту і є незалежним від нашого сприйняття. Німецька дослідниця вивчає наратологічне продукування простору за допомогою просторових референцій. До останніх вона зараховує топоніми, власні назви, родові поняття (держава, район, сарай, клуб, літак тощо), вказівні прислівники (тут, там), певні дієслова та прийменники. Там, де бракує експліцитних просторових референцій, інші засоби можуть вказувати на просторові структури: ідентичність (соціальний статус,

професія тощо) персонажів, події/дії, а також метонімічна репрезентація (наприклад, дзвони, що вказують на церкву, і ширше, місто або село). Але продукування фікціонального простору спирається не лише на цю текстуальну інформацію, а залежить також від взаємодії з текстом читача. К.Деннерляйн досліджує рецепцію художнього твору, демонструючи, що побудова ментальних репрезентацій у читача також залежить від його знань та культурних моделей. Щоб проаналізувати, яка просторова інформація організується і ієрархізується у ментальній моделі читача, дослідниця показує техніки репрезентації простору, до яких входить передача подіями (нарація, простір у якості сцени) та передача незалежно від подій (опис). Окрім опису, К. Деннерляйн наводить модули роздумів, коментарів та аргументів як можливих засобів передачі простору незалежно від подій. Важливість дослідження К. Деннерляйн полягає, зокрема, у тому, що їй вдається навести чимало прикладів продукування простору не через опис, що підриває традиційні погляди літературознавства на побудову простору у художньому творі [202].

### **Власне географічний підхід**

Кардинально іншим щодо геопоетичного підходу є підхід власне географічний: представники цього напрямку вивчають реальні географічні явища й об'єкти у зв'язку з художніми творами, нагадуючи, що у літературі є не лише історія, але й географія: місця натхнення, творчості, видавництва, рецепції, перекладу. Довгий час географія або включалася до історії, або просто нехтувалася літературною критикою на користь іманентного підходу до текстів, де зв'язок текстів із реальністю ігнорувався. Ці проблеми повернулися на перший план у 1980-х роках.

Простір і текст часто розглядають за допомогою одного й того самого інструмента: карти. Спроби картографувати літературу відповідають моді на *mapping*, що панує нині у гуманітарних науках, але вони також відповідають двом потребам літературного поля:

- 1) нове визначення географічних місцевостей, у яких розгортається література;
- 2) реабілітація референційної спрямованості літератури [74; с. 59].

Проблема зв'язку продукування літератури з географічними чинниками все більше цікавить сучасних дослідників, хоча це питання поставало вже давно. Так, загальновідомо, що у ході історії географічний розподіл літератур змінювався. В Античній Греції – через різні діалекти та школи, що на них засновувалися, – розглядають різні регіональні літератури: іонічну, доричну, еолійську. З плином часом, у процесі консолідації мови утворюються національні літератури. Тоді виникає явище регіоналізму та провінціалізму в літературі, що контрастує з національною літературною традицією: протиставлення «центр-периферія», конкуренція різних регіонів однієї країни (як, наприклад, Ріо – Сан-Паулу в Бразилії), література колишніх колоній. Всі ці питання входять до кола зацікавленості літературної географії.

На сучасному етапі історія літератури поступово виходить за межі формату національних літератур в умовах розквіту постколоніальних студій. Відбувається всебічна децентралізація літературних осередків, лунає все більше голосів культур, які до того вважалися недорозвиненими, а нині ведуть діалог на рівних із колишніми колоніальними центрами. Паралельно із цим відбувається процес глобалізації та все зростаючого космополітизму літератури. Останнім часом усе частіше йдеться про так звану *World Fiction*, «Світову республіку літератури», *Weltliteratur* тощо [74; с. 60-66]. Щоб зрозуміти ці процеси, необхідно відійти від традиційних понять національних літератур і взяти на озброєння інструментарій політичної, економічної, культурної географії. В. Ларбо ще 80 років тому зазначав, що існує велика різниця між політичною та інтелектуальною мапами світу. Перша змінюється кожні 50 років і вкрита довільними та непевними поділами, а її центри є дуже рухомими. Натомість інтелектуальна карта змінюється повільно, і її кордони є вельми стабільними [100; с. 33-34]. Так само і літературна географія не співпадає з політичною.

Оригінальне дослідження у річищі власне географічного підходу

пропонує у своїх працях італійський літературознавець Ф. Моретті. Дослідник вивчає так звані «твори-світи» (*opere mondo*) – модерні версії епопеї, твори енциклопедичних масштабів. Приклади «творів-світів» Моретті віднаходить у різних епохах, від XVIII до XX століття, у різних формах мистецтва: театрі («Фауст» Гете), романі («Улісс» Джойса), опері («Кільце Нібелунгів» Вагнера), поезії («Пустельна земля» Еліота); у різних частинах земної кулі: в Європі та Америці, Північній («Мобі Дік» Мелвілла) та Південній («Сто років самотності» Маркеса). Якщо класична оповідь тяжіє до єдності часу, місця та інтриги, то у творах-світах просторова і часова протяжність дуже великі, причому одночасність дій нерідко переважає над їхньою послідовністю, що призводить до того, що історія розгортається як географія. Зв'язність оповіді при цьому розпадається на користь певної незалежності частин і сильної тенденції до відступів з метою дослідження. Гіпотеза, яку висуває Ф. Моретті, полягає у тому, що «модерний епос» розвинувся здебільшого у країнах, у яких ще не була досягнута державна єдність, тобто там, де співіснували історично неоднорідні соціальні та символічні форми, нерідко дуже різні за походженням. Такою є роздроблена Німеччина Гете або колонізована Ірландія Джойса. Тексти-світи відсилають не до національної держави, а до більших величин: континенту або системи світу загалом. Таким чином, такі тексти концентруються на напівпериферії, у той час як роман процвітає у найбільш однорідних культурах, як то Франція або Англія [126; с. 49-50].

Ф. Моретті розрізняє дослідження «простору в літературі» та «літератури в просторі». У першому випадку мова йде про уявний простір, такий як Париж у «Людській комедії», Африка у колоніальному романі, Англія Дж. Остен тощо. У другому мається на увазі реальний історичний простір: бібліотеки у вікторіанській провінції або поширення «Дон Кіхота» або «Будденброків» у Європі. Проте в обох випадках, за Ф. Моретті, література «пов'язана з місцем» [125; с. 11]. У праці «Атлас європейського роману 1800-1900» Ф. Моретті приділяє увагу обом аспектам, проте якщо



«література у просторі» не викликає суттєвих запитань, то «простір у літературі» виявляється набагато проблемнішою темою.

На думку Моретті, різні простори продукують різні історії: без певного типу простору певний тип історії стає просто неможливим. За приклад літературознавець наводить Париж у «Людській комедії» Бальзака. Ф. Моретті зазначає, що існує напруга між бідним лівим берегом, де терплять численні поразки новоприбулі з провінції персонажі, та заможним Заходом та Північним Заходом Парижа, до яких спрямовані їхні мрії про успіх. Різні райони Парижа відповідають різним соціальним середовищам [125; с. 113]. Далі Ф. Моретті порівнює Париж Бальзака і Золя, відзначаючи, що на відміну від реалістичного світу Бальзака, у натуралістичному романі герої здебільшого залишаються у межах своїх районів, що підкреслює ідею приреченості людини, наперед визначеності її долі, характерну для натуралізму [125; с. 104].

Ф. Моретті супроводжує свої дослідження картами, на яких позначає пересування персонажів або розташування тих чи інших географічних об'єктів, що його цікавлять. У праці «Література, побачена здалека» (2005) є розділ, присвячений простору в сільських романах Англії та Німеччини початку ХІХ ст. У ньому Моретті розглядає серію романів Мері Мітфорд «Our Village», наносячи на відповідні карти місця, згадувані у романах. Далі дослідник прибирає карту і лишає тільки діаграми, на яких показує, як хронотоп першого роману розпоршується у наступних творах. Як зазначає М. Колло, діаграма, у порівнянні з картою, має свої переваги і свої недоліки для літературної географії. Не будучи прив'язаною до реальної мапи, діаграма дозволяє показати певні процеси, що відбуваються всередині уявного світу літературного твору. Відштовхуючись від географічних референтів, вона допомагає показати літературний простір, що вибудовується на їх основі. У той же час діаграма ризикує повністю абстрагуватися від місць та їхньої вкоріненості у референційному просторі, а також їхньої конкретності, чуттєвості [74; с. 79].

В цілому, існує ряд аргументів для критики картографування художньої літератури. Карта не може дати повну картину простору в творі, адже ми обмежені реальною мапою місцевості, а також не маємо змоги побачити на ній пейзаж або ландшафт. Інакше кажучи, об'єктивна карта не здатна передати суб'єктивний ландшафт художнього твору. Сам Ф. Моретті визнає, що існують форми, які неможливо картографувати. Географія є інструментом, але вона не може пояснити все [74; с. 75-79]. Карта може бути корисною для візуалізації географії літератури (її місць створення та рецепції) або географічних референтів літературного тексту, але вона не дозволяє досягнути, яким чином цей текст їх представляє і надає їм форму та зміст. Карта об'єктивізує та раціоналізує питома суб'єктивний простір, зводить його до видимого, хоча він сприймається й іншими чуттями. Вона надає панорамну картину з висоти пташиного лету, хоча літературний простір вибудовується з часткової точки зору людини на землі. Вона відтворює протяжну і гомогенну площину на основі фрагментарних, розкиданих свідчень, у яких багато пропусків, що лишають читачеві свободу додумувати решту самому. В цілому, карта позбавляє літературний простір його горизонту [74; с. 83].

Окрім того, існує проблема вигаданих просторів або ж просторів, заснованих на реальних, але змінених письменниками, які просто неможливо картографувати, і вони повинні бути прийняті такі, як є. На думку М. Колло, це чи не основна риса літератури – вислизати від спроб зафіксувати її на карті реального світу. Літературознавець цитує Г. Мелвілла, який писав у «Мобі Діку» про острів Роковоко: «Його нема на жодній карті; справжні місця там ніколи не знайдеш» [121; с. 91].

Попри всю критику, ідея картографування літератури не припиняє цікавити дослідників, про що може свідчити, наприклад, мультимедійний проект «A Literary Atlas of Europe», створений спільними зусиллями Інституту географії Цюриха та університетів Геттінгена та Праги. Учасники цього проекту намагаються відповісти на запитання на зразок: «Де і коли

з'являються які пейзажі та міста, наприклад на літературній мапі Європи, і коли вони вичерпують свій літературний потенціал? Чи існують географічні області, які взагалі не були задокументовані літературою? Якою є частота появи певного простору у художніх творах? Таке використання простору є міжнародним чи обмежується письменниками конкретної країни?» [74; с. 80]. Наприклад, на літературній карті Швейцарії відзначається висока концентрація згадок про регіон Фірвальдштетського (Люцернського) озера, який згадується багатьма європейськими авторами першого рангу. Частота згадок, дуже висока з 1800 до 1914, суттєво знижується у період з 1914 до наших днів, при чому все рідше з'являється у зарубіжних авторів. Такі статистичні дані, безперечно, мало про що свідчать самі по собі, але вони дають чимало зачіпок для подальших досліджень.

Як зазначає М. Колло, карта може бути джерелом натхнення для письменника, наприклад у випадку Р. Стівенсона, якому належить цитата, що її згадував і Ж. Перек: «Мене переконують у тому, що існують люди, яких не цікавлять карти, але мені важко у це повірити» [74; с. 84]. Карту можна сприймати як натяк, як інструмент для уяви, і у цьому відношенні вона є досить влучною метафорою літератури: читачеві даються лише певні знаки, які він повинен розшифровувати, інтерпретувати й подумки переводити на площину життя.

### **Геокритика**

Цілком інший кут зору й перспективу пропонує геокритичний підхід до розгляду літератури. Представників цього напрямку цікавить передусім власне фікціональний простір художніх творів, і лише у другу чергу його зв'язок із референтним позатекстовим простором географії. Провідний апологет геокритичного підходу Б. Вестфаль (який і ввів цей термін) вважає, що вивчати потрібно не те, як реальний простір відображається у літературі, а зв'язки між людськими просторами і літературою [198; с. 17]. На думку Вестфалья, художній текст посилається не на реальність, а на досвід реальності, і людський простір існує лише у модальностях цього досвіду,

який, стаючи дискурсивним, творить світи. Література не описує реальність, а «переописує» її. Літературне місце є віртуальним світом, який перебуває у змінних інтеракціях зі світом референції. Художня література не відтворює реальність, а актуалізує нові й невиражені до цього віртуальності, які надалі перебувають у інтеракції з реальністю [199; с. 171]. У своїх роздумах Вестфаль спирається на логіку можливих світів на зразок ідей Т. Павела та У.Еко, згідно з якою можливий світ накладається на «реальний» світ енциклопедії читача [74; с. 89].

Подвійний об'єкт геокритики – це водночас місце та його літературна пам'ять. Вестфаль обирає географічну одиницю (країну, регіон, місто) та зіставляє різні точки зору на неї різних письменників, бажано різних національностей та мов. У геокритиці необхідно мати кілька свідчень різних авторів, монографічний підхід вважається «небезпечним», адже він є «егоцентричним», а не «геоцентричним». За монографічності дискурс про простір долучається до дискурсу про письменника, який стає головним предметом уваги. Натомість геокритичний підхід повинен головну увагу приділяти простору, що спостерігається, а не спостерігачеві з його особливостями [198; с. 34]. Таким чином Вестфаль дистанціюється від тематичної критики, яка зосереджується на «не-географічних місцях», як то пейзаж, пов'язаний з точкою зору автора або персонажа, або «домашніх, інтимних просторах», які досліджував Г. Башляр [199; с. 185, 194].

Хоча він визнає роль уяви у «репрезентаціях простору в літературі», Б.Вестфаль обмежує їх вивчення дослідженням «опосередкованої репрезентації просторового референта («реалéми») та/або референта географічного» [198; с. 7]. Тобто основною лишається географічна референція: Вестфаль надає перевагу вивченню місць, які можна віднайти в атласі, геокритичний підхід, у розумінні дослідника, не підходить для вивчення уявних місць. Проте існують й інші погляди на це питання, і до геокритичного підходу відносять також і праці деяких літературознавців, що займаються фікціональними світами [74; с. 91].

Вже класичними стали такі праці про вигадані світи, як «Вигадані міста у французькій літературі» Ж. Рудо і «Словник уявних місць» (в якому зібрано близько 800 одиниць) А. Мангуеля та Дж. Гуадалупі. Уваги також заслуговує робота П. Журда, присвячена Граку, Борхесу, Мішо і Толкієну. На думку Журда, будь-яке місце, будь-який простір, що фігурує у художньому творі, є за визначенням уявним, і Турень Гаргантюа є такою ж уявною, як і Орсенна з «Узбережжя Сиртів». Особливість «уявного світу» полягає у тому, що його неможливо точно розташувати у всесвіті, яким його знають у епоху написання твору. Він завжди співпадає з «пробілом» у репрезентації світу [97; с. 16]. Тому найчастіше такий світ знаходиться у віддалених або маловідомих районах: можливість зробити існування уявної країни правдоподібним збільшується обернено пропорційно до географічних знань читача. І навпаки: правдоподібний характер вигаданого світу зменшується зі збільшенням можливості локалізувати його. При цьому уявний світ будується на основі реальних географічних та культурологічних даних. Висновок, до якого приходять Журд, полягає у тому, що уява є просторовою, адже простір є сферою мислимого *par excellence*. Не лише уявні світи, але й будь-яка «картина світу» (образ світу), створена образотворчим мистецтвом або літературою, є суб'єктивною [97; с. 321-323].

Інший сучасний французький дослідник П. Баяр у нещодавній праці «Як говорити про місця, де ми не були?» (2012) заходить ще далі у міркуваннях щодо зв'язків фікціонального простору з реальним [41; с. 129]. На думку П.Баяра, літературний простір є за визначенням «атопічним», тобто він повністю відірваний від будь-якого реального географічного референта. На підтвердження цьому П. Баяр аналізує найбільш реалістичні твори – розповіді про подорожі, етнографічні або журналістські репортажі – і щоразу демонструє, що географічна точність у них не дотримується. «Літературна правда» не передбачає документальної строгості: той, хто описує уявні місця, не збирається їх відвідувати. Шатобріан у своїх оповіданнях про подорожі описує місця не на основі того, що він бачив, а того, що він прочитав [41; с.56].

З майже безмежної маси інформації про місце письменник обирає ті дані, які мають значення для нього, і комбінує їх згідно з логікою, що не має нічого спільного ні з географією, ні з історією. Літературний простір постає як пазл, головоломка, що поєднує між собою географічні місця, які у реальному світі розділені дуже великими дистанціями. Атопізм П. Баяр розуміє як «елемент літературного простору, що конденсує одночасно різні місця та різні часи, і джерело привабливості якого витікає саме з такої конденсації, що дозволяє читачам із різних країн та епох почуватися вдома» [41; с. 137]. Літературний простір є композицією з місць, «вирваних» з реальності, які надалі існують за законами літератури, байдужими до збігу місця й часу. Але тим не менш, літературна конструкція відштовхується від географічних даних, письмо вкорінене у реальність, для того щоб читач міг зорієнтуватися та впізнати себе в уявному світі. Таке поєднання точності та неоднозначності є необхідним для винайдення плодючого ґрунту для уяви. Деталі гарантують існування вигаданої країни та правдивість оповіді, а неоднозначність дозволяє читачеві самостійно проектувати себе у цей світ і знайти у ньому власне місце, що входить у резонанс із його власною «внутрішньою країною» [41; с. 111].

Ефект правдивості, який створює літературний простір, виходить не з його адекватності відносно зовнішньої географічної реальності, а з його здатності виражати «внутрішню країну». Цей вираз запозичений у З. Фрейда, який називав витіснене бажання «внутрішньою іноземною країною» [41; с.91]. За П. Баяром, літературна географія є наслідком «проекції просторової частини» Несвідомого письменника. Внутрішня будова психіки є топічною, як це уявляли З. Фрейд і Ж. Лакан (останній ввів ідею топології), але її можна також уявити у поняттях географії, зі своїми рельєфами, височинами, западинами. Часто, не знаходячи у реальності місця для свого бажання та своїх фантазмів, письменник винаходить уявну географію, що трансформує світ, аби зробити його жилим. Переписування або передумування простору дозволяє суб'єктові знайти там нове місце, фантазматично перспективніше, плідніше. При цьому створюється «спільна внутрішня країна» автора і читача [41; с. 92].

Внутрішня країна, що могла би бути іншою назвою Несвідомого, має водночас колективний та індивідуальний вимір і не є ізольованою від реального світу. Навпаки, вона лежить в основі трансформацій, яким ми піддаємо репрезентацію реальності. І коли суб'єкт не знаходить у ній спокою, він починає замінювати реальний світ на уявний, географія якого формується під впливом географії його внутрішньої країни, і де він вигадує собі підходяще місце. На думку П. Баяра, уся складність літературної географії якраз і полягає у рівновазі між внутрішнім і зовнішнім, уявним і реальним, письмом і досвідом [41; с. 92]. Проте ця рівновага напряду залежатиме від літературного стилю: подорожній щоденник буде більш референційним, ніж лірична поезія, а письмо з обмеженнями приділятиме формальним критеріям більше уваги, ніж автобіографічна сповідь. Співвідношення може також різнитися у межах корпусу творів одного автора.

М. Колло є автором концепції «думки-ландшафту» (*pensée-paysage*), яку можна розглядати як явище на межі між геокритичним та геопоетичним (у вузькому сенсі, близькому до робіт К. Вайта та М. Дегі) напрямками. М. Колло досліджує шляхи, якими інтимний зв'язок людини зі світом, людської істоти з власним довкіллям знаходить відображення у міметичних мистецтвах. Ландшафт, у розумінні М. Колло, є свідченням «багатовимірності людських і соціальних явищ, взаємозалежності між часом і простором і інтеракції між природою та культурою, між економічним і символічним, між індивідом і суспільством» [75; с. 11]. У понятті ландшафту, за М. Колло, відбувається звільнення від дуалізму, властивого Західній думці, долаються численні опозиції, що складають цей дуалізм, такі як опозиція видимого і невидимого, суб'єкта й об'єкта, думки й протяжності, духа й тіла, природи та культури [75; с. 18]. Ландшафт є феноменологічним продуктом взаємодії людини й простору. М. Колло наслідує думку М. Мерло-Понті про те, що свідомість, яка є способом буття у світі, є тілесною, а відтак просторовою. За М. Колло, думка-ландшафт базується на принципі відкритості, тобто породжує конфронтацію як із самим собою, так і з іншим, а також рухомості, змінності [75; с. 33].

## Висновки до Розділу 2

1. Географічне мислення займається мезорівнем буття, тобто рівнем безпосереднього буття людини, найконкретнішим, осяжним і доступним для дотику. Географічний простір спирається на орієнтири, знайдені у природному ландшафті, і відбиваючи обриси цього пейзажу, він є неоднорідним і множинним: географічний простір неможливо звести до узагальненої єдності, він завжди лишається конкретним і унікальним у кожній точці. Як буде показано у наступному розділі, таке розуміння простору характерне для Ж. Перека, якого цікавлять передусім специфічні, локальні, тактильні простори життя людини, унікальні місця, а не абстрактний гомогенний континуум фізичного простору.
2. Географія ХХ ст. нерідко звертається до художньої літератури, шукаючи в ній свідчення особистого людського досвіду окремих місць, і виявляючи таким чином суб'єктивний та культурний аспекти географічних явищ. Сучасна концепція географа дуже близька до визначення письменника: це людина, що описує світ, записує і ділиться власним досвідом простору. Геофілософи на зразок О. Берка вважають, що наш досвід простору відбивається у мові: мовний знак передає певний сенс лише тією мірою, якою означувана річ бере участь у людському існуванні. Конкретність місця, протиставлена абстрактності математико-фізичного простору, виявляється у тому, що люди, слова і речі мають спільну історію, зростають разом, і буття людини нерозривно пов'язане з місцем, у якому воно розгортається. Ця проблема досліджена Ж. Переком в есе «Просто простори».
3. Літературна географія, сучасна галузь літературознавства, займається дослідженням різноманітних форм оприявлення простору в художній літературі. Цю проблему розглядають здебільшого у трьох аспектах: а) власне географічний: зв'язок літературних творів із позалітературним географічним простором, тобто реальними географічними об'єктами, що



постають у літературі, а також географічними факторами продукування літератури (місця натхнення, творчості, видавництва, рецепції, перекладу); б) геокритичний: репрезентації простору в літературних творах, побудова уявного універсуму або ландшафту/пейзажу; в) геопоетичний: просторовість самого тексту, тобто мовні маркери просторовості. Нас цікавитимуть передусім геокритичний і геопоетичний аспекти художніх текстів Ж. Перека.

4. Серед здобутків літературної географії розуміння літературного простору не як елементу декору або опису, як він розумівся у традиційному літературознавстві, а як рушія оповіді, не менш важливого за персонажів. Простір літературного твору нерідко визначає його форму, тематику й проблематику. Як буде продемонстровано у розділі 4, простір творить оповідь у більшості художніх творів Ж. Перека, зокрема у повісті «Речі».
5. Вивчення реальних географічних об'єктів у контексті художньої літератури, зокрема, з використанням карт, є проблематичним і має суттєві обмеження, адже художній текст трансформує дані дійсності, і місця, що постають на сторінках книжок, не можуть сприйматися як копія реальних місць. Художній текст посилається не на реальність, а на досвід реальності, і людський простір існує лише у модальностях цього досвіду. Ця думка особливо актуальна стосовно текстів Ж. Перека, в яких значення географічних об'єктів розкривається здебільшого у контексті біографії письменника та інтертекстуальних зв'язків.
6. Літературне місце є віртуальним світом, який перебуває у змінних інтеракціях зі світом референції. Художня література не відтворює реальність, а актуалізує нові й невиражені до цього віртуальності, які надалі перебувають у інтеракції з реальністю. Тому вивчати слід не реальні географічні об'єкти, що постають у літературних творах, а те, якими вони постають у фікціональному тексті. Оскільки реальний простір лишається загадкою, важливо дослідити його артикуляції у художній літературі як вищій формі формалізації людського досвіду.

## РОЗДІЛ 3

### ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ Ж. ПЕРЕКА ТА ПРОСТОРОВА ПРОБЛЕМАТИКА У НЕХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ АВТОРА

#### 3.1. Філософсько-літературний контекст творчості Ж. Перека

##### Постаті, що справили вплив на ідеї Ж. Перека

Початок творчого шляху Ж. Перека припав на другу половину 1950-х років, період, що був позначений кількома значущими культурологічними явищами: у літературному світі це був час, коли екзистенціалізм усе далі відходив на другий план, поступаючись місцем «новому роману», а у філософії та критиці все більшого впливу набував структуралізм. Переважна більшість французьких інтелектуалів (Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, Р. Барт, П. Нізан, А. Лефевр та ін.) дотримувалися лівих поглядів, хоча між ними не існувало єдності щодо оцінки комунізму, політики СРСР та комуністичної партії. Серед молодих людей було чутно все більше критики на адресу компартії та авторитетів попереднього покоління, зокрема Ж.-П.Сартра. Основною політичною проблемою кінця 1950-х років була криза, що визривала в Алжирі, та проблема колоніального спадку Франції: нове покоління інтелектуалів, у тому числі Ж. Перек, рішуче виступали за деколоніалізацію. Поступово опозиція «пролетаріат – буржуазія», що стояла в основі лівої критики, перетворюється у цей час на опозицію «Третій світ – Західний імперіалізм».

Не буде перебільшенням сказати, що перше справжнє знайомство Ж.Перека з інтелектуальним життям тогочасної Франції відбулося у колежі в Етампі в 1953-54 роках на лекціях філософії Ж. Дювіньйо. Письменник і соціолог, комуніст-антисталініст, що розірвав зв'язки з комуністичною партією Франції, Ж. Дювіньйо пробуджував у своїх учнів жвавий інтерес до сучасних ідей, літератури, театру й мистецтв. Для Ж. Перека він став

справжнім зразком для наслідування [173; с. 34]. Ж. Дювіньйо був для учнів не лише викладачем, він також заохочував їх до творчості: сам Ж.Перек пізніше згадував, що його перший ментор прищепив йому «смак до письменства» і надав моральний «дозвіл» писати [133; с. 265]. Саме Ж.Дювіньйо у 1955 році влаштовує Ж. Перека у відомий літературний журнал «Ля Нувель Ревю Франсез», де юний автор публікує свої перші критичні дописи про прочитані романи та літературознавчі праці. Ж.Дювіньйо також знайомить Ж. Перека з М. Надо, письменником, літературним критиком та видавцем журналу «Ле Летр Нувель», у якому Ж.Перек з 1957 року починає друкувати власні рецензії на романи. Троцькіст М. Надо хотів створити на базі свого часопису платформу для літератури, яка би торувала свій шлях між ангажованістю Ж.-П. Сартра та естетизмом «Нових гусарів» [196; с. 17]. Нарешті, Ж. Дювіньйо знайомить юного Ж.Перека з Р. Бартом, а у 1958 році з А. Лефевром – постатями, чий вплив на письменника складно переоцінити.

У 1959 році Ж. Перек входить у кола молодих людей, близьких до комуністичної партії, але критично щодо неї налаштованих, які намагаються створити разом новий часопис, що став би водночас літературним та культурним рухом, спрямованим на радикальну марксистську критику літератури й мистецтва. Цей літературний журнал мав носити назву «La ligne générale» («Генеральна лінія», за назвою фільму Ейзенштейна) і об'єднував близько десяти людей на чолі з Ж. Переком та Р. Клеманом, які почали готувати статті на тему кіно, джазу, живопису, роману, театру, філософії, поезії тощо. Учасники «L. G.» вбачали у майбутньому журналі альтернативу як «Ля Нувель Крітік» та «Ле Летр Франсез» (рупорам комуністичної партії Франції), так і «Тан модерн» та «Еспрі» (де публікувалися комуністично-опозиціонери, такі як Сартр). Було підготовлено чимало матеріалів, втім, часопис так і не з'явився на світ. Пізніше учасники «L. G.» цілком відмовилися від ідеї журналу і зупинилися на форматі руху, а статті, призначені для часопису, були надруковані в інших виданнях, таких як «Партизан», «Клярте» і

тій-таки «Ля Нувель Крітік». Радикальна критика юних членів «L. G.» була спрямована передусім на буржуазну міщанську культуру Франції [155; с. 110-111], відголоски чого ми побачимо у «Речах». До однієї зі статей Ж. Перека для «L.G.» ми повернемося згодом, але варто відзначити, що хоча весь цей проект був остаточно покинутий 1963 року, не давши значних результатів, для Ж. Перека це був важливий етап становлення критичного мислення, у процесі якого викристалізувалися певні тенденції майбутнього письменника: його специфічне ставлення до поняття «реалізму» в літературі, малий інтерес до політики і натомість невичерпне соціологічне начало, у якому поєднувалися польові дослідження і закоханість у художню літературу.

Р. Барт справив на Ж. Перека у ранній період його творчості значний вплив. Відомо, що Ж. Перек відвідував два цикли лекцій Р. Барта у 1963-1965 рр. («Сучасні системи значення» та «Досліди з риторики»), читав «Нульовий ступінь письма», «Міфології», «Критичні есе», «Систему моди», а пізніше «Сад, Фур'є, Лойола» та «Ролан Барт про Ролана Барта» [180; с. 340]. За власним зізнанням письменника, Р. Барт – його справжній вчитель [151; с.328]. Саме у цього французького критика Ж. Перек запозичив поняття «погляду скоса» (*regard oblique*), тобто вміння дивитися на звичні речі під іншим кутом, про що буде більше сказано далі. Ж. Перек і Р. Барт листувалися в першій половині 1960-х рр., і саме Р. Барт був першим, хто прочитав оригінальну версію «Речей» 1963 року і дав твору схвальну оцінку.

Варто зазначити, що характер впливу праць Р. Барта на творчість Ж.Перека досить специфічний. Сам письменник наводив ім'я французького літературознавця серед таких постатей, як Г. Мелвілл, Г. Флобер, Р. Руссель, В. Набоков, М. Лейріс і Р. Кено – авторів, чиї книги «утворюють картину, в якій бракує однієї деталі – тієї самої, що [він] волів би додати» [166; с. 86]. Одразу впадає в око те, що Ж. Перек згадує Р. Барта поряд із представниками художньої літератури. А ось як Ж. Перек коментує важливість «Міфологій» при написанні «Речей»: «В основі цієї книги лежить подвійний проект: по-перше, вправа з «Міфологій» Р. Барта, тобто показати, який відбиток лишає

на нас мова реклами; по-друге, опис у досить загальних рисах певного середовища, до якого, до речі, входжу я сам» [136; с. 48]. Наприкінці «Речей» Ж. Перека навіть вводить приховану і дещо змінену цитату з однієї з «міфологій» Барта – про вагон-ресторан. Як зазначає М. Ріб'єр, Ж. Перека запозичив у Р. Барта не лише критичний погляд на сучасне суспільство, але й матеріал для художніх творів [180; с. 341]. Саме лекції Р. Барта з риторики лягли в основу наступного твору Ж. Перека після «Речей», «Який малий велосипед з хромованим кермом в глибині двору?», що сповнений риторичних фігур. Рушійним же мотивом наступного твору Ж. Перека – «Людина, що спить» – стало поняття «невинності», яке Р. Барт використовує у «Нульовому ступені письма». Ідею, яку Р. Барт застосовує для характеристики письма Камю в «Сторонньому», Ж. Перека використовує як аргумент твору, його тематику.

Р. Барт безперечно вплинув на соціологічний проект Ж. Перека-письменника, але у той же час суто структуралістські ідеї Р. Барта не знаходили відгуку у літератора. Ж. Перека дистанціювався від групи *Tel Quel*, зазначаючи, що його проект реалістичної літератури не мав нічого спільного з дослідженням «мови заради мови», якому, на його думку, був присвячений журнал [160; с. 81]. Письменник також протиставляв йому діяльність *Oulipo*, зазначаючи: «Ми не претендуємо на діяльність на кшталт тієї, що нею займаються групи «*Tel Quel*» чи «*Change*», тобто ми не презентуємо себе в якості хранителів якоїсь правди» [140; с. 293]. У цілому, чим далі, тим більше Ж. Перека віддалявся від свого вчителя, і це було двостороннім процесом, адже у жодних опублікованих текстах Р. Барта не знаходимо згадок про письменника, чиї пізніші твори критик, цілком імовірно, навіть не читав [180; с. 338].

А. Лефевр – філософ-марксист, соціолог, автор етапного твору «Критика повсякденного життя» – інший беззаперечний авторитет для юного Ж. Перека. Саме А. Лефевр, з яким письменник багато спілкувався впродовж 1960-х років, заклав основи зацікавленості Ж. Перека у повсякденності – те, що він згодом назве «інфра-ординарним». Для А. Лефевра сама суть

марксизму полягала у критиці повсякденного життя. У праці «Вступ до модерності» (*Introduction à la modernité*) 1962 року А. Лефевр пише про «революційний романтизм» у контексті занепаду духу революції та його виродження у «моралізаторський неокласицизм». На думку філософа, прикладами відродження революційного романтизму серед його сучасників були, з одного боку, ситуаціоністи на чолі з Гі Дебором, а з іншого, представники «La Ligne générale». Сам Ж. Перек, пізніше коментуючи роки «L. G.», зазначав, що у той час (тобто на початку 1960-х) він вважав, що головною функцією письма, та й людини взагалі, була підготовка революції. При цьому вже тоді Ж. Перек не цілком підтримував ідею ангажованої літератури зразка Ж.-П. Сарта та А. Камю [155; с. 109].

### **Літературна дискусія у Франції кінця 1950-х рр.**

Літературний пейзаж Франції 1950-х – першої половини 1960-х років був тісно пов'язаний з філософським та політичним. До літературних проблем, що хвилювали Ж. Перека на зорі його письменницької кар'єри, входили ангажованість літератури, мистецтво заради мистецтва, криза мовлення, біле письмо та критичний реалізм [196; с. 20]. Дискусії, що домінували в інтелектуальних колах Франції 1950-х рр., розпочалися ще до війни, а саме у 1935 році, коли Л. Арагон увів у французький дискурс поняття «соцреалізму» або «ждановізму», і особливо загострилися починаючи з 1945. Прибічники компартії Франції, такі як Ж. Канапа, головний редактор газети «Ля Нувель Критік», стояли на жданівських позиціях марксистсько-ленінської естетики. Ж. Канапа у праці «Екзистенціалізм – це не гуманізм» (1947) засуджував декадентство буржуазних творців, песимізм філософів-екзистенціалістів і формалізм художників, для яких мистецтво починається там, де картина позбавляється змісту, і натомість агітував за мистецтво, доступне робочому класу [196; с. 22]. На це Ж.-П. Сартр відповідав у роботі «Що таке література?», що лівий філософ-екзистенціаліст, незважаючи на бажання бути ангажованим, не готовий втрачати творчу свободу на користь комуністичної партії, прогресивної за своїми ідеями, але консервативної у

засобах [189; с. 288]. В есе, що увійшли до збірки «Ситуації II» (1948), Ж.-П. Сартр різко критикує «буржуазну» реалістичну літературу, що бере початок у ХІХ ст., наполягаючи на тому, що ангажованість є єдиним шляхом для письменника відмовитися від приналежності до буржуазного класу, перейшовши натомість на бік робітників та інших експлуатованих верств. При цьому філософ відкидає соцреалізм, який вважає останнім породженням буржуазного реалізму.

У праці «Нульовий ступінь письма» (1953) Р. Барт зібрав статті, написані ним з 1947 до 1953 роки. У цій праці критик намагається продемонструвати, що ангажована література Сартрівського зразка є глухим кутом марксистської естетики. Паралельно з працями Ж.-П. Сартра і Р. Барта молоді представники «нового роману», Наталі Саррот, Ален Роб-Гріє та Мішель Бютор, публікують власні критичні статті, в яких нападають на застарілі форми, за допомогою яких традиційний бальзаківський роман намагається вхопити реальність. Як зазначає М. ван Монфранс, письменники 1950-х років так і не знаходять виходу з глухого кута, про який пише Р. Барт: ані реакційні романи «Гусарів» (А. Блонден, Р. Нім'є), ні гуманізм А. Камю, ні метафізика абсурду М. Бланшо та С. Беккета, ані сам «новий роман» [196; с. 24]. Учасники «L. G.» самі шукали цей вихід, і у їхніх пошуках велику роль відіграли праці філософа-марксиста Д. Лукача. Але для того, щоб зрозуміти, чому саме Д. Лукач стає для Ж. Перека і його прибічників важливим джерелом теоретичної бази, необхідно зрозуміти, що не влаштовувало їх в ідеях Ж.-П. Сартра та раннього Р. Барта.

В есе, що увійшли до «Ситуацій II», Ж.-П. Сартр виводить дихотомію «проза – поезія», яка відповідає протиставленню «ангажована література – мистецтво заради мистецтва». В есе «Що означає писати?», Ж.-П. Сартр зазначає, що можна або розглядати знак як скельце, через яке можна розглядати річ, яку він позначає, або натомість звертати погляд на реальність самого знака і вважати його об'єктом. Перший підхід характерний для прозаїків, другий – для поетів. Виходячи з такого розрізнення, Ж.-П. Сартр

визначає прозу як місце літературної ангажованості, а поезію як сферу мистецтва заради мистецтва. За Ж.-П. Сартром, лише проза, «утилітарна за суттю», може бути ангажованою. Стиль при цьому є вторинним, він цілком підпорядковується ангажованості [189; с. 70-76].

В есе «Для кого ми пишемо?» Ж.-П. Сартр проводить історичний аналіз відношень між письменником та його публікою: середньовічного клірика, письменника доби класицизму, філософа XVIII ст., романіста XIX ст. Ж.-П. Сартр приходиться до висновку, що поетичний підхід до мовлення призводить до невдачі й поразки. Сам марксист стоїть, натомість, на боці підходу, що він називає «риторичним», і який спирається на ідею, що думка існує лише у мовній формі, а отже мова співпадає з думкою і є адекватною їй. Поетичний же, або «терористичний», підхід базується на ідеї, що думка передуює мовленню, яке, будучи неадекватним і оманливим, лише викривляє її. Такий підхід, за Ж.-П. Сартром, є результатом «кризи мовлення», що почалася на початку XX ст. і є завершенням процесу відчуження письменника у буржуазному суспільстві: письменник-«терорист» не довіряє мові, що несе цінності, які він зневажає. Такий тероризм характерний не лише для поетів, але й для письменників-сюрреалістів та сучасних авторів, як Ж. Батай, М. Бланшо, А. Камю, в яких з'являється «культ мовчання». У «Ситуаціях II» Ж.-П. Сартр ігнорує складність відношень між мовленням, думкою і реальністю заради доведення власної правоти [196; с. 29].

«Нульовий ступінь письма» Р. Барта з'явився як реакція на есе «Що таке література?» Ж.-П. Сартра і спирається на три основні поняття: «мова», «стиль» і «письмо». Полемізуючи з Ж.-П. Сартром, який вважав стиль продуктом свідомого вибору, Р. Барт визначає мову й стиль як неминучу реальність, дані, що від початку делімітують територію письменника [40; с. 13-20]. Мова є соціальним, надіндивідуальним явищем історичного характеру, у той час як стиль є автаркічним мовленням, що занурюється в особисту міфологію письменника і є природним продуктом біологічного індивіда. Письмо, натомість, яке Р. Барт визначає як формальну реальність, незалежну від мови



та стилю, є вибором тієї чи іншої літературної форми, тієї чи іншої умовності залежно від соціального використання, яке має на меті письменник. Письмо є вираженням позиції письменника відносно сучасного йому суспільства, це місце соціальної ангажованості, акт історичної солідарності. Однак, на думку Р. Барта, ця ангажованість стала неможливою після політичного та соціального розриву 1848 року.

Після невдалої революції 1848 року у Франції, яка невдовзі після повалення монархії Луї-Філіпа I привела до влади імператора Луї Бонапарта, література опинилася відірваною від суспільства, що її споживало. Раніше романіст писав для класу, з якого походив сам і який його читав. Його письмо було позначене такими рисами, як оповідь від третьої особи, всезнаючий оповідач тощо, які відображали прийняту на той час картину світу як зв'язного і освоєного універсуму, позбавленого протиріч. Однак починаючи з 1848, в результаті соціальних конфліктів, роман, продукт буржуазії, піддається нападкам, і пакт між письменником та публікою розривається. Відтоді у письменника є вибір між двома альтернативами: прийняти чи відкинути своє буржуазне становище. Якщо він його приймає, то продовжуватиме наївно використовувати літературні форми до 1848 року, що не відповідають дійсності. Якщо ж письменник відмовляється від буржуазного становища, то поринає у ремесло форми, мистецтво заради мистецтва, і література стає авторефлексивною. Прикладом останнього є як для Р. Барта, так і для Ж.-П.Сартра Г. Флобер, чия творчість була сильно позначена поразкою 1848 року і «ненавистю» до буржуазії [40; с. 36]. Р. Барт відкидав літературний реалізм після 1848 року в будь-якій з його форм, від натуралізму до французького соціалістичного реалізму: на думку критика, жодне письмо не є більш штучним, ніж те, що претендує на найдетальніший опис природи. Критичним було ставлення Р. Барта і до ангажованої літератури, яку він зближував із буржуазною у тому, що вона спирається на певні принципи, які ніколи не піддає сумніву.

Висновок, якого доходить Р. Барт, полягає у тому, що письменник

лівих поглядів, який не прагне ангажуватися і не хоче відмовлятися від літератури, повинен доводити свою соціальну солідарність, шукаючи «нульовий ступінь письма», тобто передбачення стану повної однорідності суспільства [40; с.75]. «Біле письмо», звільнене від служіння будь-якому порядку, позначеному мовою, чисто денотативне письмо, позбавлене будь-яких конотацій, – це єдиний спосіб, у який буржуазний письменник може компенсувати свою вроджену неавтентичність. Приклади «білого письма» Барт знаходив у А. Камю, Ж. Кейроля та М. Бланшо. Таким чином, Р. Барт переносить відповідальність письменника з ідеологічної сфери у площину форми й мови. Пізніше, після зміни поглядів і конфлікту з А. Камю, Р. Барт починає вбачати свій ідеал «буквального мистецтва» і білого письма у творчості А. Роб-Гріє. Проте зрештою Р. Барт усвідомлює, що проект роману без фабули, який представляв би шозистський універсум, який не утверджував би нічого окрім власної об'єктивної монолітності й буквальності, є утопією. У 1960-х роках Р. Барт відходить від підтримки «нового роману» і зосереджує свою увагу на питаннях мови.

Таким чином, наприкінці 1950-х років французька інтелектуальна література стоїть перед проблемою, що здається невіршуваною: протиставленням між ангажованістю та естетизмом. У цій ситуації естетика Д.Лукача видається Ж. Переку та учасникам «L. G.» рятівним колом. Угорський філософ у праці «Нинішнє розуміння критичного реалізму» (1955) намагається примирити класичну культурну спадщину, від Бальзака до Толстого, з марксистською доктриною. Лукач називає «авангардною» або «декадентською» всю літературу, в якій формальні пошуки витікають, на його думку, з ірраціонально песимістичної концепції відношень людини й світу, зараховуючи сюди як Пруста, Джойса, Музіля, Кафку, так і представників різних авангардних напрямів, футуристів, експресіоністів та сюрреалістів. У творах цих письменників людина представлена ізольованою, самотньою, безсилою й пасивною у статичному, незрозумілому й абсурдному світі, в якому відсутній розвиток, еволюція. Якщо у реалістичних творах деталі є

типовими, то у декадентській літературі, навпаки, деталь заперечує типовість і є вираженням чистої своєрідності у світі, позбавленому зв'язності [196; с. 36].

До соцреалізму Д. Лукач ставиться не менш критично, зазначаючи, що його представники скочуються до економічного детермінізму, ігноруючи взаємозв'язки людини і світу. Натомість, дійсно реалістичною критик може називати лише ту літературу, що розуміє людину як «zoön politikon», тобто «соціальну тварину», активного члена людської спільноти, в якій їй належить своя власна роль. Людина визначає світ тією ж мірою, що й світ визначає її. Справжній реалістичний твір при цьому необхідно передбачає, за Д. Лукачем, не лише відповідний ідеологічний зміст, але й естетичну форму. На думку філософа, вододіл між реалізмом та модернізмом не співпадає з поділом письменників на соціалістів та буржуа. Натомість цей розподіл проходить всередині самої буржуазної літератури, окремі представники якої цілком відповідають критеріям реалізму, у той час як інші, нігілісти й песимісти, відкидаються як декаденти. Д. Лукач надавав перевагу таким письменникам, як Гете, Гайне, французьким романістам першої половини XIX ст., Стендалю й Бальзаку, над представниками соцреалізму. Останнім представником найуспішнішої моделі критичного реалізму Д. Лукач вважав Т.Манна, чию творчість протиставляв декадентському, на його думку, доробку Ф.Кафки [196; с. 37-38].

Кінець 1950-х – початок 1960-х рр. позначений послабленням ідей комунізму й пов'язаної з цим поляризації інтелектуального життя Франції. Натомість все більшого впливу набувають ідеї структуралізму й зміщення фокусу зацікавленості з ідеологічної площини у суто мовну. У 1958 році виходить «Структурна антропологія» К. Леві-Стросса, в якій автор демонструє, як досягнення Ф. Сосюра й Р. Якобсона у сфері лінгвістики можуть служити моделлю для всіх гуманітарних наук. Ж. Перек у статтях для «L. G.», тим не менш, жодним чином не торкається проблем структуралізму: його роздуми стосуються культури ангажованості. Ж. Перек критикує як Ж.-П. Сартра, за його нехтування проблемами форми, так і Барта, за його літературні преференції. При цьому, на думку Ж. Перека, вся

сучасна йому література (за виключенням ангажованої), від «нового роману» до «Tel Quel», включаючи літературу мовчання М. Бланшо та С. Беккета, поєднує в собі глибокий нігілізм та надмірний формалізм, а отже заслуговує, щоб її викинули на звалище декадентської літератури [196; с. 40]. У цій ситуації головним для молодого письменника стає примирити два полюси, ангажованість та естетизм, у межах реалістичного проекту.

Критика Ж. Перека на адресу «нового роману» була спрямована передусім на А. Роб-Гріє, Н. Саррот та К. Сімона (М. Бютор, натомість, був одним із його улюблених сучасних письменників), причому не тільки й не стільки на їхні художні твори, скільки на їхню теоретичну позицію, а також позиції їх апологетів: у випадку Н. Саррот – Ж.-П. Сартра, у випадку А. Роб-Гріє – Р. Барта. Бальзак, один із улюблених письменників Д. Лукача, стає об'єктом нападок А. Роб-Гріє за його антропоморфні описи та Н. Саррот за «схематичну» психологію бальзаківських персонажів і всеприсутність оповідача. На це Ж. Перека відповідає, що критика певних умовностей, характерних для реалізму XIX ст., якщо і є легітимною, то «новий роман» лише замінює ці умовності іншими і замість відсилання до «закостенілої реальності» він відсилає головним чином до ірраціонального [158; с. 33]. Ірраціональність же для Ж. Перека, волюнтариста й послідовника Д. Лукача, є неприйнятною. Слід також сказати, що А. Роб-Гріє письменник вважав «техніком, який плутає творчість із лабораторною роботою» [141; с. 25].

На думку Р. Барта, А. Роб-Гріє зображує світ таким, який він є, тобто позбавленим значення, глибини, він описує його нейтрально і об'єктивно. Але Ж. Перека вважає, що біле письмо зображує світ і людей не такими, які вони є, а такими, якими їх (неправильним чином) сприймають. Людина тут виступає самотньою і зосередженою на собі у байдужому й абсурдному світі (неважко помітити подібність аргументації Ж. Перека й Д. Лукача) [158; с.39]. Відмовляючись від інтерпретації світу письменників минулого, представники «нового роману» і їхнє письмо, що претендує на об'єктивність, врешті, відкидають будь-яку інтерпретацію взагалі й відступають перед

реальністю. Ж. Перек спирається на критичну працю Б. Морісета «Романи Роб-Гріє» (1963), в якій йдеться про те, що твори письменника, начебто позбавлені психології, насправді структуровані за психологічними темами, якими А. Роб-Гріє був одержимий. Велику роль несвідоме відіграє також і у творчості Саррот, з чого Ж. Перек робить висновок, що обидва автори повністю відкидають свідомість, волю та свободу, і це є відображенням сучасного буржуазного суспільства [158; с. 42]. Негативне ставлення до заглиблення у психологію у художній літературі буде характерною рисою Ж.Перека-письменника впродовж усього його життя.

Одним із небагатьох сучасних Ж. Перекові творів, які юний літератор вітає, є «Людський вид» Р. Антельма (1947). Ж. Перек стверджує, що для становлення літератури необхідна робота над формою. Твір Р. Антельма, присвячений концтаборам, є для Ж. Перека успішним прикладом реалістичної літератури, адже, по-перше, автор у ньому трансформує свій граничний, травматичний досвід, перетворюючи його на художній текст, і при цьому не зраджуючи правду; а по-друге, Р. Антельм зображує табір не як страшне відхилення в історії людства, а як її даність, що завжди існує в ній у латентній формі.

Як бачимо, ставлення Ж. Перека до сучасної йому літератури було вельми критичним. Із сучасників письменник поцінював творчість Р. Кено, сюрреаліста М. Лейріса, М. Бютора, М. Лоурі, пізніше – І. Кальвіно. Справжня ж «літературна родина» письменника складалася з класиків світової літератури, таких як Ф. Рабле, Л. Стерн, Стендаль, Г. Флобер, Г.Мелвілл, Ж. Верн, М. Пруст, Р. Руссель, Т. Манн, Ф. Кафка, Дж. Джойс, В.Набоков, Х. Борхес та багатьох інших – загалом близько 198 авторів, чії твори Ж. Перек перечитував і цитував, відкрито або імпліцитно, у власних книжках [127; с. 115-118].

### **Проблеми мистецького авангарду 1960-х рр.**

Ж. Перек цікавився не лише філософсько-політичним та літературним життям Франції, а й мистецькими тенденціями свого часу. Початок творчого шляху письменника і його успіх припадає на період розквіту нового

авангардного мистецтва 1960-70-х рр. Завдяки своєму другові Г. Метьюзу, письменнику-експериментатору, єдиному американському учаснику Оуліро, Ж. Перек мав змогу дізнатися про сучасне мистецтво у США, окрім широковідомого поп-арту, наприклад, про книгу художника Дж. Брейнарда «Я пригадую» (*I remember*), що надихнула французького письменника на написання аналогічної збірки (*Je me souviens*), в якій зібрано 480 коротких спогадів, що розкривають цілий пласт колективної пам'яті французів від 30-х до 60-х років ХХ століття. Через німецького перекладача своїх творів О.Хельмле Ж. Перек був знайомий і з авангардом у Німеччині, зокрема групою навколо М. Бензе, піонера конкретної поезії, близького до німецьких ситуаціоністів та багатьох авангардних художників і музикантів 1960-х років. Як зазначає Т. Орум, неможливо, щоб осторонь від Ж. Перека пройшла діяльність авангардних митців Франції, таких як І. Кляйн, «нові реалісти», представники групи Fluxus тощо [129; с. 201-202].

Новий модернізм 1960-х років йде корінням у авангардні течії мистецтва початку ХХ століття, вплив яких був у той час ще відчутним. Зокрема, Ж. Перек через Р. Кено був знайомий із багатьма особистостями, близькими до паризьких експериментальних кіл перших двадцяти років ХХ ст. Як і на початку століття, митці 1960-х піддавали сумніву традиційний поділ мистецтв: письменники знімали фільми, художники вправлялися зі словами та ідеями, композитори зверталися до конкретної поезії у своїх радіоп'єсах. Митці різних напрямів збиралися разом для публічних акцій, «геппенінгів» чи проектів, пов'язаних з проблемами антропології, соціології чи політики. Сам Ж. Перек брав участь у багатьох подібних проектах. У різні часи письменник співпрацював із сімома художниками та одним фотографом. Як зазначав Б. Манє, зв'язок між текстами Ж. Перека і творами образотворчого мистецтва у цих спільних проектах був не просто ілюстративним, він демонстрував структурне взаємопроникнення у плані мистецької творчості: співпраця базувалася на спільній естетиці чи навіть певній етиці, що полягала у наданні фікційному твору та зображенню рівного

формального статусу [114; с. 227, 232-233].

Дійсно, в естетиці митців 1960-1970-х рр. та Ж. Перека чимало спільного. Так, на відміну від модерністів початку століття нові модерністи дуже цікавилися популярною культурою та масовим споживанням і стирали межі між високим мистецтвом та попкультом. Зацікавленість Ж. Перека у популярній культурі проявилася вже починаючи з «Речей» і продовжилася у «Я пригадую», «Життя спосіб використання» та інших творах. Відмова від дихотомії «красні мистецтва – популярна культура» призвела також до відмови від романтичної та модерністської ідеї митця-провидця та натхнення: ідеї, яку Р. Барт назвав «смертю автора». Нейтральний стиль письма, який Ж.Перек обирає для більшості своїх творів, є одним із знаків цієї «смерті»: письмо – не продукт натхнення, смисл текстів треба шукати не в їхніх глибинах, у психології персонажів чи автора; письмо лежить на поверхні і передає зв'язок між знаками, які підпорядковуються певним кодам.

Інший аспект авангарду шістдесятих років полягав у спробі стерти всі межі між мистецтвом та повсякденним життям. Мистецтво позбавляли його священної аури, робили доступним для всіх, хто хотів взяти у ньому участь, пов'язували з щоденними речами та заняттями. На проблемі «інфра-ординарного» у творчості Ж. Перека зупинимося окремо, але у контексті сучасного йому мистецтва доречно звернути увагу на подібність проекту, що стоїть за текстом Ж. Перека «Спроба перерахувати усі рідкі та тверді харчові продукти, поглинуті мною протягом року одна тисяча дев'ятсот сімдесят четвертого» та книгою Д. Сп'оррі (Шп'оррі), видатного швейцарського митця повоєнного часу, яка носить назву «Топографія випадковості, підкріплена історіями» («Topographie anécdotée\* du hasard»). У цій книзі художник, відомий своїми «картинами-пастками» недоїдків зі столу, намалював мапу власного столу, пронумерував кожен із предметів і описав його, супроводжуючи опис історією з життя, з ним пов'язаною. Сп'оррі відносять до нових реалістів, однак той ефект, якого Ж. Перек досягає у своєму тексті, має і відтінки гіперреалізму: підкреслена акумуляція предметів створює

враження нереальності усього, що описується. Ж. Перек неначе розглядає свій робочий стіл під мікроскопом, і той втрачає звичну подобу, буденність перестає бути буденною.

Зв'язки творчості Ж. Перека з американським фотореалізмом та, ширше, гіперреалізмом озвучувалися самим письменником неодноразово, проте лишаються проблематичними<sup>1</sup>. З одного боку, спільним як для письменника, так і для художників-гіперреалістів є зацікавленість буденністю, повсякденним життям міста, любов до нагромодження деталей, велике значення формальної майстерності (аж до уподібнення митця до ремісника), техніка обманів зору, відсутність розрізнення між живими істотами та неживими предметами в описах (у Ж. Перека) і у зображенні дійсності (у гіперреалістів). Сам Ж. Перек стверджував, що, акумулюючи деталі в описах, він прагнув до гіперреалістичного ефекту, коли зображення реальності стає «реальнішим за саму реальність», тобто насправді виходить за межі реалістичності [144; с. 219]. У той же час багато з вищеназваних ознак є характерні не лише для гіперреалістів, вони скоріше ілюструють загальну тенденцію тогочасного мистецтва. Окрім того, образ світу, який зазвичай створюють гіперреалісти, є моторошним і неживим, у той час, як творчість Ж. Перека, як ми спробуємо довести у цьому дослідженні, є за суттю гуманістичною, дуже «людською»: кожна деталь його описів містить елементи людського досвіду, пам'яті, афективних асоціацій. Тим не менш, важлива подібність між гіперреалізмом та творчим методом Ж. Перека полягає у тому, що обидва вони прагнуть підірвати у читача/глядача віру в репрезентацію, продемонструвавши межі зображення дійсності у творі мистецтва, показати ілюзорність, примарність реалістичного проекту в мистецтві; показати принципову неможливість «правдиво» відобразити світ у всій його складності на полотні або на сторінках книги.

Творчість Ж. Перека має також чимало спільного з гештальтами членів

---

<sup>1</sup> Детальніше про зв'язки між творчістю Ж. Перека та гіперреалізмом у статті *Виноградов О.* Мистецтво гіперреалізму і роман Жоржа Перека «Життя спосіб використання» // *Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія.* – Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 128-148.



Fluxus, що намагалися стерти межу між мистецтвом та повсякденністю, визначаючи загальний план дій, часову послідовність рухів, але при цьому лишаючи учасникам свободу використовувати наданий їм час і простір. В результаті виникає напруга між суворістю програми і спонтанністю її реалізації, між випадком і детермінованістю, між індивідуальним та соціальним, між предметами й подіями буденності та конкретним мистецьким твором, що, врешті, може виявитися дуже віддаленим від буденності й здатися ексцентричним широкому загалу. Як зазначає Т. Орум, ця напруга характерна і для творів Ж. Перека [129; с. 206]. Додамо також, що такий тип мистецької діяльності, яка народжується від дослідження буденності, але врешті виходить далеко за межі буденного, властивий також і ситуаціоністам, про яких буде сказано більше далі.

Інша тенденція у мистецтві шістдесятих полягала в інтересі письменників, художників, композиторів та інших митців до систем, серійності, категоризації, що проявлявся у роздумах про репрезентацію та мистецькі практики (часом із використанням метадискурсу та міз-ан-абім); важливому місці математики, логіки та філософії у мистецтві; зачаруванні стандартизованою продукцією та раціональним плануванням, про що свідчать, зокрема, скульптури Д. Джадда, Р. Морріса та Д. Флавіна або малюнки й архітектурні колажі Елісон та Пітера Смітсонів [129; с. 204]. У цьому контексті любов Ж. Перека до списків, каталогів, індексів, формальних обмежень, пазлів, кросвордів та ігор видається цілком на часі.

Важливий у контексті просторового дискурсу напрям у мистецтві, що зароджувався у 1960-х, – це лендарт. Представники цієї течії, серед яких Р.Смітсон, Р. Серра, Р. Лонг, розглядають мистецький простір у географічних масштабах, а не лише у межах музею чи галереї. Вони встановлюють свої твори у природному середовищі, найчастіше серед пустельного ландшафту, причому твори повинні ставати невід’ємною частиною пейзажу, демонструючи тим самим тісний зв’язок людини з землею. У межах лендарту з’являється поняття *site-specific work*, тобто твору, створеного спеціально для

певного місця, обґрунтованого цим місцем і нерозривного з ним. Серед представників лендарту є чимало митців-ходаків, як Х. Фултон, девізом якого є «work is walk» – «твір є ходінням». Практика пересування зближує таких митців, як Фултон чи Лонг, із ситуаціоністами, але різниця полягає у тому, що представники лендарту досліджують здебільшого природний простір у той час, як послідовники Г. Дебора – міський ландшафт, і відповідно ідеї, які вони вкладають у свої твори, різні.

### 3.2. Проблема реалізму в творчості Ж. Перека

Як уже зазначалося вище, на початку 1960-х років Ж. Перек стояв на позиціях критичного реалізму в дусі ідей Д. Лукача. У статті 1962 року «За реалістичну літературу» письменник викладає свої ідеї, починаючи з того, що ангажовану літературу та «новий роман» називає двома невдалими напрямками післявоєнної французької літератури. На думку Ж. Перека, літературу не слід плутати ані з політичним памфлетом, ані з формальними й абстрактними пошуками Краси заради Краси [159; с. 50]. Натомість література є найтотальнішим вираженням конкретних реалій: вона упорядковує світ у зв'язне ціле, піднімає покрив хаосу повсякденності, включаючи в себе і тим самим переступаючи через випадковості життя, які є такими лише при першому розгляді. Це зняття покривів і впорядкування світу Ж. Перек і визначає, услід за Д. Лукачем, як реалізм. Реалізм є описом реальності, але описувати реальність означає занурюватися у неї та надавати їй форму, показувати суть світу: його рух, історію. Література є інструментом пізнання світу і не повинна виходити з позицій, що світ є непояснюваним, вічним, недоступним, даним таким, який він є. Навпаки, за допомогою літератури, вважає Ж. Перек, людина може оволодіти світом. Таким чином, література для раннього Ж. Перека повинна розуміти свій час у його русі, прояснювати людські протиріччя і допомагати людині долати свої межі [159; с. 63].

Всі ці роздуми зазнають модифікацій, коли Ж. Перек переходить від теорії до практики. Вже у першому його опублікованому романі, «Речі», помітні інші

елементи стилю, які значно посиляться у його наступних творах. У французькій критиці прийнято умовно поділяти творчість Ж. Перека на два періоди: до вступу в Оуіро (1953-1967) і після нього (1967-1982). Перший період був часом становлення письменника, до нього належать ранні неопубліковані романи та оповідання письменника (2012 року було видано перший серйозний твір Ж.Перека «Кондотьєр», написаний у 1960 році, але тоді не прийнятий видавництвом), «Речі», «Який маленький велосипед з хромованим кермом у глибині двору?» та «Людина, що спить». У 1967 році письменник вступає до Майстерні потенційної літератури, об'єднання письменників та математиків, заснованого Р. Кено та математиком Ф. Ле Ліонне, що ставило собі за мету дослідження потенційних можливостей мови за допомогою вивчення уже існуючих та створення нових штучних літературних обмежень (*contraintes*), тобто будь-яких формальних вимог до художнього тексту. У тому ж 1967 році Ж.Перек читає в університеті Ворвік (Ковентрі, Англія) лекцію під назвою «Влада й межі сучасного французького письменника», яка стала своєрідним маніфестом нового періоду творчості Ж. Перека.

Ж. Перек засвідчує вплив естетики Брехта на формування своїх поглядів на реалістичну літературу. Поняття «дистанціювання», авторської іронії по відношенню до того, що замальовується у творі, було для нього дуже важливим. Ж. Перек говорить про те, що персонаж твору може коїти вчинки або мати почуття, з якими сам автор не згоден, і тоді він показує, як цей персонаж помиляється. Письменник отримує свободу всередині письма, а читач свободу інтерпретації, вибору. Інший елемент, необхідний Ж. Переку, – це риторика, мистецтво переконання, яке активно відроджувалося у другій половині 1960-х після тривалого забуття. Для Ж. Перека це передусім мистецтво формального володіння мовою та письмом для того, щоб донести до читача те, що він має на меті. Ж. Перек зазначає, що все, що він пише, проходить через письмо, тобто сукупність засобів, що дозволяють йому перетворити власні почуття й думки на зв'язний текст, згрупувати слова, фрази й розділи у закінчений твір. Між реальністю, яку письменник прагне передати, і

книгою, в якій він це хоче зробити, існує лише письмо [160; с. 79-81].

Ж. Перек іде далі у роздумах, зазначаючи, що світобачення письменника не є сукупністю концептів, ідей – це лише мова, стиль, слова. Не існує природного письма, не існує натхнення: письмо є культурним, і лише культурним, актом. Існує лише дослідження можливостей мови. Між світом і книгою існує культура. Тобто письменник не отримує натхнення з нізвідки: він спирається на вже написані до нього тексти. Ж. Перек стверджує: якщо між світом і мовою існує культура, то для того, щоб писати, необхідно «проходити через щось, що належить до культури». Те, що письменники створили, стає частиною реальності, і якщо письменник пише, його почуття і ідеї вже наповнені виразами, формами, що походять з культури минулого. Таким чином Ж. Перек приходиться до висновку, що будь-який письменник формується, повторюючи інших письменників. Він наводить приклад Флобера, що наслідував Бальзака, а також ідею Мальро, який стверджував, що образотворче мистецтво народжується не з життя, а з мистецтва попередників, з пастишизації попередніх творів [160; с. 82]. Ж. Перек показує, як «Речі» були створені під впливом чотирьох письменників: Г. Флобера, Р. Антельма, П. Нізана та Р. Барта.

З цих роздумів виростає ідея Ж. Перека про літературу як колосальний пазл, в якому, попри величезну кількість деталей (вже створених творів) завжди існує вільна комірочка – та сама, яку займе новий твір конкретного письменника. Власне письмо Ж. Перека визначає як подолання певного шляху, маршруту, який починається з ледь зрозумілої ідеї, почуття, незадоволення, відмови, збудження, і для того щоб описати цей шлях, письменник користується не довільними засобами, знайденими під рукою, а культурним матеріалом, що вже існує. Ще раніше, у 1965 році Ж. Перек в інтерв'ю відмежовував себе від А. Роб-Гріє, чий підхід він характеризував як «денотативний», тобто такий, що претендує на зображення світу «таким, який він є» (амбіція, яку Ж. Перек відкидав як питомо суб'єктивістську). Натомість Ж. Перек виступає за «мову, що оточує речі», тобто

«конотативний» підхід, де мова відіграє вирішальну роль у тому, як ми сприймаємо речі [135; с. 60], інакше кажучи, де світ сповнений найрізноманітніших змістів, що продукуються культурою. Повертаючись до метафори проходження шляху, Ж. Перек зазначає, що відколи існує тема майбутнього твору, він намагається сказати все, що тільки може на цю тему. Так, «Речі» є, за виразом письменника, риторичними місцями (топосами) зачарування, тобто всім, що можна сказати про наше зачарування предметами. Натомість, «Людина, що спить» – це риторичні місця байдужості, тобто все, що можна сказати про байдужість [160; с. 84].

Ж. Перек вбачає у власній творчості риси, притаманні французькій літературі свого часу. Цю нову літературу він називає експериментальною або «цитаційною» (*littérature citationnelle*). На думку письменника, цей новий літературний напрям близький до поп-арту, який змальовує «те, що вже було змальовано до нього, при цьому змінюючи його функцію», а також до фрі-джазу, який, попри повну свободу від ритму й мелодії, все-таки спирається на традиційні форми, які джаз використовував до того, і які вплітаються у новий контекст [160; с. 86-87]. Таким чином, починаючи з 1967 Ж. Перек «офіційно» змінює критичний реалізм на реалізм інтертекстуальний або цитаційний. Цей момент є важливим для розуміння творів письменника і зокрема для аналізу його літературного простору: як ми побачимо, місця у книгах Ж. Перека відсилають не тільки і не стільки до реальних місць, скільки до місць у інших книгах.

Проте не варто розуміти новий підхід Ж. Перека до «реалізму» як відхід від власне позалітературної реальності і зосередження на суто фікціональних світах, фактично відірваних від так званої об'єктивної реальності. Культура і література, як зазначає сам Ж. Перек, є ключем до реальності, способом «пробитися» до реального світу і перетворити цей світ на текст. Ж. Перек ніколи не стає на позиції ескапізму, не є прихильником фантастичної літератури: вся його творчість завжди тісно пов'язана зі світом, в якому він живе, з його проблемами, його тенденціями тощо. Якщо

письменник відходить від певних марксистських елементів естетики Лукача, аксіоматичними для нього лишаються уявлення про людину як соціальну тварину, про невід'ємний зв'язок людини зі світом. Якщо Ж. Перек більше не готується до революції – показово, що письменник практично не брав участь у подіях травня 1968 року – його погляд на світ лишається оптимістичним.

### **3.3. Проблема простору в контексті ключових тем творчості Ж. Перека**

Ж. Перек виділяв чотири основні напрями власної творчості: 1) соціологічний, присвячений дослідженню буденності, куди він відносив «Речі», статті в газеті «Коз комюн», а також такі твори, як «Просто простори» (1974) та «Спроба вичерпати одне місце у Парижі» (1975); 2) біографічний, представлений романом «W або спогад дитинства» (1975) та книгами «Я пригадую» (1978), «Темна крамничка» (1973), «Місця, де я спав» тощо; 3) «ігровий» (кросворди та твори, збудовані на обмеженнях: ліпограми, паліндроми, анаграми тощо); 4) романний, головним прикладом якого стало «Життя спосіб використання» [157; с. 10]. Хоча в певних творах Ж. Перека переважала лише одна з цих тенденцій, здебільшого вони змішувалися: абсолютно в усіх творах письменника у тій чи іншій формі присутній біографічний елемент, і майже в усіх текстах починаючи з 1967 року присутні певні формальні обмеження.

До основних творів Ж. Перека, напряму пов'язаних з тематикою простору, належать такі: проект «Місця» (незавершений), «Просто простори», «Спроба вичерпання одного місця у Парижі», «Оповіді острова Елліс». Кожен із них тяжіє або до «соціологічного» напряму творчості письменника, або до біографічного. Зупинимось докладніше на інтересі Ж. Перека до повсякденності.

#### **Дослідження буденності**

Зацікавленість Ж. Перека у буденності була обумовлена загальною

тенденцією у гуманітарних науках та мистецтві звертати все більшу увагу на повсякденне життя звичайної людини. З кінця 1940-х років у Франції з'являються такі важливі праці на цю тему, як вже згадувана «Критика повсякденного життя» А. Лефевра, «Повсякденне мовлення» М. Бланшо, «Матеріальна цивілізація» Ф. Броделя, «Винайдення повсякденності» М. Серто та «Хроніки» Р. Барта для журналу «Ле нувель обсерватор». У той же час набирав обертів рух ситуаціоністів, що піддали детальному аналізу повсякденне життя людини. Не буде перебільшенням сказати, що післявоєнний час у Франції аж до кінця 1970-х був позначений особливим інтересом до буденності.

Три повоєнні десятиліття отримали у Франції назву *Les trente glorieuses*, роки постійного економічного зростання, достатку й урбанізації. Це були часи формування споживацького суспільства і фактичного зникнення сільської культури, яка відіграла у Франції величезну роль ще у міжвоєнні роки. У містах, що стрімко розросталися, поставали нові житлові масиви, збудовані за принципом утилітарності і часто без урахування духовних потреб людей. Уніформізація, конформізація суспільства викликають як протест, так і прагнення до вивчення нових явищ міського життя. Відхід від ідей «Історії з великої літери», спричинений глобальними катаклізмами, що їх принесли тоталітарні режими 1930-х і Друга світова війна, призвів до посилення уваги до повсякденного життя у його найменших деталях.

Для А. Лефевра повсякденність є породженням сучасної йому промислової цивілізації. Це рівень реальності, який є відносно подібним незалежно від країни (якщо мова про розвинуті капіталістичні країни) та соціального класу. Це те, що залишається, якщо прибрати всі інститути, ідеології, мову, культуру, структуровані види діяльності, але те, що є продуктом всього цього. Повсякденність є невід'ємною частиною модерності, її зворотним боком. Якщо модерність є усім новим, прогресивним, яскравим, то повсякденність – один із її суттєвих аспектів – це все «скромне», на перший погляд очевидне, звичне, вибудоване у регулярну

й незмінну послідовність, яка не викликає жодних запитань [102; с. ххvі]. Модерність є рухом до нового, розвитком технологій та раціональності, але це також і відсутність будь-яких реальних трансформацій соціальних відносин і веде людину до нелюдяності, варварства. Для А. Лефевра модерність і повсякденність є історичними категоріями, що виходять на перший план після поразки революції, яка відбулася з приходом сталінізму та фашизму, і за відсутності революції саме модерність відповідає за «трансформацію світу» та «зміну життя» [102; с. ххvii]. Відповідно, вивчення повсякденності стає необхідною частиною досліджень поступу людства.

Як зазначає М. Бланшо, повсякденність, з одного боку, є посередністю, тривіальністю, тим, що «плентається й сповільнює», залишковим життям, яким наповнені наші смітники й кладовища, мотлохом і сміттям; проте з іншого боку, банальність є для нас найважливішою, якщо вона відсилає нас до існування у його спонтанності, існування, яким воно є, коли переживається у цей момент, в обхід будь-якого спекулятивного формулювання, зв'язності, упорядкованості [56; с. 13]. Повсякденність завжди має ці два протилежні аспекти: нудна буденність, болісна, стагнуюча, аморфна, але водночас і невичерпна, незаперечна, вічно незавершена повсякденність, що уникає форм і структур політичного суспільства: бюрократії, влади тощо. І все ж головною рисою повсякденності, вважає Бланшо, є її невловимість. Повсякденність лежить у сфері неозначуваності, а неозначуваність позбавлена правди, реальності, таємниці, але можливо, що вона також є місцем усього можливого означування. Повсякденність неможливо сприйняти, неможливо охопити в цілому, панорамним оглядом – ми ніколи не бачимо повсякденність вперше, ми лише бачимо її знову, ми завжди вже бачили її [56; с. 14].

Своєрідним маніфестом буденності є стаття Ж. Перека «Підходи до чого?» (*Approches de quoi?*) у газеті «Коз комюн» 1973 року. У ній письменник відмічає, що ми звикли звертати увагу лише на щось особливе, надзвичайне, так наче «потяги починають існувати лише сходячи з рейок», а літаки – коли



їх викрадають [134; с. 9]. Саме незвичайні події стають новинами з першої шпальти, хоча більша частина людського життя протікає скоріше в області «усього іншого», решти, тобто буденності, повсякденності. Ж. Перек виступає за поновлення у правах самого життя у банальних його проявах. У цьому контексті письменник використовує термін, запозичений ним у архітектора і філософа П. Вірілію, так зване інфра-ординарне (*infra-ordinaire*), антонім екстраординарного. У це поняття Ж. Перек вкладає комплекс найрізноманітніших щоденних дій, явищ і предметів, на які ми зазвичай не звертаємо уваги, як то наші звички за столом, вміст наших кишень, наш розпорядок дня або деталі зовнішнього вигляду наших вулиць. Інфра-ординарне, за Ж. Переком, повинне стати об'єктом вивчення нової антропології, яка досліджуватиме у нас самих те, що ми так довго намагалися вишукати у інших [134; с. 11-12].

Головна проблема буденного полягає у його звичності, через яку нам важко розглядати його як окремих об'єкт дослідження. Буденне *непомітне*, що підводить нас до проблеми погляду, яка є однією з центральних у творчості Ж. Перека. У цьому контексті достатньо згадати епіграф до роману «Життя спосіб використання», цитату з роману Ж. Верна «Мішель Строгофф»: «Дивися в усі очі, дивися» [169; с. 15]. Ця фраза є своєрідним закликком письменника до свого читача. Варто побіжно відзначити, що твори Ж. Перека, відомого любителя живопису, дуже візуальні та екфрастичні, у них нерідко з'являються постаті художників. Око обивателя надто звикло до навколишньої повсякденності, щоб критично її розглядати. «Ми не вміємо бачити», – нерідко повторює Ж. Перек [149; с. 100]. На противагу цьому письменник заявляє: «Я хотів підійти до речей так, неначе ніколи їх раніше не бачив» [145; с. 234]. Подібний погляд, як влучно помітила дослідниця М. Ек, дуже схожий на наївний погляд дитини, що вперше пізнає світ [87; с. 66]. Тобто звернення до повсякденності вимагає своєрідного повернення до простоти, чистоти й незаплямованості дитячого сприйняття. У «практичних порадах» з вивчення вулиці у «Просто просторах» Ж. Перек іде ще далі, стверджуючи, що слід підходити до подібного досліду «майже по-дурному» [149; с. 100]. З одного боку,

підхід Ж. Перека до розгляду проблеми далекий від наукового, і автор сам визнає, що його «соціологія повсякденності» – це не аналіз, а скоріше спроба опису того, на що ми ніколи не дивимося [148; с. 93]. Але з іншого, таке очищення погляду нагадує, нехай і у дуже спрощеній формі, епохе феноменологів.

За Ж. Переком, необхідно поглянути на буденність під іншим кутом, розглянути її як дещо цілком незнайоме і невивчене. У цьому контексті він нерідко використовує запозичене у Р. Барта поняття «погляду скоса» (*regard oblique*): способу дивитися на речі «скоса», з іншої точки, в результаті чого світ постає випуклішим, об'ємнішим [151; с. 328]. Інша метафора, яку любив використовувати письменник, – це «крок у бік» (*pas de côté*), словосполучення, що стало популярним через фільм «Рік 01» Ж. Дуайона, Жебе, А. Рене і Ж.Руша. Один із персонажів цієї картини промовляє: «Варто зробити крок у бік – і все змінюється». Цей вираз можна розуміти як буквально, так і фігурально. У буквальному розумінні це означає звертання з протореного і звичного шляху, і в цьому випадку «крок у бік» дуже нагадує поняття «дрейфу» у ситуаціоністів, до якого ми повернемося, розглядаючи «Просто простори». Що ж до метафоричного розуміння цього виразу, то він дуже емко характеризує стратегію Ж. Перека щодо дослідження інфра-ординарного: для того, щоб побачити непомітне, треба поглянути на нього з іншого боку, тобто дивитися на нього як на щось цілком незвичне і неймовірне.

### **«Спроба вичерпання одного місця в Парижі»: досвід фікціоналізації реального простору**

18-20 жовтня (п'ятниця-неділя) 1974 року Ж. Перек влаштовується у різних точках площі Сен-Сюльпіс (на лавці та у трьох різних кафе), спостерігаючи й занотовуючи все, що він бачить навколо себе. Результатом цього дослідження стає текст «Спроба вичерпання одного місця в Парижі», який вперше публікується в журналі «Коз комюн» у 1975 році. Текст стає спробою Ж. Перека дослідити базові форми сприйняття, тобто є за суттю феноменологічним. На самому початку твору, замість вступу, письменник зазначає, що на площі Сен-Сюльпіс розташовується мерія, міністерство

фінансів, поліцейський відділок, три кафе, кінотеатр, церква, над якою працювали Лево, Жіттар, Оппенор, Сервадоні і Шальгрєн, і яка була присвячена духовнику Хлотаря II, який був єпископом Буржа з 624 по 644 роки, і день якого святкують 17 січня; видавництво, похоронне бюро, туристичне бюро, зупинка автобуса, швець, готель, фонтан, прикрашений статуями чотирьох видатних християнських ораторів (Боссює, Фенелона, Флєшьє та Массійона), кіоск преси, торговець церковними товарами, парковка, інститут краси та багато іншого. Як відмічає Ж. Перек, багато з цих речей, якщо не всі, було описано, інвентаризовано, сфотографовано до нього, про них розповідали, їх реєстрували. Його метою є скоріше описати решту: те, що зазвичай не занотовують, що не помічають, те, що позбавлено важливості: «те, що відбувається, коли нічого не відбувається, або коли хочете, час, людей, машини та хмари» [167].

Після цього короткого вступу і вказівки на точний час, місця й погодних умов «Спроби...» Ж. Перек починає у характерній для себе манері структурувати безпосередні зорові дані у список. У першу чергу перераховуються букви, які бачить перед собою спостерігач (написи на речах перехожих, машинах, будинках тощо, знак «P», що означає парковку): серед усіх предметів саме вони у першу чергу привертають увагу письменника. За буквами йдуть знаки, цифри, і лише потім земля (гравій і пісок), каміння (бордюри, фонтан, будівлі), асфальт, дерева, небо, голуби, машини, люди тощо. Коли основні «рубрики» перераховані, Ж. Перек переходить до опису всього, що відбувається навколо у режимі реального часу. Відзначимо, що список на початку – єдине місце у тексті, де письменник згадує про будівлі і нерухому частину площі, при чому робить це побіжно і без деталей. Зрозуміло, що «вичерпання» місця є досить умовним: надалі спостерігач звертає увагу лише на рух, зміни пейзажу. Як зазначає У. Еко, коментуючи твір Ж. Перека, у той день на площі напевно відбулася сотня тисяч подій, які письменник не помітив і не описав – проте саме це (вибірковість опису) і робить текст «Спроби...» однорідним [34; с. 253].

Текст, що «технічно» не є художнім твором і повинен бути нейтральним перерахуванням усього побаченого на площі Сен-Сюльпіс протягом трьох днів, на практиці набуває певного ритму і не позбавлений особистих роздумів та коротких коментарів автора. Ритмотворчим елементом тексту є повторення певних елементів, таких як автобуси конкретних маршрутів (96, 84, 70, 86), що періодично проїжджають повз площу, японські туристи, що визирають із екскурсійних автобусів, одні й ті самі кольори й моделі машин тощо. Зрештою ці ритми надають тексту подібність до сюрреалістичної поезії, у той час як нагромадження різнорідних деталей (написів на машинах, руху голубів, описів людей) уподібнює його до гіперреалістичного живопису. До цього додаються також не позбавлені гумору ремарки самого Ж. Перека: «Проїждає майже заповнений 86. Проїждає майже порожній 63. Проїждає більш-менш заповнений 96. Проїждає більш-менш заповнений 87. (застосувати до автобусів теорію сполучених посудин)» [167]. Майже поміж рядків також проступає особистий мотив спостерігача, що стоїть за вибором місця для дослідження: «Непотамована цікавість (те, по що я сюди прийшов, спогад, що витає у кафе...)» [167]. У тексті є ще лише одна згадка слова «спогад»: це напис на сумці одного з перехожих, яку Ж. Перека ідентифікує як туніську (нагадаємо, що з Тунісом у Ж. Перека пов'язано чимало спогадів). Не вдаючись у деталі, ми можемо констатувати, що «Спроба...» містить у собі набагато більше, ніж просто нейтральний перелік побаченого. Як і у більшості творів письменника, ми бачимо тут (принаймні у дещо завуальованій формі) біографічне маркування.

У цьому тексті яскраво проявляються дві риси простору творів Ж.Перека: нерозривність колективного і особистого, а також антропоцентричність. Що до першого, то у «Спробі...» спостерігається початково соціологічний інтерес до буденності, прагнення дослідити ритми міста, віднайти певну логіку його рухів (що в результаті виявляється марним), але водночас вибір місця для спостереження безперечно не є

довільним і пов'язаний із особистими спогадами письменника; протягом трьох днів Ж. Перек бачить на вулиці кількох знайомих (серед яких Ж.Дювіньйо, П. Віріліо), про яких вважає за потрібне згадати; нарешті, вихоплені з потоку явищ предмети й люди, які опиняються на сторінках «Спроби...», є результатом особистого відбору письменника, подібно до того, як спогади у «Я пригадую» хоч і відсилають переважно до колективного пласту пам'яті французів, але безпосередньо пов'язані з життям автора і його особистим досвідом. Усе письмо Ж. Перека поєднує у собі автобіографічні елементи, що відсилають до загальних проблем, і соціологічні проекти, що так або інакше вкорінені в особистий досвід письменника. Антропоцентричність же полягає у тому, що простір площі Сен-Сюльпіс, що на 75% складається з каменю, неба, монументів та машин, цікавить Ж. Перека все ж передусім у контексті людей, що населяють цей простір: саме люди, автомобілісти й пішоходи, священики й школярі, пенсіонерки та поліцейські, є двигунами тексту, які надають йому сенсу, внутрішньої логіки. Ж. Перека не цікавлять речі як такі – вони отримують свій інтерес для нього лише у зв'язку з людьми, які ними користуються, наділяють їх значенням, рухом, життям.

Ж. Перек констатує, що окрім регулярності й повторюваності курсування автобусів інший рух на площі Сен-Сюльпіс є для стороннього спостерігача цілком хаотичним і незрозумілим. Втім саме упорядкованість і є найбільш непомітною, у той час як відхилення від неї привертають увагу. Спостерігач питає себе, яка різниця між водієм, що паркує машину з першого разу, і іншим, якому це вдається лише після кількох хвилин неабияких зусиль. Відповідь: останній пробуджує увагу, іронію, бажання подумки йому допомогти. Ж. Перек постійно намагається налаштувати себе на те, щоб бачити абсолютно все, у тому числі найнепомітніше, однак зауважує, що попри прагнення бачити «не лише розриви, але саму тканину», все ж таки ця тканина постає перед нами лише у формі розривів: «людина бачить автобус лише тоді, коли сама на нього чекає» [167]. Тобто попри бажання

нейтральності, спостерігач не здатен лишатися безстороннім: жилий простір розгортається перед ним лише тією мірою, якою він у нього залучений, а увагу привертають розриви, порушення, пробіли.

### **Проект «Місця»: топографія зникаючих просторів**

У 1969 році Ж. Перека задумав проект, який мав тривати 12 років. Суть його полягала у наступному: автор обрав у Парижі 12 місць, кожне з яких мав описати два рази на рік упродовж 12 років, причому щоразу в інший місяць, отримуючи в результаті 288 текстів. Кожне з місць описувалося двічі на рік двома різними способами. Перший раз письменник приходив на місце і намагався описати його якомога точніше й нейтральніше, перераховуючи абсолютно все, що він бачить навколо, і утримуючись від особистих коментарів з приводу побаченого. Другий раз він, знаходячись деінде, намагався описати те саме місце по пам'яті, а також відтворити у зв'язку з ним спогади, які воно навіває, події, що там відбувалися, або людей, яких він там зустрічав. Обидва тексти відразу після написання поміщалися у конверт і запечатувалися воском, тобто прочитати їх автор зміг би лише через 12 років, через що він порівнював свій проект із так званими «колбами часу». За словами Ж. Перека, фінальний текст мав стати свідченням потрійного старіння: старіння місць, спогадів про них, а також самого письма [149; с.110].

Ці 12 місць були обрані не випадково, кожне з них мало особливе значення для письменника і відповідало певному періоду його життя від народження до 24 років. Вулиця Вілен – місце народження Ж. Перека, на вулиці Ассомпсьйон він жив із прийомною родиною з 1945 по 1960 роки, на проспекті Жюно проживав його улюблений кузен Анрі. Площа Франкліна-Рузвельта – місце невдалої спроби маленького Жоржа втекти з дому в 1947 році, якій він присвятив оповідання «Місця втечі», пізніше екранізоване автором. У будинку по вулиці Гетé проживав друг Ж. Перека Ж. Ледерер. У малій приятелівій кімнатці на площі Італії молодий літератор у 1955-56 роках надрукував свій перший роман, «Скитальці» (*Errants*), зрештою загублений. Площа Контрескарп – так звана «мала батьківщина» юного Ж. Перека, до якої

він часто навідувався, аби побачитися зі своїми друзями-тунісцями, які жили у гуртожитку поблизу. На вулиці Сент-Оноре у ті часи, тобто у другій половині 1950-х років, жив сам Ж. Перек. Перехрестя Мабійон, як і площа Жюссьйо, пов'язані з першою дружиною письменника Полеттою. Острів Сен-Луї на Сені – місце розгортання любовної історії, яка поклала кінець першому шлюбу Ж.Перека: саме заради цього місця («могили кохання») письменник і розпочинає весь проект [58; с. 62]. Лише пасаж Шуазель не мав відношення до спогадів письменника – він обрав його через асоціації з сюрреалістами та Селіном і тому що просто «любив пасажі» [171; с. 29].

У цьому незавершеному тексті біографічна маркованість набагато очевидніша, ніж у «Спробі...». Ж. Перек працював над цим проектом у той самий час, коли проходив курс психоаналізу з 1971 по 1975 роки. Цей досвід став важливим творчим поштовхом для письменника, адже саме завдяки сеансам із доктором Ж.-Б. Понталісом йому вдалося пригадати чимало епізодів з раннього дитинства, результатом чого став, зокрема, автобіографічний роман «W або спогад дитинства». В одному з інтерв'ю Ж.Перек зізнався, що у своїх творах прагне передати, як до нього повертається дитинство [168; с. 53]. Інакше кажучи, з того часу, як він почав пригадувати давно забуті епізоди минулого, письменник намагався за допомогою літератури повернути собі загублене дитинство. У той період, у першій половині 1970-х, за його словами, у нього з'явилася справжня фобія забути: тоді він опублікував вже згадуваний текст «Спроба перерахувати усі рідкі та тверді харчові продукти, поглинуті мною протягом року одна тисяча дев'ятсот сімдесят четвертого», почав вести щоденник, де скрупульозно записував усе, що з ним відбувалося, аж до найменших дрібниць. Саме до цієї епохи належить і робота над «Я пригадую».

Означений період був не лише надзвичайно продуктивним для Ж.Перека, але й важким психологічно. Повернення до травматичного досвіду дитинства не могло не вплинути на його душевний стан. Саме через це письменник покинув проект «Місця», не дійшовши навіть до половини: він

сам зазначав, що робота морально виснажила його [171; с. 29]. Однак «Місця» – не просто особистий текст письменника. На думку Ф. Лежена, ці 12 місць не стільки репрезентують минуле Ж. Перека, скільки є своєрідними екранами, на які проектується час життя, просторовим мікрокосмом, яким він намагається ухопити часовий макрокосм. Окрім того, постійне повернення Ж. Перека до цих місць уподібнює їх до місць паломництва [103; с. 163]. Таким чином письменник намагається створити своєрідну сакральну карту Парижа зі своїми храмами й святилищами, точками сили, які стають для нього орієнтирами чи навіть стовпами, опорами.

Не варто також забувати про значення місць пам'яті як топосів: від початку проект «Місця» мав називатися «*Soli Loci*» – за аналогією до твору Р.Русселя «*Locus Solus*», який у свою чергу відсилає до риторики, а саме її розділу *memoria*. У листі до М. Надо Ж. Перек пише, що поняття риторичних місць є центральним для розуміння його письма [156; с. 56], а у романі «*W, або спогад дитинства*» він згадує про свою любов до мнемотехнік [172; с.185]. Ж.-Д. Бертаріон та К. Режіані нагадують у цьому контексті про класичну техніку запам'ятовування, відому з праць Цицерона і Квінтіліана, так званий «палац пам'яті»: оратор уявляє, що всі речі, які йому необхідно запам'ятати, знаходяться у різних приміщеннях умовної будівлі, і щоб згадати їх, необхідно подумки пройти до потрібної кімнати [177; с. 109][54; с.233-234]. Ж.Перек перетворює реальні місця у Парижі на такі «кімнати», топоси пам'яті, і реальний простір таким чином включається у текстуальний простір пам'яті.

Травма, якої зазнає письменник, працюючи над «Місцями», є не лише особистою, адже ці місця належать не лише внутрішньому досвіду Ж.Перека: ці орієнтири є частиною міського пейзажу, вони поєднують у собі особисте й колективне і живуть власним життям, тобто не є вічними так само, як і спогади, які Ж. Перек боїться втратити. Прикладом життя й смерті місць є вулиця Вілен. Це своєрідне місце-альфа, точка відліку – саме тут письменник народився. За виразом П. Сіюре, Вілен – це вулиця-монада, що містить образ цілого світу для Ж. Перека [192; с. 222]. За іронією долі, упродовж



роботи над проектом «Місця» на початку 1970-х Ж. Перек спостерігав за поступовим зникненням вулиці, що стала жертвою нового плану забудови району [165; с. 15-31]. Спочатку її скоротили за рахунок розширення вулиці Курон, а потім відрізали близько 70%, зробивши їх частиною парку Бельвіль. На сьогоднішній день усе, що залишилося від вулиці Вілен, – це провулок довжиною біля 100 метрів, на якому стоять 2 будинки, причому жоден із них навіть не має адреси «Вулиця Вілен».

Проект «Місця» показує, що простори нашого існування подібні до нас самих: вони живуть, змінюються і вмирають. Ми нерозривні з місцями, в яких живемо, наші спогади закріплюються за ними, наше письмо старішає разом із ними. «Місця» оповідають про середовище, рідне Ж. Переку, Париж його дитинства й молодості, його *власне місце*. 1978 року разом із режисером Р.Бобером письменник вирушає за тисячі кілометрів від дому, щоб дослідити зовсім чужий для себе простір, який, однак, тісно пов'язаний із його минулим. Результатом цієї розвідки стає фільм і книга «Оповіді острова Елліс».

### **«Оповіді острова Елліс»: простір мовчання**

Елліс Айленд (Ellis Island) у Нью-Йоркській бухті з 1892 до 1954 рр. був місцем розташування Центру прийому іммігрантів до США, через який пройшли 70% усіх емігрантів з Європи, що у період з 1892 до 1924 рр. склало близько 16 мільйонів людей: ірландців, італійців, німців, євреїв, росіян, українців, шведів, греків, турок та представників багатьох інших народів. На Елліс Айленд усі ці люди проходили медогляд і співбесіду, за результатами яких вирішувалося, чи пропустять їх на континент, тобто на територію Штатів, перетворивши «із емігрантів на іммігрантів». Елліс отримав назву «Острова сліз», адже не всіх бажаних впускали до країни, іноді доводилося розділяти родини, люди прощалися тут із своїм минулим, отримували нові американізовані імена і виходили звідти новими людьми. У 1954 році Центр на Елліс закрили, а згодом весь острів був занесений до списку національних пам'яток і відкритий для відвідувачів як музей.

Ж. Перек запитує себе, що він шукає тут разом із Р. Бобером, також

евреєм за походженням, і констатує, що «віддалене від нас у часі й просторі, це місце є для нас частиною потенційної пам'яті, вірогідної автобіографії; наші батьки чи діди могли би тут опинитися» [161; с. 55]. На відміну від Бобера, який все життя цікавиться єврейською культурою (режисер, зокрема, зняв фільм про Шолом Алейхема), Ж. Перек відчувається чужим серед євреїв, зазначає, що він не говорить мовою своїх батьків, не розділяє з ними жодних спогадів, не успадкував від них ані історію, ні культуру [161; с. 59]. Письменник приїжджає на Елліс Айленд досліджувати «блукання, розпорошення, діаспору» [161; с. 56]. Елліс є для нього уособленням вигнання, тобто місцем відсутності місця, «анти-місцем», «ніде». Дійсно, від будівель, свого часу наповнених людьми й життям, лишилися порожні ангари, в яких складено в купи різний мотлох: протягом двадцяти років після закриття це місце регулярно відвідували мисливці за металобрухтом, які лишили по собі самі поживклі меблі, ліжка й матраци. Ж.Перек пише: «Саме цим мене й заворожують і затакують ці картини, так наче пошуки моєї ідентичності неможливі без привласнення цього місця-звалища, де втомлені функціонери штабелями охрещували нових американців. Я шукаю тут не орієнтири, коріння або сліди, а протилежне: щось безформне, на межі вираження, щось, що я можу нарікти закриттям або розколом, чи розривом, щось, що для мене дуже тісно й дуже неясно пов'язано з самим фактом того, що я єврей» [161; с. 57-58].

«Оповіді острова Елліс» об'єднує в собі біографічну й інфра-ординарну тенденцію творчості Ж. Перека. Письменник перераховує у тексті всі можливі деталі: кількість емігрантів з кожної країни, міста, з яких вони вирушали до Америки, назви суден, що доправляли їх туди, усі побачені ним порожні простори колишнього Центру прийому, усе їх убоге начиння. Як і у всіх «соціологічних» текстах Ж. Перека, в «Оповідях...» багато запитань, на які автор не має готової відповіді: «Як описувати? Як розповідати? Як дивитися? Під сухістю офіційної статистики, під заспокійливим муркотінням анекдотів, тисячі разів пережованих гідами у скаутських капелюхах, під офіційністю цих щоденних предметів, які стали музейними експонатами,

рідкісними руїнами, історичними речами, дорогоцінними зображеннями, під фальшивим спокоєм цих фотографій, що раз і назавжди застигли в оманливій очевидності їх чорно-білих кольорів, як упізнати це місце? Відтворити те, що тут було? Як прочитати ці сліди? Як вийти за межу, зайти назад, не зупинятися на тому, що нам дано побачити, бачити не лише те, що ми збиралися побачити задалегідь? Як вловити те, що не показано, те, що не було сфотографовано, заархівовано, реставровано, виставлено? Як віднайти те, що було пласким, банальним, буденним, те, що було звичайним, що відбувалося щодня?» [161; с. 37].

Серед залишків Центру прийому іммігрантів Ж. Перек намагається уявити, зрозуміти, яким цей простір був раніше, хто ходив цими коридорами, піднімався сходами, чекав на лавках. Проте речі мовчать, і змушувати їх говорити є марним, тож письменник вдається до звичної стратегії перерахування усього, що він бачить, намагаючись бути якомога точнішим і уважнішим до деталей. Ж. Перек свідомо відмовляється від емоційності, від гри з почуттями читача, адже об'єкт його змалювання сповнений драматичних історій, на яких можна було би легко спекулювати. Письменник лишається осторонь будь-якої драматизації та психологізації – його око ковзає по поверхні речей. А речі, як показує Ж. Перек, є непроникними: те, що він бачить, не каже нічого про минуле, окрім того, що час змітає всі сліди. «Ніщо так не схоже на покинуте місце як інше покинуте місце. Це міг би бути який завгодно ангар, який завгодно закритий завод, який завгодно спорожнілий склад...» [161; с. 46].

Елліс Айленд є місцем пам'яті, сюди приїжджають нащадки емігрантів, для яких це місце стало «Золотою брамою» до омріяного світу свободи. Це своєрідний храм, подібний до паризьких місць Ж. Перека. Проте саме Елліс для письменника не має цього особистого забарвлення, це місце мовчить, а тому окрім переліку предметів, побачених там, письменник може лише переказати ті самі «анекдоти», розказані гідами, наприклад, історію про старого єврея з Росії, якому порадили взяти прізвище Рокфеллер, однак коли

до нього дійшла черга казати своє прізвище працівникові прикордонної служби, він забув його і сказав «*schon vergessen*» («вже забув»), в результаті чого його записали як «Джон Фергюсон».

Як ми бачимо, сприйняття Ж. Переком простору завжди є дуже особистим: коли він споглядає чужі для себе місця, то не бачить у них майже нічого. Безперечно, Елліс Айленд пов'язаний для нього з єврейством, однак ця тема завжди означає для письменника прогалину, порожнечу, мовчання. Знаком цього пробілу є уявна літера гебрейського алфавіту, яку Ж. Перек згадує у романі «*W*, або спогад дитинства» як свій перший спогад у житті. Ця літера виглядає як незамкнене коло, щось на кшталт оберненої літери *c* або неявно прописаної *e*. Той самий знак постійно згадується у романі «Зникнення», адже книга без *e* сповнена натяків на цю літеру. Як показав Б. Мане, та сама фігура незамкненого кола або ж квадрата відображена у таблиці 10x10 в основі роману «Життя спосіб використання», в якій відсутня одна кутова комірка (через що у романі 99 розділів замість 100) [146; с. 192]. Нестача, яку символізують ці видимі й приховані знаки, – це вказівка на втрату Ж. Переком батьків, євреїв за походженням, які загинули під час війни. Сам письменник неодноразово зазначав, що саме ця нестача завжди була тим, що спонукало його писати, ніби заповнюючи літературою порожнечу, і лише це і є для нього сенсом письма.

### **Теоретичні міркування Ж. Перека в есе «Просто простори»**

*Простір як сукупність осяжних місць.* Безперечно, центральним твором Ж. Перека, присвяченим проблемі простору й буденності, є «Просто простори» (1974). Написане на замовлення П. Віріліо для його нової серії «Критичний простір», це есе розглядає простір не зовсім систематично і не цілком серйозно, нерідко з гумором, часто з відсилками до художньої літератури, проте результатом цієї гри стають дуже продуктивні й стимулюючі роздуми про простір нашого існування. Саме завдяки цьому твору ім'я Ж. Перека фігурує у французьких словниках географії і творчість письменника цікавить не лише літературознавців чи соціологів, але й

географів та філософів. «Просто простори» – це своєрідний гід проблемами простору у доробку Ж. Перека, тому ми зупинимося на цьому творі докладніше.

На самому початку «Просто просторів» Ж. Перек наводить довгий список можливих використань слова «простір»: «(...) вільний простір, закритий простір, (...) брак простору, (...) зелений простір, життєвий простір, критичний простір, положення у просторі, (...) евклідовий простір, (...) простір сну, (...) простір-час, (...) завоювання простору, мертвий простір, (...) уявний простір, (...) розбитий простір, впорядкований простір, жилий простір, (...) доступний простір, (...) літературний простір» [149; с. 11] тощо. У Вступі письменник визначає предмет свого дослідження: це не порожнеча, а «те, що навколо або всередині» [149; с. 13]. Це не безмежний космічний простір, який викликає страх, а простір близький і доступний: місто, село, тунелі метро, громадський парк. У цих масштабах не існує одного загального простору, існує безліч «шматків» простору, одним із яких буде тунель метро, а іншим громадський парк. Більший простір конструюється, збирається з менших. Таким чином у назві есе простір постає у множині: немає простору, є *простори*.

Вже на цьому етапі вимальовується стратегія Ж. Перека: з одного боку, знайти підхід до простору, позбавлений зайвої абстракції, з іншого, одразу ж проблематизувати простір, показати його множинність, а відтак відносність. З одного боку, як Ж. Перек зазначає в одному інтерв'ю, він намагається показати, як речі вкладаються одна в одну, а простір нагадує цибулину, що складається з послідовних сфер, і щоб почати його описувати, треба взятися за один із кінців [147; с. 203]. З іншого боку, книга починається з ілюстрації, взятої з поеми Л. Керолла «Полювання на снарка» – «Мапи океану», яка є порожнім білим квадратом, тобто за словами Ж. Перека, «не зовсім порожнечею»: це і є простір, ледве окреслений, позбавлений стійких орієнтирів, простір-питання.

***Перехід від реального до текстуального простору.*** На відміну від художніх творів, у яких простір хоч і вибудовується на основі реального, але

насправді є фікцією, нехудожні тексти Ж. Перека, які стосуються проблематики інфра-ординарного, досліджують реальний простір: справжню площу Сен-Сюльпіс у Парижі, реальний Елліс Айленд у Нью-Йоркській бухті. Проте, як ми вже показали, ці тексти хоч і не є суто фікціональними, але й документальними або науковими їх назвати не можна. Письмо Ж.Перека робить простір, який він описує, фікціоналізованим, за рахунок ритмів, переліків, особистих роздумів. У «Просто просторах» письменник яскраво демонструє, як народжується текстуальний простір.

Перший розділ есе називається «Сторінка» і починається зі слів «я пишу». Спочатку є лише білий аркуш, на якому немає нічого. Літера за літерою, слово за словом наносяться на нього, створюючи маленькі борозни у просторі. З літер і слів формується текст, який надає сенсу цьому незайманому до того білому листку, створює напрям: зліва направо, згори вниз. Ж. Перек пише: «Спершу не було нічого або майже нічого; тепер є не так і багато, усього кілька знаків, але їх достатньо, щоб утворився верх і низ, початок і кінець, ліво і право, лицьовий і задній бік» [149; с. 22]. Писати для Ж. Перека означає обживати лист паперу, займати його, проходити його. Як зазначає письменник, майже все рано чи пізно проходить через аркуш паперу, сторінку щоденника, записника або що: усі події, усі явища нашого життя відображаються на папері. Сторінка є точкою відліку простору у розумінні Ж. Перека, тобто простору написаного, описаного, обжитого, наповненого значеннями.

«Простір починається отак, з самих слів, знаків, нанесених на білу сторінку» [149; с. 26]. Ж. Перек запитує, з відсилкою до «Алефа» Борхеса: хіба алеф, це місце, з якого одночасно видно увесь світ, не є просто алфавітом? Атомами світу Ж. Перека є літери, алфавіт – його періодична таблиця елементів. Ж. Перек творить свій світ, як навчальну карту, на яку нанесено базові земні поняття: пустеля, оаза, джерело, ріка, канал, притока, море, острови, півострови, озера, гори тощо. Географія Ж. Перека бере початок не з реального ландшафту, а з його відображення в атласі. Це симулякр, паперовий простір словника. Письменник наводить кліше, з яких

постає текстуальний простір. Довгий потяг, що йде віадуком. Баржі, наповнені гравієм, що курсують каналами. Маленькі парусники, що пропливають озером. Діти, що граються у м'яча на пляжі. І так далі. Щодалі Ж. Перека перераховує ці *загальні місця* ідилії, то карикатурнішими вони стають, і виникає запитання, чи це все, чи простір, створений письмом, – це лише ілюзія спокою. Як показують наступні сторінки есе, простір письма є не лише красивою картинкою, він має критичний аспект.

***Повороти, відхилення і дрейф як виклик Ж. Перека споживацькому суспільству.*** Ми вже згадували про характерну для Ж. Перека методику «погляду скоса» і «кроку в бік». На нашу думку, для підходу письменника до простору характерна рухливість, а саме постійні повороти. Цього вимагає об'єкт дослідження: коли ми знаходимося всередині потоку повсякденності, то не помічаємо його. Для його дослідження необхідно звертати зі звичних маршрутів, ламати щоденні ритми, зупинятися там, де всі рухаються, і навпаки – рухатися там, де все здається стабільним і непорушним. Ж. Переку властиве це бажання йти проти течії, ламати правила. Однією з форм таких поворотів або відхилень є і принцип «клінамену».

Нагадаємо, що поняття *clīnāmen* (лат. *відхилення*), вперше зафіксоване у Лукреція, було запозичене ним у давньогрецьких атомістів (його грецький аналог – слово *παρέυκλις*). У дидактичній поемі «Про природу речей» (*De rerum natura*) Лукрецій зауважує, що від початку всі речі у природі, оскільки вони наділені вагою, падають згори вниз у порожній простір. І якби первинні тільця трошки не відхилялися від цього шляху, то природа ніколи б нічого не створила, адже предмети ніколи б не зустрічалися (II, 215-250) [22; с. 36-37]. Таким чином, відхилення від механічного руху по прямій є, за Лукрецієм, необхідною умовою існування світу. Слід зазначити, що клінамен від початку виступає у Лукреція не стільки як фізичне явище, скільки філософське підґрунтя ідеї свободи волі від богів або фатуму, в чому він наслідує Епікура. Відхилення, за Лукрецієм, є прямим результатом вибору кожного, а не сліпим послухом долі (II, 250-265) [22; с. 37].

Ж. Перек використовує поняття клінамену у значенні свідомого відхилення від формальних обмежень, які автор сам накладає на власне письмо. Письменник любив повторювати цитату художника П. Клеє: «Геній – це помилка в системі» [138; с. 58]. Очевидно, що збій у функціонуванні системи, цей «геній», а ним якраз і є клінамен, – це для Ж. Перека той необхідний елемент твору, який оживляє механічне використання обмежень і таким чином є проявом свободи творчості. Звичайно, члени УЛПО й Ж.Перек використовують термін «клінамен» передусім у метафоричному значенні «відхилення від системи», винятку з правил, «махлювання», вибору на противагу імперативу обмежень. Однак цікаво саме в контексті творчості Ж. Перека звернути увагу також і на суто просторовий аспект цього поняття. Клінамен – це відхилення у русі, тобто незначний поворот.

У «Просто просторах» чимало поворотів. Вже у вступі зазначається: «Жити означає переходити з одного простору в інший, намагаючись за можливості ні через що не перечепитися» [149; с. 16]. А для того, щоб уникнути зіткнення з перешкодами на нашому шляху, необхідно ухилитися. В есе практично відсутні прямі лінії: коли у першому розділі автор пише «майже строго горизонтальний» рядок, він виявляється діагоналлю [149; с.21]. У розділі під назвою «Про прямі лінії» Ж. Перек цитує уривок із роману Л. Стерна «Трістам Шенді», в якому автор прославляє пряму лінію, і врешті зазначає: «Але автор, як я, і як багато інших, не є геометром, а відтак я покинув пряму лінію» [149; с. 161]. Характерно те, що цього речення немає в оригіналі твору, тобто Ж. Перек фальшує цитату, вкладаючи в уста класика власну думку і виражаючи таким чином власну позицію, яка заперечує пряму лінію. У розділі «Світ» письменник згадує, як відхилився від маршруту з Форбака до Меца, щоб відвідати місце народження генерала Ебле у Сен-Жан-Рорбак.

Ж. Перек пропонує замість звичних сходів А піднятися до помешкання сходами Б, або ж поїхати не на свій третій, а на шостий поверх [149; с. 87]. Така проста дія може призвести до розгубленості, навіть відчуття, наче опинився у зовсім незнайомому місці. Окрім того, письменник називає «речі,



які варто робити систематично» у власному будинку: дивитися на нього; піднімати голову; шукати ім'я архітектора, ім'я забудовника, дату збудування тощо [149; с. 101]. Всі ці дії є, по суті, формами відхилення від звичного руху «дім-робота-дім», для якого ми з метою економії часу й енергії, як правило, обираємо найкоротші та найпростіші шляхи. Більш абстрактною формою відхилення є роздуми Ж. Перека про непотрібний простір. Письменник намагається помислити спеціальне та абсолютно непотрібне приміщення: «Не комору, не додаткову кімнату, не коридор, не сховку, не закуток. Це був би простір без призначення. Він би не використовувався ні для чого, він би не відсилав ні до чого» [149; с. 66]. «Не простір «без певного призначення», а певний простір без призначення: не багатофункціональний (таким може бути будь-який), а саме антифункціональний. Певна річ, такий простір не використовувався би виключно для того, щоб «звільнити» інші (шафу, гардероб, комору, підсобку тощо), а, повторюю, такий простір, який не використовувався би ні для чого» [149; с. 67]. Ж. Перека визнає, що йому, попри всі зусилля, не вдалося довести цю думку до кінця. Сама мова видається нездатною описати це ніщо, цю порожнечу, так наче говорити можна лише про дещо наповнене, корисне й функціональне. Такий простір, цілком очевидно, є помилкою у системі «квартира», в якій кожна кімната за визначенням виконує певну функцію.

Техніка «поворотів» та відхилень Ж. Перека нагадує поняття з психогеографії, так званий «дрейф» (*dérive*, фр. *відхилення*), яким активно послуговувалися ситуаціоністи на чолі з Г. Дебором ще з початку 1950-х років. Суть явища зводиться до незапланованого швидкого пересування міським ландшафтом, коли навколишні архітектура й географія самі несвідомо ведуть мандрівника. Метою такого «тиняння» є здобуття нового автентичного досвіду. Це те саме вибивання зі звичного маршруту, зміна кута зору, спрямована на глибше розуміння навколишньої дійсності. Це відхилення від повсякденності є формою протесту проти умовностей сучасного суспільства. Дебор у статті «Теорія дрейфу» наводить працю французького соціолога П.-А. Шомбара де

Льова під назвою «Париж і паризька агломерація» (*Paris et l'agglomération parisienne*, 1952), в якій дослідник відслідковує маршрути однієї студентки з 16 округу протягом року. Ці маршрути утворюють трикутник практично без відхилень, три вершини якого складають Інститут політичних досліджень, будинок дівчини та домівка її вчителя фортепіано [80; с. 19]. Пряма лінія – найкоротша лінія, яку можна провести з однієї точки в іншу, каже Архімед, якого цитує Ж. Перек у «Просто просторах», цитуючи Л. Стерна. Ясно, що трикутник, зформований маршрутами паризької студентки, складається з найкоротших ліній з можливих, що має економити їй час. Зробити невелике відхилення, а тим паче довгий дрейф, означає втрачати час. Щобільше ми досліджуємо простір, то менше у нас лишається часу. Проте лишається питанням, якою є якість цього часу, позбавленого відкриттів, і чи варто його економити. В одному з інтерв'ю Ж. Перек засуджує наше суспільство за те, що воно «переживує, анестезує, гомогенізує, вбиває будь-яку цікавість...» [143; с.61]. Ця заява, що датується 1979 роком, є наче відлунням «Формуляру за новий урбанізм» іншого відомого ситуаціоніста, І. Щеглова, який починає свою статтю 1958 року словами: «Нам нудно у місті, більше немає храму сонця» [71; с. 7]. Утилітарність і механічність наших щоденних рухів, продиктованих необхідністю, перетворюють життя на тьмяну рутину.

Ж. Перек, як і ситуаціоністи, свідомо жертвує своїм часом на користь відкриття нових просторів, висловлюючи таким чином водночас мистецьку і політичну позицію і критикуючи сучасне суспільство. Як зазначає М. Ремі, однією зі спільних для Г. Дебора та Ж. Перека тем є «відчуження, що робить людей глядачами, споживачами, індивідами, замкненими у компромісах повсякденного життя» [179; с. 129]. Капіталістичне суспільство, для якого «час – це гроші», а найліпший шлях – той, що найкоротший, прагне до покращення життя за рахунок його полегшення, спрощення. Однак *простіше* не означає *краще*, і вдаючися до метафори, можна сказати, що прямі лінії формують клітку, яку Ж. Перек намагається зруйнувати більшістю своїх текстів. У цьому контексті не дивно, що принцип клінамену в тому вигляді, в

якому його використовує Лукрецій, є філософською засадою ідеї свободи, наданої усім живим істотам на Землі. За Лукрецієм, відхилення є прямим результатом вибору, на протигагу сліпому послуху фатуму. Подібним чином Ж. Перек прагне сам обирати й торувати свій шлях, незалежно від його утилітарності з точки зору споживацького суспільства.

***Нестабільність і рухомість простору.*** Повороти Ж. Перека є не лише грою і не лише формою соціального протесту. Вони також відображають його сприйняття простору, в якому ми живемо. Як зазначає автор наприкінці «Просто просторів», він волів би, аби «існували місця сталі, непохитні, непорушні, неторкнуті й майже недоторкані, незмінні, вкорінені; місця, що були б орієнтирами, відправними точками, джерелами» [149; с. 179]. Ж.Перека каже про рідну землю, родинне гніздо, будинок, де він народився, дерево, що його посадив батько на честь його народження, горище, що зберегло у цілості дитячі спогади. Але таких місць (для Ж. Перека) не існує, а тому «простір стає запитанням, перестає бути очевидністю», не належить нам. Ж. Перек пише: «Простір є сумнівом: мені постійно потрібно його позначати, означувати; він ніколи не є моїм, він ніколи не даний, я повинен його завойовувати» [149; с. 179]. Письменник відзначає, що його простори є крихкими: час їх зносить і зруйнує. Простір тане подібно до того, як пісок сиплеться поміж пальців.

Звичайно, у цих болісних зізнаннях читається біографія Ж. Перека: знищена вулиця Вілен, смерть батьків, стерті спогади про дитинство, відсутність коріння, рідного дому, відчуття родини. Дійсно, простори для Ж. Перека дуже нетривкі, і це розуміла будь-яка людина його покоління, яка пережила війну. Проте ці роздуми є універсальними і стосуються всіх людей в усі епохи: якщо не війни, то генеральні плани перебудови, природні катаклізми, забудовники, ласі до вільних шматків землі, або ж просто час зі своєю непередбачуваною логікою постійно змінюють ландшафт міст і сіл. Ніщо не є вічним у цьому світі, всі будинки рано чи пізно знищуються, вулиці перебудовуються, міста змінюють подобу. Простір є рухливим тією мірою, якою він невіддільний від часу. Ж.Перека

чудово це усвідомлює, і його есе пропонує шляхи виживання в умовах вічно змінного світу. Звідси й техніка поворотів, відхилень, дрейфу: лише рухаючись, можна сприйняти простір таким, який він є. При цьому важливо рухатися не в тому ж напрямі, що й більшість людей, бо інакше і час, і простір стають непомітними, неначе застигають: для їх усвідомлення, потрібно вибиватися із загальної течії, «загальних місць» і наперед готових формулювань і дивитися на речі з інших позицій.

**Конкретність світу і обживання простору.** «Просто простори» – це не лише посібник із дослідження простору, в якому Ж. Перек дає чимало практичних порад із «дрейфування» або нейтрального опису «того, що відбувається, коли не відбувається нічого». Це також текст про те, як жити у цьому світі, який стає усе передбачуванішим і механістичнішим. У попередньому розділі ми згадували концепцію О. Берка про ойкумену. Нагадаємо, що одним із її символів була звивиста козяча стежка, що протиставлялася геометрично бездоганним прямим лініям, за які виступав Ле Корбюзьє та інші модерністи-«метабазисти». Ми вже продемонстрували, що Ж.Перек не є прибічником прямолінійності, але це ще не означає, що його ідеї про простір нівелюють опозицію «природа – культура» або закликають до повернення людини у лоно природи. Проте на нашу думку, у роздумах Ж.Перека про простір безперечно є важлива подібність до ідей О. Берка, зокрема у їхньому розумінні поняття *конкретність*. Для О. Берка конкретність світу означає те, що люди, слова і речі зростають разом, у них спільна історія, вони взаємопов'язані з місцями, в яких вони формувалися. У розділі «Світ» у Ж.Перека знаходимо досить близькі роздуми.

Ж. Перек починає з констатації того, що світ великий і що самими лише подорожами неможливо його «підкорити», привласнити, почуватися у ньому своїм. Письменник запитує, як можна пізнати цей світ, адже за все життя ми торкаємося фактично кількох «квадратних сантиметрів» величезної поверхні планети Земля [149; с. 155]. Навіть якщо проїхати весь світ, проборознити його у всіх напрямках, врешті ми знатимемо лише «кілька арів,

кілька арпанів» цього світу. За Ж. Переком, з усіх відвідин мертвих руїн, трепету від майбутніх пригод, з усіх вокзалів, доріг, блискучих злітних смуг аеропортів, побачених творів мистецтва, пам'ятників архітектури врешті у пам'яті затримуються лише кілька деталей: «троє дітей, що біжать зовсім білою дорогою» чи «маленький будиночок на виїзді з Авіньйона з дерев'яними ґратчастими дверима, пофарбованими свого часу у зелене», або «силуети дерев на вершині пагорба у передмісті Саарбрюкена», чи «четверо веселих товстунів на терасі кафе у Неаполі», або «прохолода критої галереї у суку в Сфаксі» тощо [149; с. 155-156]. Усі ці маленькі непомітні на перший погляд деталі пробуджують у нас «нездоланне, миттєве й майже матеріальне відчуття конкретності світу: чогось ясного, більш нам близького: світ вже не як неминучий маршрут, безперервні перегони, безкінечне випробування, привід для безнадійного накопичення або ілюзії підкорення, але світ як віднаходження сенсу, сприйняття земного письма, тієї *географії*, авторами якої, вже забувши про це, є ми самі» [149; с. 156].

Як зазначає письменник в іншому місці у «Просто просторах», простір – це те, що зупиняє погляд, те, об що зір ніби «ударяється», перешкода: цегла, кут, точка сходу. Простір – це коли утворюється кут, коли відбувається зупинка, коли потрібно розвернутися, щоб все продовжилося [149; с. 159-160]. Простір світу не є абстрактним і далеким – він пізнається лише через конкретність, через малі деталі нашого досвіду, через інфраординарне. Географія, про яку каже Ж. Перек, – це «землеписання», позначення земного простору афективними асоціаціями, наділення його нашим власним змістом, і з цієї позиції та конкретність, про яку веде мову Ж.Перек, дуже близька конкретності ойкумени, де місця нашого існування сповнені смислів і нерозривні з нами самими. Повертаючись до проблеми зниклості просторів, наприкінці свого есе Ж. Перек зазначає, що єдиний спосіб врятувати свої спогади, а з ними і свій світ, – це писати: «ретельно намагатися утримати щось, допомогти чомусь вижити: вирвати кілька точних уривків у порожнечі, що розверзається, лишити десь ризику, слід, відмітину

або кілька знаків» [149; с. 180]. Як бачимо, сам акт письма, з якого починається побудова простору і яким закінчується твір Ж. Перека, є дуже конкретним: писати означає борознити простір, лишати на ньому відмітки.

Ж. Перек далекий від ідеї геометризації жилого простору, для письменника пряма лінія Ле Корбюз'є є уособленням усього нелюдського, непридатного до життя. У «Просто просторах» є рубрика «Нежиле», куди входять не лише забруднені моря, міста-нетрища або парковки, але й все, «вирахуване якомога точніше», «ощадливий простір приватної власності», де «панорамний обзор» із вікна, «авторський дизайн», «приватний садок», «ексклюзивна пропозиція» тощо [149; с. 177]. Ці простори нагадують концепцію «не-місць» М. Оже. Антрополог позначає цим терміном (*non-lieu*) будь-який простір, у якому людина лишається анонімом: громадський транспорт, великі готельні мережі, супермаркети, автостради, парковки тощо. Це місця, в яких не живуть – вони створені для споживання і тимчасового перебування. Таким нелюдським просторам дослідник протиставляє антропологізовані місця з сильними маркерами індивідуальної та колективної ідентичності. Це місця солідарності, сусідства, близькості, знайомі простори, наділені історією та культурною складовою [38]. Як зазначає Р. Робен, для Ж. Перека важливі передусім такі знайомі, антропологізовані місця, історія яких пов'язана з його власною [181; с. 182].

У розділі «Квартира», оповідаючи про непотрібне приміщення (яке, як ми пам'ятаємо, неможливо уявити), Ж. Перек поринає у сюрреалістичні роздуми, уявляючи величезну квартиру, в якій є незліченна кількість кімнат, кожна з яких служить для чогось (наприклад, для виконання 48-ої симфонії Гайдна), окрім однієї, яку неможливо віднайти – так само, як книгу-ключ із «Вавилонської бібліотеки» Борхеса. Письменник згадує іншу новелу Борхеса – «Безсмертний», де люди, яких більше не турбує потреба жити й помирати, побудували палаци у руїнах і сходи, які ніхто не використовує. У цьому ж ряду Ж. Переку спадають на думку гравюри Ешера та картини Магрітта. Врешті автор констатує, що всі ці пошуки не привели його до задовільної

відповіді, однак за всіма його зусиллями майоріло дещо, що можна визначити як «статус жилого» [149; с. 68-70]. Ж. Перек відкидає ідею протяжного, безмежного, гомогенного та ізотропного простору і виступає за конкретний, множинний, неоднорідний простір нашого існування, просякнутий досвідом, знаннями, почуттями, спогадами, асоціаціями тощо.

Цікаво у цьому контексті відзначити, що для будь-яких своїх досліджень буденності Ж. Перек завжди обирає лише місця, що мали для нього певне особисте значення (ми вже згадували про мотиви, що стояли за вибором площі Сен-Сюльпіс для «Вичерпаня...»). У лекції «Простір і репрезентація» 1981 року Ж. Перек розповідає про неймовірні труднощі, з якими він стикнувся, працюючи над проектом опису одного місця у Парижі, яке для нього визначив професор Паризького Архітектурного університету. За словами письменника, цей район абсолютно до нього не промовляв, тому що він у ньому не орієнтувався, і саме місце не мало особисто для нього жодного значення [132; с. 232]. Ж. Перек зазначає: «Проблема простору, перша проблема простору – це те, що коли ми знаходимося у просторі [...], є певна кількість речей, які ми знаємо, які ми очікуємо побачити, або які ми впізнаємо, або які ми вигадуємо на основі вже даних. Але якщо не дано нічого, один квартал будинків схожий на будь-який інший квартал будинків» [132; с. 234]. У цьому свідченні письменника можна побачити зачатки його власної феноменології, яку Ж. Перек, на жаль, так і не встиг розвинути. Втім, у процитованих уривках уже чітко вимальовується стратегія обживання простору за Ж. Переком: необхідно встановлювати особистий контакт із навколишнім середовищем, наповнювати його власним змістом, тобто постійно підтримувати обмін між *я* та *іншим*: не лише «дивитися в усі очі», бути уважним до дрібниць, до непомітного, інфра-ординарного, але й позначати простір, лишати на ньому власні відбитки.

### 3.4. Жорж Перека як письменник-географ

М. Люссо, укладач французького «Словника географії» (*Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, 2003), що містить статтю про Ж. Перека, вважає внесок письменника у розвиток сучасної географії недооціненим. На думку Люссо, основне питання, яке цікавить Ж. Перека у його книжках, – питання письма як досвіду світу та життя, а це є проблемою географії [105]. Ж. Перека наполягає у багатьох працях, що людина існує у просторі, вона є просторовою істотою, а відтак дослідження нашого повсякденного життя можливе лише через дослідження простору нашого існування. Дійсно, у підході Ж. Перека до простору чимало рис географічності. Передусім, масштаб пошуків – це той самий мезорівень, яким займається географія: рівень світу людини. Як і географи, Ж. Перека шукає у світі орієнтири, від яких можливо відштовхуватися. Звичайно, у випадку письменника маємо справу з орієнтирами у більш метафоричному розумінні, та й мотиви є значно особистішими: врешті, Ж. Перека не є професійним географом і плутати його творчість із науковою діяльністю не має сенсу. Однак, так само, як і географи, письменник описує землю, тобто наш світ, шукаючи ключі до розуміння того, яким чином цей світ нас стосується, які зв'язки поєднують нас із навколишнім простором.

Простір Ж. Перека – не ньютонівський абсолютний простір, ізотропний і гомогенний. Це конкретний, диференційований, неоднорідний і множинний простір, сприйняття якого напряму залежить від нашої діяльності, знань, ідей тощо. Людина у Ж. Перека сама є співтворцем простору (у цьому відношенні «Просто простори» – це політичний текст, як зазначає М. Мінуччі [123; с.108]). У цьому контексті варто згадати, що письменник майже завжди розглядає саме міський простір, який дійсно є рукотворним і в якому кожен учасник може долучитися до конструювання власного мікросередовища. Простір у Ж. Перека формується від малого до великого, тобто по суті він є сукупністю конкретних місць. Вони – ті самі орієнтири, на основі яких вибудовуються знання міста. Як уже зазначалося, орієнтири ці, на відміну від



природних (гори, ріки, озера тощо), є нетривкими, чутливими до плину часу. Це передає динаміку міського пейзажу, який досліджує Ж. Перек: він перебуває у постійному русі, вічно змінний, щоб відповідати потребам людей, а врешті нерідко щоб диктувати їм свої власні правила.

Безперечно, значна частина пошуків Ж. Перека лежить у сфері урбаністики, яка хоч і є відгалуженням географічної науки, але усе частіше розглядається окремо від неї. Проте творчість письменника все ж не тільки про місто. Як ми побачимо у наступному розділі, письмо Ж. Перека прагне до тотальності, енциклопедичності, і у цьому відношенні художні твори письменника подібні до атласів, географічних карт: вони зазвичай охоплюють великі масиви інформації (території), систематично розташовуючи елементи (майже у всіх творах Ж. Перека наприкінці є індекс), є багат шаровими, об'ємними. Письменник був великим поціновувачем творчості Ж. Верна, зокрема через енциклопедичність його творів та їх зв'язок із географією: вони пропонують широку й детальну картину світу, яка є близькою самому Ж. Переку. Образ «кабінетного» географа, який знає світ за книжками й мапами, багато в чому близький Ж. Переку, який відносно мало подорожував і здобував свої знання про світ передусім із літератури: у «Просто просторах», у розділі «Туризм», автор, замість подорожувати до Лондона, віддає перевагу читанню в себе вдома путівника Baedeker 1907 року – паперовий Лондон для цього цікавіший за справжній. Зрештою, реалізм Ж. Перека є реалізмом текстуальним – світ для нього пізнаваний лише через літеру й слово.

Не менш важливим у географії, ніж пізнання простору, є питання співіснування людини й ландшафту. Проект антропологізації простору у Ж. Перека саме й спрямований на олюднення фізичного простору, насичення його людськими змістами, спонуканням до активної взаємодії з простором. Простір стає носієм знання, рушійною силою для уяви – адже у своїх книжках Ж. Перек подорожує, не виходячи з власної кімнати, так само як і його читач. Простір – це також і вмістилище спогадів, і якщо руйнується

простір, пам'ять стає дуже вразливою, не маючи матеріальної опори. Простір є і приводом для гри: дрейфи, переліки деталей, дивна поезія вичерпних описів – усе це має й ігровий бік, робиться не завжди цілком серйозно. Простір без людини – порожній, «холодний», безликий, хаотичний, байдужий. Ж. Перек розглядає простір через призму *людського*, і наділяє його якостями антропологічного походження, отримуючи в результаті антропологізований простір – простір-текст.

### Висновки до Розділу 3

1. Питання репрезентації простору в літературі нерозривно пов'язане із проблемою реалізму. Починаючи з «Речей», Ж. Перек стоїть на позиціях цитаційного реалізму. Він виходить із думки про те, що між світом і мовою існує культура, і створене письменником стає частиною реальності. Будь-який письменник формується, повторюючи інших письменників, а відтворення дійсності – це вписування власного твору в культурний текст, який і творить реальність. Ця думка є важливою для розуміння ідеї простору Ж. Переком: якщо дійсність, а відтак і простір, сприймається лише через культуру, то сам простір може оприявнюватися лише як текст, а це і є антропологізацією простору.
2. Більшість розглянутих нами нехудожніх творів Ж. Перека вписані у соціологічний проект дослідження буденності, або «інфра-ординарного». Головні методи цього дослідження – «крок у бік» (*pas de côté*), «погляд скося» (*regard oblique*) і дрейф (*dérive*). Ці практики полягають у зміні звичного кута зору, погляді на звичайне і звичне як на неймовірне. Це спроба отримати новий автентичний досвід та глибше зрозуміти навколишню дійсність, але і форма політичного протесту проти умовностей сучасного суспільства, утилітарних за своєю природою.
3. У розглянутих нехудожніх творах Ж. Перек розкриває різні аспекти простору, засвідчуючи нереальність нейтрального і вичерпного їх опису. Простори нашого існування подібні до нас самих: вони живуть, змінюються і вмирають. Автор усвідомлює, що простір здатен промовляти до нас лише тоді, коли він пов'язаний з нашим особистим досвідом, просякнутий афективністю, яку неможливо передати від індивіда до індивіда.
4. Найвищою точкою у просторових рефлексіях Ж. Перека є есе «Просто простори», що є спробою віднайти персоналізовані орієнтири, систему координат, точки відліку. Конкретність для Ж. Перека – це синонім

життєвості, притаманної особистому простору, якому протиставляється холодна абстрактність й симетрія колективних просторів. Стратегія обживання простору за Ж. Переком полягає у тому, що необхідно встановлювати особистий контакт із навколишнім середовищем, наповнювати його власним змістом, тобто постійно підтримувати обмін між *я* та *іншим*: не лише бути уважним до дрібниць, до непомітного, інфра-ординарного, але й позначати простір, лишати на ньому власні відбитки.

5. У підході Ж. Перека до простору чимало рис географічності. Як і географи, Ж. Перек шукає у світі орієнтири, від яких можливо відштовхуватися, ключі до розуміння того, яким чином цей світ нас стосується, що поєднує нас із навколишнім простором. Простір Ж. Перека – не ньютонівський абсолютний, ізотропний і гомогенний, а конкретний, диференційований, неоднорідний і множинний простір, сприйняття якого напряду залежить від людської діяльності, знань, ідей тощо. У Ж. Перека людина є співтворцем простору, а сам Простір формується від малого до великого, він є сукупністю конкретних місць-орієнтирів, нетривких та чутливих до плину часу.
6. Проект антропологізації простору у Ж. Перека спрямований на олюднення фізичного простору, насичення його людськими змістами, спонуканням до активної взаємодії з простором. Простір стає носієм знання, рушійною силою для уяви. Ж. Перек розглядає простір через призму *людського* і наділяє його якостями антропологічного походження, отримуючи в результаті антропологізований простір – простір-текст.

## РОЗДІЛ 4

### АНАЛІЗ ГЕОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ Ж. ПЕРЕКА

#### 4.1. Проблеми простору в «Речах»

##### Географічні об'єкти у «Речах» та їхні функції

Повість «Речі» (1965) стала першим значним твором Ж. Перека, який приніс молодому авторові престижну премію Ренодо і раннє визнання у Франції та за кордоном (зокрема твір користувався великою популярністю у країнах соцтабору, де його сприймали передусім як різку критику споживацького суспільства). Повесть про двох психосоціологів, що починається з цитати М. Лоурі та закінчується уривком із Маркса, безперечно, багато в чому відображає особистий досвід Ж. Перека та його тогочасні погляди й літературні орієнтири. Як факти з біографії письменника та деякі літературні твори з його бібліотеки вплинули на формування простору «Речей», ми розглянемо далі.

У тексті «Речей» знаходимо прямі посилання на такі географічні об'єкти, в алфавітному порядку (нумерація сторінок за виданням Georges Perec. *Les Choses*. – Paris: Julliard, 1988. – 158 p.):

Алжир (країна) (81, 137)	Келібія (152)	Прованс (121)
Америка Південна (104)	Комп'єнь (40)	Пуату (101)
Амстердам (104)	Кромбалья (152)	Рамбуйє (40)
Ангулем (136)	Ла Гулет (123, 152)	Сбейтла (141)
Антверпен (55, 104)	Ла Марса (149, 152)	Сена (139)
Базель (55)	Ліль (52)	Сентонж (106)
Балеари (104)	Лімань (106)	Сен-Тропе (126)
Безьє (136)	Лондон (24, 36, 104)	Середземне море (122)
Бельгія (104)	Лотарингія (106)	Сіді-Бусаїд (149)
Бір-Бурегба (152)	Луаре (121)	США (104, 121)
Бове (52)	Марсель (123)	Сус (140, 152)
Бордо (155)	Матмата (141)	Сфакс (122)
Бос (106)	Махрес (122, 141)	Тарб (136)
Брюгге (55)	Меденін (141)	Таузар (141)

Брюссель (104)	Мексика (121)	Теліфт (141)
Бухара (113)	Мітлаві (141)	Туніс (країна) (121)
Во (40)	Монте-Карло (101)	Туніс (місто) (121, 140, 152)
Габес (129, 141)	Мсакен (152)	Турень (150)
Гафса (141)	Муларес (141)	Утіка (152)
Гвінея (137)	Мунбасата (острів) (123)	Флоренція (144)
Дубровнік (104)	Мюнхен (55)	Франція (106)
Енфіда (152)	Набуль (152)	Хаммамет (144)
Епсом (9)	Нефта (141)	Хаммам-Ліф (152)
Етамп (30)	Ножан-сюр-Сен (30)	Чефалу (104)
Індія (121)	Нью-Йорк (24)	Чехословачина (131)
Іспанія (81)	Оркадські острови (49)	Шато-Тьеррі (30)
Йонна (121)	Париж (18, 19, 24, 26...)	Японія (113)
Карфаген (152)	Пікардія (106)	
Касерін (141)	Потенвіль (152)	

Окрім того, у тексті є посилання на деякі місця у формі прикметників та іменників, що позначають національність (наприклад, «велике *англійське* ліжко» (11); «*алжирці*, що торгують годинниками» (37) тощо):

Англія (11)	Лівія (141)	Фландрія (112)
Греція (136, 151)	Мальта (136)	Швеція (14)
Ельзас (12)	Нормандія (52)	Шотландія (12)
Італія (104, 136, 150)	Прованс (48)	

Нарешті, вказівки на географічні об'єкти містяться у власних назвах, що трапляються у тексті: пароплав «Місто *Монтеро*» (9), зображений на одній із гравюр; малі кінотеатри «*Техас*», «*Мексика*», «*Альказар*» у Парижі (61) тощо. В цілому у «Речах», таким чином, зустрічаємо близько ста топонімів, що для повісті у менш, ніж 200 сторінок, є досить значною цифрою. Розглянемо докладніше, в якому контексті вони постають у творі.

Поява численних топонімів, що мають стосунок до Франції та Тунісу, цілком зрозуміла і продиктована сюжетом твору й переміщеннями головних героїв, а відтак пояснення наявності у тексті місць на зразок Парижа чи Сфакса видається зайвим. Натомість, чимало місць згадуються у «Речах» лише раз або побіжно, і несуть щоразу специфічну функцію. Так, з огляду на одну з

центральных тем твору, моду, у тексті маємо багато посилань на країни, що диктували моду в часи Жерома та Сільві. Це передусім Британія та США, а тому констатуємо велику частоту згадок англійських предметів (взуття, одягу, меблів, як, наприклад, омріяний «диван Честерфілд») та американських комедій. Яскравою ілюстрацією «модності» цих двох країн та культур є цей уривок: «Вони сповнювалися захоплення через валізу – таку невеличку валізу, надзвичайно пласку, із чорної, дещо шершавої шкіри [...], яка, як їм здавалося, уособлює всю чарівність поїздки експромтом до Лондона чи Нью-Йорка» [139; с. 23-24]. Мода тих часів (як, зрештою, і сучасна) передбачала також і рідкісні ексклюзивні речі, екзотичні предмети – як от «сукню з чистої шерсті, розписану від руки, або комплект (дві кофти) з кашеміру, витканий старою сліпою селянкою з Оркадських островів («ексклюзив, 100% натуральні матеріали, пофарбовано рослинними барвниками, ручна в'язка»)» [139; с. 49]. Мода – не лише предмети, але й стиль життя: Жером і Сільві відкривають для себе вікенди за містом, «у Рамбуйє, у Во, у Компьені» [139; с. 40] – містечках, що асоціюються з достатком.

Картина Франції у «Речах» досить різноманітна, хоча чітко вимальовується тенденція до поділу її на Париж та «решту країни». З одного боку, це, безперечно, пов'язано з тим, що основна частина повісті відбувається у столиці (звідки був родом і сам Ж. Перек), але з іншого, ступінь централізації у Франції дійсно дуже високий: у Парижі, зокрема, сконцентрована більшість видавництв, і за культурним впливом столиця значно випереджає будь-яке інше місто у Франції. У «Речах» усі міста, крім Парижу, означають здебільшого провінцію. «Вони подорожували всією Францією, досліджуючи сільське господарство. Побували у Лотарингії, Сентонжі, Пікардії, Босі, Лімані. Надивилися на нотаріусів старого зразка, оптовиків, [...] дворян-фермерів, вічно оточених зграєю рудих собак та помічників на поготові» [139; с. 106]. Такі поїздки передбачали проживання у «сумних готелях маленьких міст», невеселі трапези, які могло оживити лише людське спілкування [139; с. 43]. Ножан-Сюр-Сен, Шато-Тьеррі та Етамп

(містечко, в якому знаходиться ліцей, де навчався Ж. Перек) – це образ глухої провінції, невеселої перспективи академічної кар'єри, що відлякувала Жерома та Сільві (і Ж. Перека також) до такої міри, що вони, щойно познайомившись, кидають університетське навчання [139; с. 30]. В одному з омір'яних сценаріїв свого збагачення Жером і Сільві знаходять пару крісел Буля у якогось «неграмотного селянина з Пуату» [139; с. 101]: знову ж, перед нами одразу постає образ темної глушини.

Звісно ж, провінція може бути різною, зокрема вона уособлює ідилічну альтернативу міському життю: так, герої «Речей» часом прагнуть втекти від цивілізації, оселитися на якійсь покинутій фермі у Провансі й зайнятися виготовленням простого глиняного посуду, або ж проводити у Парижі не більше трьох днів на тиждень, а решту часу відпочивати на власній віллі десь у Йонні чи Луаре [139; с. 121]. Провінція – це також і курорт: мріючи про повернення на батьківщину з Тунісу, Жером і Сільві уявляють, як друзі запросять їх до Турені, де вони знімуть просторий будинок на літо («гарний стіл, сільські розваги») [139; с. 150]. І все ж таки, провінція лишається лише додатком до столиці, вона не може зрівнятися з метрополією, і Бордо – місто, дечим схоже на Париж – в якому герої наприкінці твору отримують роботу, нарешті погодившись стати такими, як усі їхні друзі, посередніми буржуа, стає символом гіркого компромісу, краху амбіцій, тьмяною копією столиці. Ілюстрацією посередності Жерома і Сільві та їхньої компанії виступають не лише французькі міста: у четвертому розділі згадуються «коротк[і] подорож[і] до Брюгге, Антверпена або Базеля» [139; с. 55], тобто найближчих до Парижа іноземних міст, до яких можна було недорого з'їздити. Оскільки нам відомо, що герої «Речей» мріяли про подорож до Лондона [139; с. 36], але не могли її собі дозволити, ці міста з «близького зарубіжжя» імпліцитно уособлюють обмеженість персонажів, фінансову, але не тільки.

Нереалістичні запити Жерома та Сільві нерідко стають джерелом їхніх розчарувань. Вони хочуть втекти з Парижа, однак перспектива поїхати до Тунісу не дуже приваблює їх, вони ж бо мріють про Індію, Мексику чи США



[139; с. 121]. Неважко простежити банальність їхніх фантазій, продиктованих рекламою, модою, масовим кіно та літературою. Чимало місць у «Речах» – це кліше, які Ж. Перек висміює. Жером і Сільві мріють зірвати банк у Монте-Карло [139; с. 101], обікрасти багату садибу і тікати до Брюсселя, далі поступово розпродавати нагробане у Люксембурзі, Антверпені, Амстердамі, Лондоні, США, Південній Америці, а потім придбати віллу в якійсь країні «з приємним кліматом»: «десь на березі італійських озер, у Дубровніку, на Балеарах, у Чефалу» [139; с. 104]. У першому випадку маємо кліше детективних і пригодницьких історій (як зазначає І. Данжі-Скайоре, екзотичність місць – це один із «простих рецептів» привертання уваги до детективних серій [76; с. 27]), а в другому – стандартні кінематографічні образи розкішного життя. Таким чином, певні топоніми у Ж. Перека стають риторичними *загальними місцями* (*lieux communs, commonplace*), шаблонами, банальностями. Такі топоніми функціонують переважно кількісно, у сукупності, і відсилають не до конкретних географічних об'єктів, а до певного стилю літератури, і їхнє використання у тексті є вираженням авторської іронії, а не відтворенням власне географічного простору.

Проте загальні місця можна розуміти й інакше. Й. Блаек пропонує таке розмежування понять «простір» і «місце»: простір – це будь-яке місце, позбавлене особливих референційних позначок, у той час, як місце – це простір, вже відвіданий та відкладений у пам'яті, а відтак маркований. У лінгвістиці місцю відповідає кліше, яке використовується в мові як «точка зустрічі»: воно відсилає до певних спільних етичних положень або активує діалог з іншим, або ж засвоюється, коли людина прагне розчинити власну ідентичність в іншому, якого розглядає як модель [55; с. 235]. Місце, риторичне чи географічне, завжди відмічене пам'яттю, а простір – це чиста протяжність, позбавлена міток, а отже і орієнтирів. За такої інтерпретації місця-кліше, яких чимало у «Речах» та інших творах Ж. Перека, виступають елементами, покликаними заповнити простір звичними знаками, зрозумілими більшості, і зрештою слугують ще одним інструментом обживання простору.

Окрім загальних місць, у «Речах» є й більш значущі географічні об'єкти: такими є, зокрема, Іспанія та Алжир у сьомому розділі. Ці країни містять важливі історичні посилання: війна в Іспанії перегукується з війною в Алжирі. Жером та Сільві, які вважають себе ліваками (і саме тому зневажають малих буржуа, якими врешті все одно стануть), воліли би жити у часи іспанської громадянської війни, коли, на їхню думку, все було простіше і зрозуміліше [139; с. 81]. Як зазначає автор, ця їхня ностальгія була дещо лицемірною, адже вони були сучасниками алжирської війни, і хоча іноді вдавалися до якихось дій, «рідко відчували себе зобов'язаними діяти» [139; с.81]. Іспанія та Алжир у цьому контексті – більше, ніж країни: це символи боротьби, участь у якій визначає політичні та життєві позиції людини.

### **Літературні джерела «Речей»**

У вже згадуваній у попередньому розділі лекції «Влада й межі сучасного французького письменника» в університеті Ворвік Ж. Перек зазначав, що в основу «Речей» лягли твори чотирьох письменників: П. Нізана, Р. Антельма, Р. Барта та Г. Флобера. Поль Нізан, письменник-комуніст, друг Ж.-П. Сартра, який загинув у Другій світовій війні, написав 1938 року роман «Змова» (*La Conspiration*), в якому оповідається про підпільну групу молодих людей, які викрадають військові документи і передають їх Комуністичній партії. Головний персонаж, Бернар Розенталь, є євреєм за походженням, чия родина живе у XVI окрузі (недалеко від вулиці Асонсьйон, де жила сім'я Ж.Перека), і який разом із друзями-інтелектуалами започатковує політичний журнал. Як зазначає Д. Беллос, Ж. Перека приваблює у творі Нізана не лише його власна подібність до головного героя, але й характерна іронічна дистанція автора по відношенню до змальованої історії – та сама іронія, яку високо ставив Д. Лукач, і яка була еталоном для раннього Ж. Перека [43; с.310]. Як зазначає сам Ж. Перек у своїй лекції, «Змова» слугувала йому на рівні загального духу: герої роману Нізана є молодими людьми, так само як і герої «Речей», і вони прагнуть спричинити революцію, але їм це не вдається. І хоча Жером і Сільві не прагнуть до революції, однак критичне ставлення

П. Нізана до своїх персонажів «дуже допомогло» Ж. Переку [160; с. 82].

Твір Р. Антельма «Людський вид» (*L'Espèce humaine*, 1947) оповідає про досвід перебування автора у концтаборах Бухенвальд, Гандерсхайм та Дахау. Ж. Перек дуже цінував цю книгу і присвятив їй критичну статтю для журналу «Партізан», про що ми вже згадували. У ворвікській лекції Ж. Перек зазначає, що твір Антельма був найбільш «несвідомим» джерелом «Речей», і хоча між ними безперечно існує зв'язок, письменник не може його сформулювати [160; с. 82]. Окрім авторської дистанції (як і у випадку Нізана), про яку ми вже вели мову в попередньому розділі, Ж. Перек, очевидно, запозичує у Антельма також «інтелектуальність» його прози: Ж. Перек сам прагнув написати книгу, подібну до «Людського виду», «книгу, яка сама ставить себе під сумнів, заперечує себе (...) і все ж досягає мети» [43; с. 265].

Про вплив Р. Барта на написання «Речей» ми вже згадували у попередньому розділі: його «Міфології» слугували фактичним матеріалом для Ж. Перека. Як зазначав письменник, Барт, поруч із Мадам «Експрес», був для нього справжнім корпусом: «[...] Я писав «Речі» зі стосом Мадам «Експрес» на столі, і час від часу, щоб почистити зуби, трохи перечитавши Мадам «Експрес», я читав Барта, і це мене дещо заспокоювало» [160; с. 83]. Барт надає письменникові численні приклади рекламних фетишів, що визначають життя людини у сучасному споживацькому суспільстві, а також шляхи їх опису.

Нарешті, найзначнішим джерелом «Речей» є «Виховання почуттів» Флобера. Одна з тимчасових назв майбутньої повісті Ж. Перека, «Історія молодої пари», запозичена з підзаголовка роману Флобера – «Історія молодої людини». Ж. Перек використовує твір Флобера трьома шляхами. По-перше, у «Речах» присутні сцени, запозичені з «Виховання почуттів»: продаж на аукціоні, подорож на кораблі, політична демонстрація, фінальна поїздка на потязі (коли Жером і Сільві ностальгічно згадують минуле, подібно до Фредеріка Моро та Шарля Делорье) тощо. По-друге, Ж. Перек вводить у текст близько тридцяти прямих цитат із Флобера. По-третє, автор «Речей»

вибудовує фрази таким самим чином, як Флобер, тобто дотримується принципу «три прикметники на один іменник, три іменника у переліках, три речення у фразі». Цікаво, що перші читачі «Речей», зі школи добре знайомі зі стилем Флобера, відзначали «класичний» стиль повісті Ж. Перека [43; с.329]. На рівні простору варто звернути увагу на паралелізм маршрутів головних персонажів: «Париж – провінція – Париж» у випадку Фредеріка Моро та «Франція – колишня колонія – Франція» у випадку Жерома та Сільві. Окрім того, у «Речах» знаходимо декілька місць-цитат із Флобера: корабель «Місто Монтеро» («Речі», с. 9) ← пароплав «Місто Монтеро», на якому Моро вперше зустрічає пані Арну; Ножан-сюр-Сен («Речі, с. 30) – провінційне містечко, з якого походить Фредерік Моро.

### **Біографічні джерела «Речей»**

Чимало характерних елементів (а також дрібних деталей) повісті Ж.Перека були запозичені з його власної біографії. Навесні 1960 року разом із своєю майбутньою дружиною Полетт Петрас Ж. Перек в'їжджає у перше власне помешкання на вулиці Катрфаж, «навпроти мечеті й зовсім поруч із Ботанічним садом, квартиру з двох кімнат, що виходила вікнами у гарненький садок» [139; с. 39-40] (і в якій висіла, зокрема, репродукція «Святого Ієроніма у своєму кабінеті» Антонелло да Мессіна [108; с. 98], яка згадується в повісті [139; с. 13]). У цей час, не маючи постійної роботи і потребуючи мінімальних коштів на прожиток, Ж. Перек звертається до досвіду своїх друзів, які працювали у сфері так званих «ринкових досліджень», тобто роботи зі збору даних про смаки та переваги споживачів, які використовувалися компаніями для налагодження власного виробництва, стратегії продажу та рекламних кампаній. Основна робота полягала в опитуванні споживачів певного типу за допомогою відповідних анкет. Людей, які виконували цю роботу, називали «психосоціологами», хоча на практиці вони не обов'язково знали ані на психології, ані на соціології, ані навіть на психосоціології; найчастіше вони були студентами, для яких анкетування було ідеальним варіантом швидкого заробітку. Завдяки

А.Лефевру Ж. Перек отримав роботу у проекті Французького інституту громадської думки, присвяченому дослідженню настроїв у шахтарській спільноті напередодні вірогідного закриття залізрудних шахт у Нормандії. Разом із групою психосоціологів, озброєних магнітофонами, блокнотами та анкетами, він вирушив до Кана. Наступного року Ж. Перек проводив подібну роботу у департаменті Уаз, на північ від Парижа, досліджуючи сільськогосподарську політику регіону. За цей час Ж. Перек здобув чимало досвіду в сфері психосоціології, щоб детально й достовірно описати трудові будні Жерома та Сільві.

Того ж 1960 року Полетт дізнається про набір шкільних викладачів до Тунісу і вирішує подати документи. Її приймають, і хоча Ж. Перек, у якого немає жодного диплому про вищу освіту, не може претендувати на подібну роботу, вони вирішують поїхати: життя у Тунісі дешеве, і зарплатні Полетт мало вистачити на двох. Таким чином молода подружня пара, так само як Жером і Сільві, опиняються у Сфаксі, де вони проведуть вісім місяців. Їхня сфаксська квартира на улиці Ларбі-Зерук цілком правдоподібно змальована у «Речах»: вона складалася з трьох кімнат з голими стінами та дуже високими стелями і розміщувалася у новій бетонній будівлі. «Два балкони виходили на риболовний порт, внутрішню гавань південного боку фарватера, яка дещо нагадувала Сен-Тропе, і на смердючу лагуну» [139; с. 126]. Щоб якось оживити це холодне і неприязне приміщення, Жорж і Полетт (а за ними й Жером і Сільві) принесли туди килими, ящики, що слугували меблями, полички для книг, а на стіні повісили фото всіх своїх друзів [43; с. 262-263].

У той час як Полетт викладала французьку мову та літературу у технічному училищі Сфакса, Ж. Перек читав книжки (не лише Борхеса, Труая та Зераффа, як Жером, але багато інших авторів: Блондена, Вебера, Нурісьє, Сімона, Роб-Гріє, Бютора, Грака, Тома та ін.) та намагався писати: після відмови видавництва «Галлімар» друкувати його перший серйозний роман, «Кондотьєр», молодий письменник береться за нову книжку, яка носить назву «J'avance masqué» («Я просуваюся під маскою», що є

перекладом девізу Р. Декарта *Larvatus prodeo*). Цей роман, як і перший, було врешті відхилено видавництвом, а текст загублено. Незважаючи на насичений робочий графік і продуктивну працю, у Ж. Перека лишилися досить меланхолійні спогади про Туніс, де він почувався самотньо. Разом із Полетт вони подорожували країною і відвідали більшість із місць, які згадуються в «Речах», зокрема садибу в Хаммаметі, що належала «літній англійській парі, яка ділила свій час між Тунісом та Флоренцією» [139; с.144]. Подружжя Генсонів, в якому чоловік був американцем, а жінка англійкою, дійсно приймало у себе чимало гостей, і «Речі» – не єдиний літературний твір, у якому змальований їхній маєток: йому присвячений «Сад Гендерсонів» К. Ермані-Вьей (1988), а також він згадується у двох творах М. Турньє: «Святий дух» (1977) та «П'ятдесят днів, п'ятдесят років... у Хаммаметі» (1986).

Нарешті, улюблені місця Жерома і Сільві у Парижі, на вулиці Дону, в районі бульварів Сен-Мішель та Сен-Жермен – це місця, в яких минула молодість Ж. Перека та його друзів. У 1950-х роках у Парижі все ще відчувався значний американський вплив: аж до 1966 Штаб Верховного головнокомандувача НАТО знаходився у Роканкурі, неподалік від Версалю, і у Парижі було чимало американських військових. Голівудське кіно, безперечно, посідало важливе місце у тогочасній масовій культурі, а уособленням американської присутності був культовий «Harry's New York Bar» («Речі», с. 54) – бар, який свого часу відвідували Ернест Хемінгуей, Коко Шанель, Ріта Гейворд і де Джордж Гершвін написав «Американець у Парижі». Молодий Ж.Перек був таким самим американофілом, як і його герої у «Речах».

На прикладі ще одного біографічного запозичення у «Речах» можна прослідкувати, як Ж. Перек трансформує факти з власного життя у літературних текстах. Пароплав, на якому Жером і Сільві прямують із Марселя до Туніса, називається «Командан Крюбельє»: як зазначає Б. Мане, це назва справжнього корабля, яким Ж. Перек плив до Туніса, але водночас Жан Крюбельє – це і друг письменника, один із членів «L. G.». Тобто назва

корабля у «Речах» має два реальні джерела, однак саме завдяки подвійному сенсу вона перестає сприйматися як реальна: пароплав «Командан Крюбельє» дійсно існував, але коли цей корабель називається Ж. Переком *також* і на честь друга, дійсність контамінується. Надалі цей процес лише підсилюється, адже прізвище Крюбельє виринає у наступних творах Ж.Перека: «Людина, що спить» (на візитівці з вітрини гравера), «Зникання» (у вигляді «Командан Крюбовен» – через вимоги ліпограми), «Життя спосіб використання» (де будинок стоїть на вулиці Сімон-Крюбельє), «53 дні» (де згадується архіпелаг Крюбельє, місце депортації – натяк на «W, або спогад дитинства»). Так біографічний елемент стає частиною текстуальної мережі: автобіографія поступається місцем автоцитуванню [113; с. 22-23]. Із «Речей» починається процес творення Ж. Переком фікціонального простору власних творів, який поступово заміщатиме простір реальний, кульмінацією чого стануть цілком самодостатні твори «Життя спосіб використання» і «Кунсткамера», які ми розглянемо пізніше.

### **Просторова проблематика «Речей»**

Повість починається з опису «квартири мрій»: замкненого, досить темного («світ притлумлених відтінків» [139; с. 11]) і надзвичайно захарашеного простору. Як зазначає Г. Капушан, подібні приміщення знаходимо всюди у творах Ж. Перека: це і підвали, горища й інші безлюдні простори у «Життя спосіб використання», і кабінет із картинами у «Кунсткамері», і кімнати зі сновидінь Ж. Перека у «Темній крамничці». На думку дослідника, такий замкнений простір створює образ самодостатності істоти, що намагається захиститися від вторгнення зовнішнього світу. Зазвичай цей образ постає на початку творів, а відтак слугує вводиною до фікціонального простору, тобто це перехідне місце, яке Г. Капушан порівнює з «первинним черевом», з якого народжується різноманіття універсуму Ж.Перека [64; с. 43-45]. Дійсно, «надійний» замкнений простір захищеності на початку «Речей» далі розкривається назовні – спершу в панораму Парижа, а далі й світу. М. Талєб звертає увагу на те, що образ дірки (прізвище Перек

етимологічно означає «отвір», «діра»), наскрізний у творчості Ж. Перека, є багатшим на значення символом, ніж просто порожнеча: діра має подвійне, іманентне і трансцендентне, значення – вона розкриває внутрішнє на зустріч зовнішньому, а зовнішнє на зустріч іншому [194; с. 149]. Тобто мотив переходу від замкненого внутрішнього простору до відкритого зовнішнього світу закладений на рівні найбазовіших складових символіки Ж. Перека.

Простір «Речей» поділений між двома основними полюсами: Парижем і Сфаксом, метрополією та провінцією, близьким та далеким. Париж – це Вавилон, мегаполіс, сповнений чарівних принад, яскравих вогнів (адже це «Місто світла»), які культивують у його мешканців марнолюбство. «Від Палероя до Сен-Жермена, від Марсового поля до площі Етуаль, від Люксембурзького саду до Монпарнасу, від острова Святого Людовіка до Маре, від Терн до Опері, від Мадлен до парку Монсо – весь Париж був суцільною спокусою, вони згорали від п'яного бажання віддатися йому одразу й назавжди» [139; с. 18]. Париж – космополітичне місто і за рахунок цього сповнений посилянь на інші куточки Землі: від Нью-Йорка до Чефалу, від Лондона до Індії. Париж – місто моди, але Жером і Сільві прагнуть до іншого світу, англосаксонського, який диктує у цей час власні правила. Марносластво неминуче веде до порожнечі, адже герої весь час прагнуть до більшого, але не можуть його досягти: «Горизонт їхніх бажань був невмолимо замкнений; їхні великі неможливі мрії належали утопії» [139; с.18]. Характерно, що у цій фразі автор двічі звертається до просторових понять: горизонту та утопії. З одного боку, Жером та Сільві живуть у великому світі, де відкриті всі можливості – їх реальний горизонт безмежний, вони молоді й не позбавлені інтелекту та привабливості, проте вони самі звужують його через небажання діяти, через зачарування перед нав'язаними рекламою та ЗМІ образами, що такі ж далекі від дійсності, як Нью-Йорк від Парижа. Прагнучи до утопії, тобто «не-місця», герої врешті нікуди й не потрапляють.

Парижу протиставляється провінція, про що ми вже сказали вище, але варто також згадати, що у «Просто просторах» Ж. Перек формулює своє



ставлення до села зокрема і до «не-міста» в цілому: «Мені нема що сказати про село: село не існує, це ілюзія» [149; с. 135]. Провінція – це лише додаток до міста, де можна провести вихідні, у Ж. Перека вона зводиться до карикатурного кліше, «лубочної картинки» (*image d'Epinal*) і знову ж таки утопії («Сільська утопія» – саме так називається одна з частин розділу «Село» у «Просто просторах»). Згадаємо розділ 10 «Речей», коли Жером і Сільві потрапляють до провінції, досліджуючи сільське господарство і відвідуючи численні ферми. Поки вони беруть інтерв'ю у фермерів, їхні думки витають в іншому місці: перед ними постають казкові картини достатку, величезні простори, заповнені найрізноманітнішими товарами, рідкісним посудом, делікатесами. Список предметів розтягується на кілька сторінок [139; с. 107-114] і є першим значним прикладом однієї з пристрасі Ж. Перека – любові до переліків. Видіння Жерома і Сільві тяжіють до тотальності й є такими вичерпними, що втрачають подобу реальності [95; с.240]. Як відзначають дослідники, літературним джерелом цих довгих списків є «Бувар і Пекюше» Флобера [131], твори Ф. Рабле та Ж. Верна, які Ж. Перек дуже полюбляв. На нашу думку, у випадку уявних просторів в «Речах» варто також згадати деякі твори Борхеса: «Алеф», де з однієї точки відкривається весь світ у своїй тотальності; «Вавилонська бібліотека», що не має меж, але в глибинах якої має знаходитися книга, що містить суть і короткий виклад усіх інших; «Безсмертний», де величезні абсурдні простори храмів були покинуті Безсмертними, які усвідомили, що будь-яка дія не має сенсу і почали жити лише мріями. Провінція, що народжує ці видовища у Ж.Перека, є тінню міста, аберацією, явищем, у платонівському розумінні слова, утопією, тобто «ніде».

Провінція – це також синонім «чужого». Це не-місто, а відтак не дім, адже Жером та Сільві, як і Ж. Перек, є городянами. І хоча «технічно» Сфакс є містом (це друге за розміром місто у Тунісі), але у 1960-х роках, коли там опиняються герої «Речей», він і досі є маленьким провінційним містечком, яке неможливо порівнювати з Парижем. Сфакс – закритий, ізольований від світу простір, який

продукує значно менше асоціацій та посилянь на інші місця. Якщо проаналізувати географічні об'єкти, що постають у другій частині «Речей», неважко помітити, що вони переважно належать до світу Середземномор'я та арабського універсуму, тобто значно меншої частини земної кулі в порівнянні з паризькими посиленнями. Жером і Сільві почуваються тут чужими: цей світ розмовляє іншою мовою, оперує іншими символами. «Сфакс був непроникним містом. Іноді їм здавалося, що його взагалі неможливо пізнати» [139; с. 134]. «Вони лишалися чужинцями, іноземцями. У порту італійці, мальтійці, греки у мовчанні дивилися, як вони проходять повз» [139; с. 136]. Характерно, що настільки різні культури, як мальтійська, італійська та грецька у цьому контексті сприймаються як невіддільні частини одного цілого – середземноморської цивілізації, що століттями зберігає єдність попри лінгвістичні, етнічні, релігійні, політичні та інші розбіжності своїх представників. Цей простір радикально відмінний від паризького чи навіть загалом французького, він є Іншим по відношенню до нього, і Жерому з Сільві не вдається інтегруватися, як вони до цього не прагнуть.

Цікавим є епізод із обживанням парою їхнього нового помешкання у Сфаксі. «Це було сумне й незатишне житло. Занадто висока стеля, стіни, пофарбовані жовтою вохрою, що відпадала великими шматками, підлоги, одноманітно вистелені безколірними плитками, непотрібний простір, все було завелике, надто голе, щоб там можна було жити. Тут потрібно було жити вп'ятьох або вшістьох, гарною компанією, гаяти час за їжею, випивкою та бесідами. Але вони були самотні, загублені» [139; с. 126-127]. Якщо їхня квартирка на вулиці Катрфаж часто здавалася їм затісною (так само, як омріяна квартира на початку повісті є замкненим простором), то це помешкання було надто просторим, щоб почуватися там, як удома. Одну з трьох кімнат Жером і Сільві взагалі не використовували, а решту намагалися «оживити». Цей простір був нежилим, тому що він був порожній, холодний, позбавлений будь-якого характеру, не навіював нічого, крім самотності. Герої «Речей» наповнюють його предметами, що мають для них значення:

світлинами друзів, французькими книжками, журналами, платівками. Музика є важливою частиною обживання простору: «Розтягнувшись на циновці, поставивши перед собою по горнятку турецької кави, вони слухали «Крейцерову сонату», «Ерцгерцога», «Дівчину і Смерть», і ця музика, яка у величезній, майже порожній кімнаті, практично залі, набувала неймовірного резонансу, перетворювала все навколо, робила кімнату обжитою: вона була гостем, любим другом, втраченим і дивом віднайденим, вона ділила з ними їжу, розповідала про Париж; у цей холодний вечір листопада у цьому чужому місті, де ніщо їм не належало, де їм було не по собі, музика відносила їх назад, у минуле, вона повертала їм забуті почуття товариства і людської спільноти, неначе у цій кімнаті з циновкою на підлозі, з двома рядами книг на стіні та програвачем, на які падало світло з-під циліндричного абажура, виникала певна заповітна зона, не підвладна ані часу, ані відстані» [139; с.127-128]. Простір стає «своїм», коли герої сповнюють його власними смислами, досвідом, спогадами – саме тоді він стає придатним для життя.

Проте Жером і Сільві не можуть почуватися у Тунісі як удома: їх зачаровують образи, зображення, і Париж є візуально багатим містом, у той час, як Сфакс – «непроникне місто», воно не здатне до них промовляти [99; с.31]. Їхня втеча зі столиці – це частина більшої проблеми, якої ми досі не торкалися. Чимало дослідників, зокрема І. Гога та К. Бюржелен, звертають увагу на те, що головні герої «Речей» позбавлені коріння: «У них не було традицій, не було минулого» [139; с. 52]. Їм бракує власної ідентичності (у Ж. Перека вони не мають прізвищ), міцної позиції, а тому вони звертаються до колонок про стиль життя у газеті «Експрес», яку вони зневажають і водночас з жадібністю поглинають. Жером і Сільві стають заручниками моди, скороминущої та поверхневої. Ж. Перек критично ставився до явища моди і у тексті «Дванадцять поглядів скоса», написаному під впливом Р. Барта, він намагається осягнути цей феномен, даючи йому різні визначення. Для нас важливі такі його слова: «Мода підкреслює нестабільність, невловимість, забуття [...]. Протилежність моди – це не старомодне; протилежністю моди може бути лише теперішнє: те, що є

на явним, закріпленим, постійним, те, що чинить опір, жила: об'єкт і його спогад, істота і її історія» [142; с. 54-55]. Жерому і Сільві бракує постійності, власної історії. У цьому відношенні вони дещо близькі Ж. Переку, для якого відсутність історії – це жорстока даність: його несприйняття провінції, як місця вкоріненості (де стоїть будинок пращурів, дерево, посаджене батьком тощо), є результатом відсутності коріння.

Якщо перекласти цю проблему мовою просторовості, ми можемо сказати, що Жером і Сільві позбавлені *власного місця*. Вони ніде не почувуються вдома, вони вічно залежать від чужої думки, диктату моди – «ніжної тиранії», як її називає Ж. Перек [142; с. 46]. Місце не обов'язково повинне бути географічно конкретним: мається на увазі відсутність орієнтирів, моральних, ідеологічних тощо. Герої «Речей» не мають мети, і речі є для них лише тимчасовими заміниками змісту, якого насправді бракує їхньому життю. Жером і Сільві дрейфують нічним Парижем, відкриваючи незнайомі квартали та «пустельні, довгі й широкі вулиці» міста [139; с. 64], подібно до ситуаціоністів, однак на відміну від останніх, вони роблять це не для того, щоб підірвати існуючий порядок речей або проникнути у суть міського ландшафту: це просто відволікає їх від усвідомлення свого скрутного становища. Однак у миті повного душевного спокою, коли, здавалося, ніщо не може порушити їхній стан внутрішньої гармонії, їхня радість така сильна, що це лише підкреслює її недовговічність. «Достатньо було нікчемного приводу, щоб усе зруйнувати: найменша фальшива нота, просто хвилина невпевненості, якась грубість – і їхнє щастя вислизало, перетворювалося на те, чим воно завжди й було – певною подобою договору, чимось купленим, крихким і жалюгідним, просто хвилинною передишкою, після якої їх жорстоко відкинуть назад до того, що було найнебезпечнішим, найбільш нетривким в їхньому існуванні, у їхній історії» [139; с. 66].

Жером і Сільві тікають з Парижа, наївно сподіваючись, що їхню проблему можна вирішити зовнішніми факторами. Проте дуже скоро вони розуміють, що зміни мають відбутися у них самих. Читачеві невідомо, чи

вдається їм знайти власне місце – в Епілозі нам лише повідомляють про те, що герої подорослішали й погодилися прийняти умовності свого суспільства: влаштуватися на постійну роботу, з надією на підвищення, достаток і гарантіями майбутнього. Остання фраза повісті – про те, що їжа у потязі виявляється «відверто несмачною» – натякає на те, що не варто очікувати від Жерома і Сільві справжнього одкровення. Вони лишаються заручниками системи знаків культури, які творять віртуальну реальність, що заміщує фактичну дійсність, а відтак вони приречені на подальші розчарування, причина яких – прірва між необґрунтованими сподіваннями та реальним станом речей. Для Ж. Перека проблему становлять не речі – самі по собі вони не несуть жодної загрози – а наше ставлення до них, що формує наше сприйняття світу та систему цінностей.

#### 4.2. Париж у «Речах» та «Людині, що спить»

Якщо «Речі», за власним виразом Ж. Перека, є риторичними місцями зачарування, тобто всім тим, що можна сказати про зачарування, яке навіюють нам предмети, то «Людина, що спить» (1967) – це риторичні місця байдужості, все, що можна сказати про байдужість [160; с. 84]. На думку Е.Ліка, два твори доповнюють один одного, показуючи «світлий» і «темний» бік тієї самої дійсності [101; с. 57]. Два основні джерела роману Ж. Перека – це щоденники Ф. Кафки та «Писар Бартлбі» Г. Мелвілла. Перше джерело надало інтимну форму оповіді (у Ж. Перека це друга особа однини), тему самотності, вигнання, клаустрофобічні образи тісних приміщень, відчуття абсурдності жестів навколишнього світу та певну загадковість. Бартлбі ж став безпосереднім рушієм «інтриги» ЛІЦС: Ж. Перек переписує на свій манер історію дивакуватого писаря з Уолл-стрит, відомого своєю фразою «Я радше би цього не робив» (*I would prefer not to*). Бартлбі свідомо відмовляється від зайвих дій, нікому не пояснюючи причин своєї відмови, і врешті приходять до повного заперечення: він припиняє працювати переписувачем, не йде з контори, майже не їсть, практично не говорить.

Закінчує Бартлбі у в'язниці, де скоро помирає від виснаження.

Головний герой «Людини, що спить» проходить всі етапи зречення від навколишнього світу: одного дня він вирішує не йти на іспит з соціології та покинути навчання, припинити спілкування з друзями, зупинити будь-яку цілеспрямовану діяльність. Він стає цілком байдужим до життя. «Твоя мета не в тому, щоб віднайти здібність наївно радіти від незнання, а в тому, щоб, читаючи, не віддавати переваги нічому з того, що ти читаєш. Твоя мета не в тому, щоб ходити голим, а в тому, щоб бути одягненим, не витрачаючи жодних зусиль на вишуканість чи занедбаність; твоя мета не в тому, щоб померти з голоду, а в тому, щоб харчуватися лише для виживання» [153; с.74]. Подібно до Бартлбі, протагоніст роману Ж. Перека віддає перевагу бездіяльності або ж дрібним операціям, позбавленим якогось вищого сенсу: він регулярно пере шкарпетки у рожевому тазику, читає газету «Ле Монд» від першого до останнього рядка, розкладає пасьянс тощо. Він вигадує цілком довільні, але прораховані заздалегідь маршрути, наприклад, він має пройти повз усі російські ресторани XVII округу, жодного разу не повертаючись до вже пройдених відрізків шляху. Зрештою герой «Людини, що спить», усвідомлює, що ця бездіяльність, ця порожнеча, це ніщо не вчить нічому, нічого не дає. У заключній сцені роману він повертається на площу Кліші й чекає, поки закінчиться дощ, щоб повернутися до нормального життя.

В основі ЛЩС лежить особистий досвід Ж. Перека, пережитий у 1956-1957 роках. У той час він, як і його персонаж, жив у малесенькій кімнатці під дахом на вулиці Сент-Оноре, 203, в одному кварталі від Лувру, просто навпроти церкви Сен-Рок, чиї дзвони лунали щогодини вдень і вночі. Це було перше особисте житло молодого юнака, який досі вчився на історика (невдовзі він покине навчання), але всерйоз мріяв стати письменником. Досить нестабільна фінансова ситуація, перший досвід життя наодинці, нерозділене кохання, а головне – творчі невдачі (за рік юний письменник не довів до кінця жодного зі своїх задумів) – спричинилися до першої глибокої депресії Ж. Перека. Довгий час він жив у ізоляції в своєму «курнику»,

змушений харчуватися дешевими сандвічами й смаженими сосисками (попри те, що він був гурманом), і одного разу навіть повернувся до будинку своєї прийомної родини – настільки сутужно йому стало [43; с. 186]. Цей болісний досвід, художньо перетворений, і змальований на сторінках ЛЩС.

Так само, як і «Речі», ЛЩС починається з замкненого темного простору – у цьому випадку маленької кімнатки, в якій мешкає протагоніст. Це тісне приміщення стає вираженням простору безпеки, захищеності: «Тебе захищають лише ніч і твоя кімната» [153; с. 30]. Сюди не проникає час [153; с. 57], це місце повністю відділене від навколишньої дійсності. Спершу головний герой взагалі не покидає свою кімнату, а далі робить це переважно ввечері, коли надворі стає темно. Ми знову спостерігаємо тяжіння оповіді до змалювання того самого «утробного» простору, який асоціюється з відмежуванням від зовнішнього світу, самоізоляцією суб'єкту з метою досягти самодостатності. Проте це неможливо: щілина на стелі стає «маленьким проломом у стіні мовчання» [153; с. 58], як нагадування про загрозу часу, що намагається просочитися у замкнене місце [99; с. 46]. «Шум ніколи цілком не припиняється, час ніколи повністю не зупиняється, навіть якщо ти більше його не помічаєш» [153; с. 58]. Людині, що спить, не вдається замкнутися у собі: світ нав'язує їй себе ззовні. Однак протагоніст не відступає, і намагається підкорити собі простір міста.

«Іноді, володар часу, володар світу, маленький уважний павук у центрі свого павутиння, ти царюєш над Парижем: ти правиш північчю від авеню де л'Опера, півднем – від кас Лувру, сходом і заходом – від вулиці Сент-Оноре» [153; с. 61]. Це соліпсичне марення показує, наскільки вписана свідомість людини, що спить, у простір Парижа: вона прагне керувати рухами міста, стати з ним одним цілим – поглинути його. Це ілюзія, і місто не належить герою роману, проте це не заважає йому ставитися до Парижа, як до території власної свідомості: непізаного простору, в який можна спуститися, щоб загубитися там серед темних провулків.

Париж у «Речах», як і Париж у ЛЩС – це рідне місто Ж. Перека, в обох

творах змальовані ті райони й місця, які письменник особисто добре знав. При цьому французька столиця постає дуже різною в двох книжках. Як уже зазначалося, Париж «Речей» – це яскраве місто спокус, розваг, достатку. Наприклад, Люксембурзький сад для Жерома і Сільві – одне з улюблених місць для прогулянок: воно згадується у «Речах» тричі: вперше поруч із Пале-Роялем, Сен-Жерменом, Марсовим полем та ін. у вже цитованій вище фразі про Париж як суцільну спокусу [139; с. 18]; вдруге поруч із тим-таки Пале-Роялем, Сен-Жерменом, Контрескарп та Монпарнасом – «улюбленими» кварталами Жерома і Сільві та їхніх друзів [139; с. 44]; втретє знову поруч із Сен-Жерменом, Пале-Роялем, Монпарнасом, а також Оперою, вулицями Вавен та д'Асса, Сен-Сюльпіс, куди вони ходили «повільно», придивляючись до вітрин, «від антикварної крамниці до книжкової, від магазина платівок до меню, вивішених біля дверей ресторанів, до агентства подорожей, до спеціалізованих магазинів, що торгують сорочками, костюмами, сирами, взуттям, до розкішних гастрономічних, кондитерських та паперових магазинів» [139; с. 96]. Люксембурзький сад у цьому контексті – елемент жаданого «солодкого життя», серце Парижа як образу достатку. Зовсім іншим він постає у ЛШС. У романі це місце згадується двічі, і обидва рази протагоніст спостерігає там за літніми людьми, що грають у карти: «у брідж, белот чи таро» [153; с. 69]. Поруч сидить, спершись обома руками на ціпок, «схожий на мумію старий», який годинами не робить жодних рухів. «Ти захоплюєшся ним. [...] Він схожий на статую, але має перед статуями перевагу, адже може, якщо схоче, встати й піти. Він схожий і на людську істоту [...], але має перед людськими істотами перевагу, адже може годинами й без видимих зусиль лишатися нерухомим, як статуя. Ти хотів би цього досягти, але – напевне через свою юність, недоречну на ниві старіння, – ти надто швидко починаєш нервувати [...]» [153; с. 69-70]. У цьому контексті Люксембурзький сад постає простором повного спокою й відчуженості – прямою протилежністю місця для веселих світських променадів, яким він є для героїв «Речей».

Порівняємо дві цитати. «Речі»: «Від Пале-Рояля до Сен-Жермена, від Марсового поля до площі Етуаль, від Люксембурзького саду до Монпарнасу,



[...] – весь Париж був суцільною спокусою» [139; с. 18]. ЛЩС: «Париж – пустеля, яку ніхто ніколи не перетинав» [153; с. 58]. Ці характеристики міста цілком точно передають основний настрій двох творів: у першому випадку постає картина наповненості й достатку, а в другому порожнечі й самотності. При цьому простір міста ніколи не є звичайним нейтральним фоном, який лише доповнює емоційну картину твору: місця, що називаються, несуть у собі багато інформації для жителів Парижа. Вулиця Муфтар, близькість якої до власного помешкання дуже цінують Жером і Сільві, славетна своїми ярмарками, вулиці Гобелен, Терн, Сен-Сюльпіс – ресторанчиками, бульвар Сен-Жермен – клубами, площа Мадлен та район Пале-Рояля – бутіками, Готель Друо – аукціонами, вулиця Шампольйона – сімома кінотеатрами тощо. Герой ЛЩС витворює своєрідну класифікацію «вулиць, районів, будинків: райони божевільні, райони мертві, вулиці торгівельні, вулиці спальні, вулиці-цвинтарі, фасади голомозі, фасади трухляві, фасади іржаві, фасади замасковані» [153; с. 67].

Ж. Перек вимальовує «психологічний портрет» Парижа, його ментальну карту, де є світлі й темні регіони. Так, Жером і Сільві часом не за власним бажанням опиняються у «найпохмуріших кварталах Бастилії, Насьйон, Отель де Віль» [139; с. 87], оминають «похмуру вулицю Кюв'є, яка ве[де] до ще похмуріших околиць Аустерліцького вокзалу» [139; с. 96]. Герой ЛЩС, натомість, свідомо йде у темні закутки: «Перетинаючи великі зони світла й шуму – Оперу, Бульвари, Єлисейські поля, Сен-Жермен, Монпарнас – ти занурюєшся у райони мертвого міста: Перейр або Сент-Антуан, бульвар де л'Опіталь, вулиці Лоншан, Оберкамф, Версинжеторікс» [153; с. 58]. У романі також неодноразово згадуються потворні, огидні квартали Парижа: «Ти заходиш до неймовірно потворних кварталів Батіньоль, Пантен. Тобі трапляються лише давно висохлі фонтани Уоллеса, тоскні церкви, розриті будмайданчики, бліді стіни. Сквери, чиї огорожі тебе ув'язнюють, калюжі зі стоячою водою коло люків, жахливі фабричні ворота» [153; с. 123]. Таким чином проступають зони міста, більш придатні для життя, та райони, які

зазвичай оминають. Іронічно, власне житлові райони (такі як Батіньоль та Пантен) опиняються у «чорному списку». Серед несприятливих районів – промислові зони, будмайданчики, спальні квартали, задвірки вокзалів. Серед приємних – ті, що знаходяться по сусідству з улюбленими ресторанами, клубами, крамницями, тобто місцями комунікації, дозвілля та культури.

Герой ЛЩС дрейфує Парижем ще більше, ніж Жером та Сільві, і робить це зазвичай вночі. Він часом обирає собі «сміховинні цілі»: «Доменіль, Клінянкур, бульвар Гувйон Сен-Сір, музей пошти» [153; с. 71]; або ж мандрує на край міста: до вулиці Вожірап, Перейр, Шато-Ландон [153; с. 64]. Ці місцини не є туристичними, видовищними, вони обрані довільно, адже протагоніст роману Ж. Перека прагне позбавити своє тиняння будь-якого сенсу, і ці непопулярні місця неначе компенсують значущість, насиченість соціальними знаками традиційних паризьких принад. Мов сомнамбула, людина, що спить, перетинає Париж вздовж і поперек і нічого при цьому не бачить, нічого не знаходить. Він лишається сліпим – так само, як і Жером і Сільві, які дуже уважно й ретельно оглядають вітрини Парижа, але не можуть зрозуміти, що їм насправді потрібно. Характерно те, що обидва твори починаються зі згадки про очі та зір. Перші слова у «Речах» – «Спершу око...» [139; с. 9]; початок ЛЩС: «Коли ти заплющувеш очі, починається пригода сну» [153; с. 13]. Всі твори Ж. Перека дуже візуальні, а відтак просторові (адже саме зір фіксує простір), і простір тісно пов'язаний з їхньою проблематикою, як ми бачимо на прикладі розглянутих перших великих творів письменника. Париж у «Речах» та ЛЩС – це простір блукання, оманливих знаків, спокус і байдужості, сліпоти та помилок. Однак якщо Жером та Сільві врешті тікають з міста, а нове життя починають будувати у Бордо, протагоніст ЛЩС проходить всі стадії своїх метаморфоз аж до подолання байдужості у межах Парижа, а відтак вчиться приймати це місто, віднаходить певну гармонію зі своїм оточенням. У фінальних кадрах екранізації роману, реалізованої Б. Кейзаном та Ж. Переком 1974 року, головний герой, зіграний Ж. Спіссером, проходить вулицею Вілен – місцем

народження Ж. Перека, тим самим знаменуючи не просто примирення протагоніста зі своїм містом, але усвідомлення ним власної вкоріненості у цей ландшафт, нерозривності їхніх доль. Париж – не просто дзеркало емоцій персонажів Ж. Перека: він існує поруч із ними, формує їх, є їхньою невід’ємною частиною. Париж Ж. Перека – жива істота, мінлива, змінна, неоднорідна, як і самі персонажі його творів.

### 4.3. Проблема простору в «W, або спогад дитинства»

«W, або спогад дитинства» (1975) – центральний твір Ж. Перека і найбільш біографічний. «W» – «подвійний» роман, у якому переплітаються два паралельні тексти: перший є спробою Ж. Перека зібрати до купи свої нечисленні і напрочуд хаотичні спогади дитинства, другий – суто фікціональна лінія. Ці два тексти чергуються між собою: за розділом вигадки, типографічно виділеним курсивом, йде розділ спогадів, звичайним шрифтом. Перші шість розділів оповідають детективну історію Гаспара Вінклера, який виступає також і оповідачем. Власне, це не справжнє ім’я персонажа: під час служби у військах він змушений дезертирувати, й переховуючись від покарання, отримує документи іншої особи. Одного разу із втікачем (який переховується у невеликому німецькому містечку) зв’язується незнайомиць, дехто Отто Апфельшталь, і, зустрівшись, розповідає йому про долю справжнього Гаспара Вінклера. Це був глухонімиць, хворобливий від народження хлопчик восьми років, син австрійської оперної співачки. Лікарі не здатні були пояснити причини слабкості Гаспара, і сподіваючись якось покращити стан своєї дитини, Сесілія Вінклер вирішує одного дня вирушити з Гаспаром у навколосвітню подорож на яхті. Останні відомості про Вінклерів та членів команди судна надходять з району Вогняної землі, невдовзі після чого корабель тоне десь посеред океану. Уламки корабля знаходять за кілька днів, а серед них – трупи п’ятеро пасажирів: не вистачає шостого тіла – Гаспара Вінклера. На пошуки кинуто чимало рятувальників, однак знайти хлопчика так і не вдається: Вогняна

земля складається із понад тисячі островів, багато з яких є практично недосяжними й незаселеними, навіть непридатними до життя. Попри мізерні шанси того, що Гаспар Вінклер вижив, Отто Апфельшталь все ж звертається до чоловіка, який взяв собі його ім'я, аби той розшукав хлопчика. Несправжній Гаспар замислюється над тим, чи під силу йому це зробити. На цьому перша частина «W» раптово обривається, і після білої сторінки з єдиним написом «(...)» починається друга частина роману, в якій більше нема жодної згадки про Гаспара Вінклера, справжнього чи фальшивого. Натомість, починаючи з XII розділу перед нами постає утопічний острів W, загублений десь посеред архіпелагу Вогняна земля. W – острів, де панує спорт: усе суспільне життя тут підпорядковане змаганням, усі верстви населення так чи інакше обслуговують спортсменів та тренерів. На початку картина такого «наскрізь здорового» суспільства може здатися ідилічною, однак розділ за розділом картина життя острова, що розгортається перед читачем, стає усе більш моторошною, і скоро стає зрозуміло, що природа W тоталітарна: переможець тут отримує все (хоча на дуже короткий відрізок часу), переможений карається, часом навіть на смерть, а звичайний громадянин не має жодної влади над своїм життям.

Біографічна частина роману, так само як і фікціональна, відрізняється у двох розділах. У першому розділі Ж. Перек збирає свої нечисленні довоєнні спогади і коментує світлини, що лишилися у нього з тих часів. Ці «спогади», що їх наводить письменник, є неточними, нерідко мають декілька варіантів, а часто є й просто вигадками пізнішого часу. Друга частина мемуарів стосується часів війни, коли Жорж уже втратив батьків, і короткого повоєнного періоду (останній спогад датований 1947 роком). Спогади цього періоду вже значно точніші й конкретніші та позбавлені додаткових коментарів, що їх прояснювали б. Варто відзначити, що більшість спогадів, описаних у «W», пригадалися письменникові після курсів психотерапії, які він відвідував упродовж багатьох років, а остаточно покинув після публікації книги.

## Географічні об'єкти у «W» та їхні функції

У тексті «W» знаходимо прямі посилання на такі географічні об'єкти, в алфавітному порядку (нумерація сторінок за виданням Georges Perec. *W ou le souvenir d'enfance*. – Paris: Denoël, 2003. – 222 p.):

Австралія (22, 95)	Гельсінкі (118)	Об (57)
Австрія (36, 37)	Горн (мис) (83)	Олімпія (95, 104)
Азорські острови (68)	Гренобль (80, 81, 112, 213)	Осте (острів) (83)
Алжир (країна) (196)	Данія (45)	О'Браєн (острів) (83)
Альбі (59)	Дофіне (154, 203)	Палестина (55, 163, 164, 165)
Альпи (139)	Дрансі (53, 62)	Париж (35, 37, 46, 51...)
Америка (77)	Ерміт (мис) (84)	Польща (35, 37, 56)
Антарктика (94)	Етамп (184)	Порт-Стенлі (83)
Антверпен (118)	Ефіопія (37)	Прованс (56)
Аргентина (22)	Женева (41, 87)	Пунта-Аренас (84)
Атлантика (68)	Ізраїль (47)	Росія (56)
Аушвіц (53, 61)	Італія (37)	Румунія (56)
Афіни (115)	Китай (37)	Саар (36)
Баварія (23)	Клондайк (205)	Савоя (203)
Бельгія (107, 130)	Кордильєра-Дарвін (83)	Санта-Інес (острів) (69)
Бен (112)	Лабрадор (205)	Сан-Маріно (203)
Берлін (37, 118)	Лан-ан-Веркор (113, 165, 173)	Сахара (205)
Бігля протока (83)	Леонідаон (104)	Стокгольм (118)
Болгарія (37, 56)	Ле-Мер (протока) (83)	США (22, 95, 107)
Бразилія (37)	Литва (37)	Тихий океан (83)
Брекнок (півострів) (83)	Ліон (60)	Токіо (118)
Бретань (55)	Локарно (37)	Трієст (41)
Будапешт (56)	Лондонберрі (острів) (83)	Трістан да Кунья (острів) (84)
Варшава (35, 49, 54)	Луара (53)	Тюрени (129, 173)
Ватикан (203)	Любаргув (56)	Ушуая (83)
Ведделла море (84)	Маастрихт (196)	Фолклендські острови (83)
Венеція (14, 18)	Марсель (130)	Франція (37, 47, 107)
Веркор (173)	Мельбурн (118)	Хайфа (72, 165)
Віллар-де-Лан (17, 45, 53...)	Наваріно (острів) (83)	Чехословаччина (36)
Вогези (154)	Нассау (затока) (83)	Швейцарія (40, 41)
Вогняна Земля (18, 43, 83...)	Німеччина (15, 37, 87)	Японія (37, 205)
Гамбург (23)	Ножан-сюр-Сен (57)	
Гданськ (36)	Нормандія (77)	

Окрім того, у тексті є посилання на деякі місця у формі прикметників та іменників, що позначають національність:

Англія (203)	Лілля (38)	Росія (56)
Бретань (55)	Люксембург (16, 30)	Скандинавія (95)
Велика Британія (68)	Мальта (42)	Сошо (38)
Галлія (203)	Норвегія (84)	Судети (134)
Голландія (95)	Нью-Йорк (37)	Франкфурт (29)
Іспанія (56)	Паатагонія (94)	Чилі (69, 84)
Канада (203, 215)	Португалія (23)	Шарлевіль (38)
Карпати (194)	Рейн (37)	Югославія (37, 203)

Більшість топонімів, які стосуються Франції, Польщі та Ізраїлю (Палестини), постають на сторінках спогадів Ж. Перека і не потребують додаткових пояснень. Окремо звернемо увагу на згадку про містечко Ножан-сюр-Сен, яке вже двічі з'являлося у контексті «Речей». У «W» воно згадується в зв'язку батьком Ж. Перека, Іциком (Андре) Юдко Переком (Перецом), якого було важко поранено 16 червня 1940 року і направлено на операцію до Ножана, проте він так її й не дочекався, померши у шпиталі. Народжений у Парижі, п'ятирічний Ж. Перек перебирається у 1941 році до Віллар-де-Лана, гірського містечка на Південному Сході Франції, разом із родичами (матері не вдається поїхати разом із ним). Після війни він повертається до Парижа і оселяється разом із прийомною родиною на вулиці Ассомпсьйон. Предки Ж. Перека походять із Польщі, з містечка Любартув. Інші польські міста, що згадуються у творі, це Варшава, столиця, куди перебралася його матір, Цирла (Сесіль) Шулевич, перш ніж емігрувати до Франції; Гданськ (або точніше Данциг), з якого починається окупація Польщі нацистською Німеччиною; Освенцім (у книзі Аушвіц) – місце, де закінчилося, за жорстокою іронією долі, життя Цирли. Велика кількість топонімів сконцентрована у розділі VI, де автор наводить основні події у світі 7-8 березня 1936 року – у день його народження – взяті з газети «Тан». Найбільше топонімів сконцентровано у районі архіпелагу Вогняна земля і описано у XI розділі. В одному з інтерв'ю Ж. Перек зазначав, що для нього

існує зв'язок між словами «вогонь» і «смерть» (у контексті концтаборів з їхніми камерами знищення цей зв'язок цілком зрозумілий), і Вогняна земля означає також «Земля смерті». Цей сенс прояснюється на останній сторінці роману, в епілозі, де письменник зізнається, що забув причини, з яких у дванадцять років обрав для розташування W саме Вогняну землю, однак «фашисти Піночета» надали цьому фантазму зловісного резонансу: нині на багатьох островах архіпелагу розташовуються депортаційні табори (222). До інших значень Вогняної землі у романі ми повернемося згодом.

Заслуговують на окрему увагу згадки у творі про Німеччину, Швейцарію та Австрію. Коли 1975 року Ж. Перек завітав до Німеччини, щоб презентувати свій роман на радіо, між ним і О. Хельмле (перекладачем більшості творів Ж. Перека німецькою мовою і добрим приятелем, про якого ми вже згадували у попередньому розділі) зав'язалася неформальна бесіда про «W». Хельмле поцікавився, чому Гаспар Вінклер переховується саме в Німеччині, поруч із Люксембурзьким кордоном, на що Ж. Перек відповів, що центральна постать його твору – це Німеччина. Завдяки тому, що Німеччина згадується на перших сторінках «W», автор далі мав змогу вводити до тексту цілу мережу німецьких слів (від назви газет на кшталт «Frankfurter Zeitung» (29) чи «Luxemburger Wort» (30) до «Schnell, los Mensch» (222)), німецьких прізвищ (Пфістер, Апфельшталь, Вестерман тощо) та різноманітних непрямих натяків на Німеччину і при цьому майже не згадуючи саму Німеччину відкрито, як основну тему [43; с. 582]. Ця тактика замовчування характерна для Ж. Перека, особливо коли він торкається найболючіших тем власної біографії, і особливо яскраво вона проявляється саме у «W», мемуарна частина якого починається зі слів «У мене немає дитячих спогадів» [172; с. 17] і загальним символом якої можуть слугувати три крапки, що розривають роман навпіл.

Сесілія Вінклер є всесвітньо відомою австрійською оперною співачкою, яка переховується у нейтральній Швейцарії під час війни. Згадка про Австрію та класичну музику цілком вірогідно може походити з любові Ж. Перека до

додекафонії та Нововіденської школи. 1956 року студент історичного факультету запрошував до себе на вулицю Ассомпсьйон, 18 усіх друзів на «концерт записаної музики»: у програмі стояли твори А. Шенберга («Просвітлена ніч» і «Місячний П'єро») та А. Берга («Воцтек» і Концерт для скрипки «Пам'яті ангела»). Ці записи ще неможливо було тоді дістати у Франції, їх привезли Давід та Естер Біненфельд, опікуни Ж. Перека, з Нью-Йорка. Закодовану згадку про цей вечір знаходимо в Епілозі «Життя спосіб використання»: мадам Бомон запрошують на фестиваль Альбана Берга у Берліні, щоб відсвяткувати 90-ту річницю від дня народження композитора, 40-ву річницю його смерті (та Концерту «Пам'яті ангела») та 50-ту річницю світової прем'єри «Воцтека» [169; с. 579]. Варто також відзначити, що серійна техніка написання музики – детально описана у «Докторі Фаустусі» Т. Манна, одного з важливих для Ж. Перека письменників – багато в чому нагадує письмо з обмеженнями Майстерні потенційної літератури, тому натяк на неї через постать австрійської співачки є цілком вірогідним [60; с.97].

Швейцарія, у свою чергу, – батьківщина ще одного кумира Ж. Перека, художника П. Клее, чия цитата «Око йде шляхами, що були приготовані йому в картині» є епіграфом до «Життя спосіб використання». 1964 року разом із другом, художником П. Гецлером, Ж. Перек подорожує до Берна, рідного міста Клее, спеціально, щоб побачити велику колекцію його робіт. Швейцарія – це також місце подій «Чарівної гори» Т. Манна. У «W» знаходимо кілька натяків на роман: Гаспар Вінклер зустрічається з Отто Апфельшталем у готелі «Берггоф» (щоправда, розташованому в Німеччині), і коли пропонує йому сигарету, Апфельшталь відповідає, що палить лише сигари, нагадуючи про пристрасть Ганса Касторпа. Їдучи на цю зустріч, Вінклер сідає на потяг, що прямує до Гамбурга – рідного міста Касторпа. Нарешті, тема музики, важлива у «Чарівній горі», знову підводить до постаті Сесілії Вінклер, яка шукає у Швейцарії захисту – так само як багато хто з пацієнтів «Берггофу». Варто також згадати, що Ж. Перек асоціював саме ім'я Гаспара Вінклера зі Швейцарією: в одному інтерв'ю письменник зазначає, що



це ім'я «німецьке, або швейцарсько-німецьке» [116; с. 114]. Таким чином, Австрія і Швейцарія, країни культури, що мають особливе значення для Ж.Перека, стають символами прихистку, оплоту цивілізації у часи нацистського варварства.

Інше знакове місце у творі – це Венеція. Це місто згадується у перших двох розділах «W», тобто підряд у фікціональному та автобіографічному, що надає йому особливого статусу в тексті. Фікціональний наратор зазначає, що «...надцять років тому» у Венеції, у «забігайлівці в районі Джудекка» побачив чоловіка, який видався йому знайомим: він був схожим на когось із острова W, проте у це складно було повірити, адже «неможливо, щоб хтось там вижив». Саме усвідомлення того, що він, оповідач, є єдиним «хранителем, живим нагадуванням, єдиною пам'яткою того світу» і спонукає його до писання [172; с. 14]. В автобіографічній частині Ж. Перека зазначає, що тринадцятирічним хлопцем вигадував історію про W, яку зрештою забув, і лише за сім років до роботи над «W», у Венеції, він раптом згадав її, що й підштовхнуло його до написання твору. Дійсно, у жовтні 1967 року Ж. Перека вирушає до Венеції на конференцію «Письмо та мас-медіа», а до цього він багато працює над проектом «Дерево» (так і нереалізованим), збираючи різноманітні відомості про своє минуле та пращурів. Зокрема, він розпитує тітку Естер (яка помре незадовго до публікації «W») про свій перший досвід психоаналізу з Ф. Дольто (у 1946 році), до якої його записали через дивні малюнки про казковий острів атлетів. Безперечно, вирушаючи до Венеції, Ж.Перека багато думав про Любартув, Бельвіль та Віллар-де-Лан і той факт, що саме там він раптом згадав про W, не викликає подиву. Цікаво те, що, за словами Д. Беллоса, «Джудекка» етимологічно означає «єврейський квартал», хоча венеціанські євреї там ніколи не мешкали [43; с. 392]. Так це чи ні, але Венеція завжди матиме цілком конкретне й важливе значення для євреїв, адже це було перше в Європі місто, єврейське населення якого змусили селитися у спеціальному анклаві в межах міста, який називався *borghetto* («містечко» на венеціанському діалекті), або ж у скороченій та

набагато більш уживаній формі, *ghetto*, тобто гетто.

З Венецією також пов'язане ім'я митця епохи Відродження, чий твори справили неабиякий вплив на літературну діяльність Ж. Перека, – Антонелло да Мессіна. У розділі XXI письменник згадує епізод дитинства, у якому одноліток пошкодив йому обличчя, в результаті чого у Ж.Перека на все життя лишився шрам над губою. Цей рубець мав для письменника особливе значення, став його характерною рисою, знаком. У тому ж розділі він оповідає про те, що саме через цей шрам став особливо ставитися до картини да Мессіна «Кондотьєр», адже зображений на ній невідомий чоловік має ту саму відмітину на обличчі. Очевидно, картина ця глибоко вразила Ж. Перека: перший його роман (не виданий за життя) називався «Кондотьєр». Протагоніста у цьому творі звать Гаспар Вінклер, він підроблювач, який отримує замовлення написати копію однойменної картини А. да Мессіна. Та сама картина з'являється й у «Людині, що спить»: головний герой ходить до Лувра (як і маленький Ж. Перек) подивитися на «Кондотьєра» (у «W» письменник зізнається, що вирішальним фактором у виборі актора на головну роль в екранізації «Людини, що спить» для нього стала наявність у Ж. Спісера такого самого шраму над верхньою губою). Опис картини епохи Кватроченто, що дуже схожа на «Кондотьєра», можна також віднайти на сторінках «Життя спосіб використання». Безперечно, шрам, рубець – це більше, ніж просто незначна фізична вада, особливість зовнішності. У «W» Ж. Перек неодноразово наводить різні травми, які отримав у дитинстві, хвороби, на які хворів, а також інциденти, які з ним траплялися. Усе це свідчить про те, що рани дитинства слід розуміти не лише буквально, а й метафорично: «W» – це багато в чому твір про шрам, який війна лишила на дитинстві письменника, а дитинство, у свою чергу, – на усьому його житті. При цьому не варто сприймати образ шраму як суто трагічний, драматичний, адже для Ж. Перека він неодноразово ставав приводом до переосмислення минулого, до нових творчих пошуків. Венеція, через шрам Кондотьєра, стає символом рани, яка водночас є приводом для творчості, адже автор, попри

всі страждання й втрату близьких, вижив і відчуває обов'язок розповісти про пережите світові.

### Літературні джерела «W»

На відміну від «Речей» та «Людини, що спить», «W» не відштовхувався від конкретних текстів певних авторів, однак і у цьому творі Ж. Перека знаходимо чимало вказівок на літературні запозичення. Передусім у цьому контексті варто згадати Ж. Верна. Цікаво, що запозичення з творів відомого романіста найчастіше мають у Ж. Перека автобіографічний резонанс [79; с.414]. Щонайменше три романи Верна мають чимало спільних елементів із «W». Як показує А. Рош, найбільше запозичень знаходимо з «Таємничого острова». У XII розділі, де вперше описується острів W, його засновника Вілсона порівнюють із капітаном Немо [172; с. 95]. Роман Верна починається зі шторму, що спричиняє чимало затоплень кораблів, про що сповіщає «Бюро Верітас» – благодійна організація, яка кілька разів згадується у «W». П'ятеро американців (з них один *сирота*), що летять на повітряній кулі, зазнають катастрофи над *безлюдним островом*. П'ятий пасажир кулі (так само як справжній Гаспар Вінклер) *губиться*, але зрештою його знаходять. Американці стають *колонізаторами* острова, котрий знаходиться неподалік від *Чилі*, але якого *немає на жодній карті*. Немо, *невидимий* володар острова, є вигнанцем із Західного світу *через свою расу* (він є індусом), а після його смерті острів іде на дно, після чого п'ятеро колонізаторів лишаються *єдиними свідками* всього, що відбулося. «Діти капітана Гранта», де також фігурує Патагонія, Вогняна земля і Австралія, – це роман про пошуки батька, що перегукується з темою втрати батьків у «W» [183; с. 127-128], окрім того, капітана Гранта шукають на 37-й паралелі, а для Ж. Перека це важливе число (письменник народився 7 березня (07.03) 1936, і у 1973 йому було 37 років) [59; с. 119]. Ж. Муйо-Фрес продемонструвала також чимало паралелей між романом Ж. Перека та «Уламком «Синтії»» Ж. Верна: тему матері й дитини, які потрапляють у корабельну катастрофу, і яких марно намагаються віднайти; образ лікаря, а за сумісництвом бізнесмена та адвоката, що нагадує Отто Апфельшталя; капітана

корабля «Синтія» звать Бартон, так само як капітана «Сильвандра» у «W»; згадки про «Бюро Верітас» та «Реєстр Ллойда» тощо [128]. Нарешті, Дж.Педерсен показав деяку подібність між романом Ж. Верна «Потерпілі з корабля «Джонатан»», опублікованим посмертно, та твором Ж. Перека. Дія твору також відбувається у Вогняній землі, в ньому йдеться про колонізацію, один із персонажів є сиротою. Цікаво, що так само, як і у випадку з «W», роман Верна спершу виходив як фельєтон, але згодом публікацію було припинено через несхвальні реакції читачів [183; с. 128].

У «W» є кілька прямих вказівок на твори Г. Мелвілла: згадки про Ізмаїла та Ахава, героїв «Мобі Діка», та писаря Бартлбі. Оповідач у «W», який так само, як Ізмаїл, є єдиним свідком, що пережив катастрофу, прагне його нейтральності в оповіді всіх подій і відмовляється від емоційності Ахава, яким керувало передусім почуття помсти [172; с. 14]. Наприкінці «Мобі Діка» Ізмаїла підбирає судно «Рахіль», «яка, блукаючи у пошуках своїх зниклих дітей, знайшла лише ще одного *сироту*» (курсим наш) [121; с.536].

Ще одне джерело «W» – це «Африканські враження» Р. Русселя. У цьому творі є яхта «Сильвандр», пасажирами якої є мати, швейцарка за походженням, та її дитина. Човен тоне, мати намагається врятуватися разом із дітям, але обидва гинуть. Вся книга є в свою чергу свідченням потерпілих катастрофи корабля «Лінкей», яким вдалося вижити. Як зазначає Б. Манє, назва «Сильвандр», як і більшість власних назв у творах Ж. Перека, несе закодоване повідомлення: критик пропонує читати SYLVANDRE як CIL-V-ANDRE, де перша частина відповідає імені матері Ж. Перека *Sécile*, остання – імені батька *André*, а V означає *Vide* (порожнеча), і його подвоєння дає літеру W [116; с. 115]. Зауважимо також, що ім'я героїні «Речей», Сільві, має те саме коріння. Р. Руссель є автором твору під назвою «Як я написав деякі зі своїх книжок», де він розкривав формальні обмеження, якими користувався у літературній творчості: цей текст мав великий вплив на ідеї представників УЛІПО і, зокрема, Ж. Перека, який називав письменника своїм літературним учителем, поруч із Ж. Верном [42; с. 93]. Творчість Р. Русселя присутня у

доробку Ж. Перека не лише на рівні цитат та алюзій, але і деяких формальних методів, як, наприклад, довгих описів та переліків, що розривають оповідь і замість посилення ефекту реальності навпаки створюють враження штучності зображуваного (ми докладніше зупинимося на цих процесах у підрозділі, присвяченому «Життя спосіб використання») [116; с. 121-122].

Варто також згадати у цьому контексті псевдонауковий текст, написаний Ж.Переком і Г. Метьюзом незабаром після виходу «W», під назвою «Руссель і Венеція», в якому письменники пастишизують літературознавчу статтю. Праця має підзаголовок «Ескіз меланхолійної географії», і автори «досліджують» у ній роль Венеції у творчості Русселя, проте у ній неважко простежити ідеї, актуальні для творчості Ж. Перека. У статті йдеться про те, що Венеція для Русселя пов'язана зі смертю його коханого Асканіо, через що місто ніколи не згадується у творах письменника: відсутність стає підтвердженням важливості місця. Одразу звернемо увагу на те, що слово «Венеція» починається з літери V, яка означає порожнечу, юний Руссель прибуває до міста разом із матір'ю, а брата Асканіо звать Сільвіо, що повертає нас до універсуму «W». Автори статті пов'язують мовчання Русселя про Венецію з явищем, яке у психоаналізі називається «інкорпорація»: це фантазм, спрямований на модифікацію зовнішнього світу, за якої сам суб'єкт лишається незмінним; метою такого фантазму є уникнути вимовляння певних слів, пов'язаних із втратою [164; с. 84-85]. Результатом у випадку Русселя стає те, що Венеція – місце втрати, місто-табу – стає простором, чия карта накладається на карту всього світу: автори псевдодослідження малюють план, на якому всі точки світу, згадувані у творах Русселя, знаходять своє симетричне відображення на плані Венеції (подібно до того, як острів W заміщує Аушвіц, реальність якого надто важка, щоб вимовити її [130; с. 284]). Венеція Русселя – це оніричний внутрішній простір, який поглинає, інкорпорує весь зовнішній простір реального світу. Приведемо тут цитату зі статті, яка ще більше зближує Венецію Р. Русселя і Ж. Перека: «Венеція – місто, призначене для ходіння, де ніколи не можна бути цілком упевненим у розташуванні сторін світу, де ніколи не знаєш відстань від однієї

точки до іншої, де дві ближні точки з'єднуються завдяки безперервності та/або розриву поверхні, самого простору топології, який ігнорує напрям і міру» [164; с. 90]. У цих рядках бачимо алегорію географічного простору творів Ж. Перека (адже «внутрішня Венеція» Русселя – це образ всього світу): так само, як і міський простір, який можна дослідити лише за допомогою дрейфування, полишивши будь-які звичні орієнтири, простір світу також не варто сприймати як зафіксований і непорушний – точки на ньому є рухомими і багатозначними. Сама Венеція у «W» є прикладом такої неоднозначності і полісемії: місто відсилає водночас до пам'яті про матір, до «Кондотьєра», до гетто, і – через інтертекст Русселя – до ідеї накладання ментальної мапи на карту реального світу. Нарешті, Венеція автобіографічної частини роману не дорівнює Венеції з фікціонального розділу: це два різні V, що разом складають суть спогаду W – сумнівного, напіввигаданого, напівреального. Ми повернемося до цієї проблеми у наступному пункті.

У зображенні концентраційної дійсності острова W можна знайти відголоски творчості Ф. Кафки, на що вказують деякі вчені [174]. Наприклад, у розділі XXIV сказано, що Закон є невблаганним, але також і непередбачуваним. Хоча всі його наче й знають, ніхто не може похвалитися повним його знанням. Між тими, хто підкорюються Закону, та тими, хто його встановлюють, існує нездоланий бар'єр [172; с. 157]. У розділі XXXIV оповідається про те, що в теорії, за Законом, будь-який атлет, виконавши певні чітко визначені дії, може стати Офіційною особою, тобто долучитися до влади. Проте на практиці це виявляється майже неможливим, з одного боку через те, що закони на W систематично порушуються та змінюються, а з іншого через громіздкий бюрократичний апарат, де успіх справи часто залежить від особистих примх окремих ланок владного апарату: «Арбітр може відхилити те, що пропонує Хронометрист; Суддя може заборонити те, що пообіцяв Арбітр» тощо [172; с. 209]. У розділі XXXVI зазначається, що атлети фактично не мають влади над своїм життям, через що на острові дуже розповсюджені забобони, ворожіння. Все це нагадує «Замок» та «Процес»

Кафки, де Закон даний згори, невідомо ким, він є непізнаваним, неблаганним та абсурдним, а заплутана бюрократична система позбавляє маленьку людину будь-яких шансів дізнатися правду.

В автобіографічній частині роману Ж. Перек багато говорить про книжки, які читав у дитинстві та їх значення для нього. Зокрема варто згадати відому цитату з «W»: «Я читаю небагато, але я постійно перечитую Флобера і Жуля Верна, Руссея і Кафку, Лейріса та Кено; я перечитую книжки, які люблю, і люблю книжки, які перечитую, і щоразу роблю це з тим самим задоволенням [...] від відчуття спільництва, співучасті, або навіть більше того, нарешті віднайдені спорідненості» [172; с. 195]. Ця «спорідненість» (*parenté*) вказує на те, що ще дитиною, втративши батьків, найближчих людей, Ж.Перек віднайшов власну родину в художній літературі, і його родичами стали улюблені автори. Дитина з травмованою свідомістю, яка втратила майже всі довоєнні спогади, заповнює цю порожнечу книжками, і твори, які читає Жорж, влітаються в його біографію, стають частиною його власної історії. Ми розглянемо цю тему в наступному пункті.

### **Просторова проблематика «W»**

Ми вже визначили, розглядаючи інтертекст Р. Руссея у «W», що географічні об'єкти у романі Ж. Перека мають неоднозначний статус. Неможливо сказати точно, чому в романі фігурує саме Австрія чи Швейцарія або ряд інших місць, і водночас для кожного географічного об'єкту можна знайти численні пояснення. У «W», як і у більшості творів Ж. Перека, географічні місця переважно не описуються докладно, а лише називаються: «років ...надцять тому, у Венеції» (розділ I), «одного вечора у Венеції сім років тому» (розділ II); «його мати [...] була [...] співачкою, яка під час війни втекла до Швейцарії», «за три дні до вашого прибуття до Швейцарії» (розділ VII). Це спонукає до особливої стратегії читання, за якої найважливішим є встановлення зв'язків між елементами географічного простору, у той час як кожний окремий з них важко піддається інтерпретації. Чимало елементів стають зрозумілі лише у мережі біографічних даних письменника

(наприклад, Венеція або Німеччина), інші елементи – через інтертекстуальні зв'язки з творами інших авторів (наприклад, Вогняна земля). С. Леві веде мову про «емерджентність» текстів Ж. Перека: характерні властивості цілого не можуть бути виснувані зі складових частин, розглянутих окремо [104; с.42]. Окремі елементи простору творів Ж. Перека мало що можуть пояснити, позбавлені ширшого контексту. Множинні інтерпретації роблять географічні об'єкти у «W» об'ємними, і цей ефект досягається не завдяки «поглибленню» описів, а за рахунок розширення асоціативних зв'язків. У межах тексту топоніми на кшталт Венеції виконують епізодичну функцію – оповідач міг би пригадувати історію W в будь-якому іншому місті світу – однак варто почати шукати зв'язки цих місць із біографією Ж. Перека та його улюбленими письменниками, як одразу виринає інший пласт значень, що виходить за рамки одного твору.

Повертаючись до образу плавучого міста, де важко встановити стійкі орієнтири, яким постає Венеція у псевдодослідженні Ж. Перека і Г.Меттьюза, ми виходимо на географічну карту «W», де місця також не є стійкими. У VI розділі Ж. Перек пише про те, як він довго вважав, що Гітлер вторгнувся до Польщі 7 березня 1936 року (тобто у день його народження), хоча це й неправда, і далі додає: «Гітлер увійшов не до Варшави, хоча може, і до неї, або ж до району Данціга, або в Австрію, або до Саара чи Чехословаччини» [172; с. 35-36]. Як бачимо, конкретні місця багато в чому взаємозамінні – навіть коли ідеться про «справжню» історію. Окремі орієнтири оманливі, і для розуміння тексту важливіша вся територія. Географічний простір «W» нагадує номадичний простір Ж. Дельоза, який неможливо виміряти і в якому необхідно постійно рухатися. Недивно, що значна частина твору відбувається в океані, посеред тисячі островів – простору, який можна мислити як область, але не як окремі місця. Номадизм – це стирання меж, вихід за стіни, а у випадку «W» – за рамки одного твору, адже щоб зрозуміти карту роману, його місця, необхідно шукати не лише всередині роману, але й у інших творах. У «W» спостерігаємо процес, який



посилиться у наступних творах Ж. Перека: географічний простір стає все більш горизонтальним (без проникнення вглиб місць), пласким, схематичним, натомість посилюється значення зв'язків між різними творами. Починаючи з «W», важко вести мову про карти окремих творів – доречніше розглядати універсум книжок Ж. Перека, який вписується у ширший контекст бібліотеки письменника. Лише розуміючи зв'язки між різними творами, як Ж. Перека, так і його улюблених письменників, можна розглядати окремі географічні об'єкти у цих творах.

Втім, у романі є одне місце, яке Ж. Перек розглядає детально і поглиблено, – це вигаданий острів W. Існування всіх жителів цього тоталітарного світу обертається навколо стадіону. Спортсмени й усі люди, чия діяльність так чи інакше пов'язана зі спортом, мешкають на стадіонах або у прибудовах до них. Всі інші – переважно старі, жінки й діти – живуть на краю у так званій Фортеці, схожій на маяк вежі з зубцями, де свого часу розміщувався Уряд W, який і встановив закони острова. Вежа, фортеця, форма стадіону – все це не може не нагадувати паноптикум М. Фуко, місце контролю й насильства над індивідом. Стадіон – це гетеротопія, адже у цьому особливому просторі панують цілком інші, ніж у навколишньому світі, правила: умовності гри сприймаються тут всерйоз і стають справжнім законом. На острові W стадіон – не лише місце гри: тут відбувається все життя спортсменів і причетних до спорту людей, в тому числі зачаття дітей – і все під невиспним наглядом суддів і арбітрів, найвищих носіїв неблаганного закону. Окрім очевидної паралелі між W та концентраційними таборами, острів можна також інтерпретувати як вираження нежилого простору. На W немає житлових будинків у звичному розумінні, люди живуть на стадіонах, які не призначені для життя, оповідач також нічого не каже про дозвілля жителів острова – очевидно, для нього там просто немає місця. Все населення існує виключно для обслуговування ігор, весь простір – це стадіони, шпиталі, клініки, кухні, майстерні, тобто місця функціональні. У цьому просторі немає місця для вештання – закони цього не передбачають.

Саме тому спортсмени тут кістляві й хворобливі, незважаючи на постійні тренування: неможливо існувати на фабриці спорту, де змагання – єдина мета, а горизонт відсутній. Ж. Перек вкотре показує, що простір функціональності – непридатний для життя.

У романі «W» яскраво провляються тенденції, про які Ж. Перек заявив на конференції у Ворвіку, а саме положення про те, що між світом і мовою існує культура, і для того, щоб писати, необхідно «проходити через щось, що належить до культури». Як зазначає М. Бенабу, думка Ж. Перека про те, що створене письменниками становить частину реальності так само, як і сама реальність, у 1967 році проголошується ще як метафора, але впродовж своєї творчої еволюції Ж. Перек приходить до остаточного стирання меж між фікціональним та реальним простором [44; с. 19]. «W», найбільш автобіографічний із творів письменника, є справжнім посібником із вигадування. Багато дослідників, серед яких передусім Б. Мане, звернули увагу на те, що між суто фікціональними та «автобіографічними» частинами роману існують регулярні паралелі: одні й ті самі слова або й цілі словосполучення з'являються поперемінно у двох половинах тексту. Ми вже згадували про те, що Венеція постає як у першому, так і другому розділах роману, але таких прикладів значно більше. Можливо, найяскравішим є ім'я матері Ж. Перека та «справжнього» Гаспара Вінклера: відповідно Сесіль та Сесілія. В автобіографічній частині письменник відзначає, що свята Сесіль – покровителька музикантів, а Сесілія Вінклер, як уже зазначалося, – саме музикант, оперна співачка. Б. Мане віднаходить слова, які повторюються практично у кожній парі розділів, що йдуть один за одним: наприклад, у VI (біографічному) розділі згадується *батько*, який дав Жоржу його *ім'я*, а одразу після цього у VII (фікціональному) розділі Гаспар Вінклер зауважує, що є лише одна людина, яка дала йому *ім'я*, на що Отто Апфельшталь відповідає, що він не має на увазі *батька* Гаспара; у розділі XXX (фікціональному) зазначається, що діти на W, яких вирощують у спеціальних дитбудинках, покидають їх у *п'ятнадцять років*, а в наступному XXXI розділі

(біографічному) згадується *п'ятнадцятирічна* дитина [119]. Такий паралелізм між начебто біографічними та суто фікціональними частинами, що створюють певний ритм у «W», прямо вказують на те, що мемуарну частину роману не варто сприймати як достовірний документ: вона піддана модифікаціям і багато в чому переплетена з вигадкою.

На це вказує сам письменник на початку твору: перший біографічний розділ роману починається зі слів «У мене немає дитячих спогадів» [172; с.17], і далі вся перша половина роману, яка оповідає життя Ж. Перека до війни, сповнена непевності й фальшивок – не менше, ніж детективна лінія, в якій головний герой живе під підробним ім'ям, яке до нього (кілька романів тому) носив підробник живопису. Вже перший спогад Ж. Перека, в якому він в оточенні зачудованої родини впізнає першу в своєму житті літеру гебрейського алфавіту, виявляється вигадкою, адже як письменнику вдається дізнатися, ніхто ніколи не вчив його івриту чи їдишу, та й назва літери, що застрягла в пам'яті («гамет чи гамель»), у дійсності не існує, а найближча до неї «гімель» позначається зовсім іншим знаком [172; с. 26-28]. Зате той знак, який Ж. Перека наводить на сторінках «W» під виглядом гебрейської літери, дуже подібний до віддзеркаленої латинської літери G або ж до e, літери, відсутньої у його відомому ліпограматичному романі «Зникання». Цей символ означає нестачу, втрату – одну з центральних тем творчості Ж. Перека, яка є лейтмотивом у «W». Достатньо лише згадати, що на початку роману стоїть присвята «Pour E», інтерпретувати яку можна по-різному (різні коментатори пов'язували цю літеру з іменами тітки (Естер) та кухарки (Ела) Ж. Перека [183; с. 113]), однак найбільш вірогідним видається фонетичне прочитання цього напису. Французькою «pour E» («для E») та «pour eux» («для них») вимовляється однаково, і враховуючи тематику твору, нескладно здогадатися, про яких саме «них» іде мова.

Далі у тексті знаходимо ще чимало сумнівних спогадів, які письменник сам і розвінчує в нотатках. Дитиною він вважає, що його батько служив зв'язківцем, проте немає жодних підстав вважати, що це так. Свого діда,

Аарона Шулевича, Жорж уявляє ремісником і сільським мудрецем, який вечорами після роботи одягає «окуляри в сталевій оправі» і читає дітям уривки з Тори, хоча насправді Аарон торгував городиною [172; с. 60]. Цікаво те, що Ж. Перек нерідко здатен пояснити, чому більшість із його спогадів спотворені: лакуни в пам'яті заповнює мистецтво і художня література. Так, спогад із гебрейською літерою нагадує письменнику картину «Ісус серед учителів» (вірогідно Рембрандта), на якій Христос є новонародженим дитям, оточеним доброзичливими старцями. У нотатках Ж. Перек зазначає: на всіх картинах «Ісус серед учителів» він зображений дорослим, і згадана картина, «якщо вона взагалі існує», скоріше за все має називатися «Введення до храму» [172; с. 28]. В одному зі спогадів Ж. Перека про матір він уявляє собі її у дитинстві – одягненою в лахміття посеред звивистої і засніженої вулички гетто, замотаною в довгу плетену шаль; вона тягне за собою чорну торбу, вдвічі важчу від неї [172; с. 50]. У нотатках письменник зізнається, що цей образ явно навісний «Дівчинкою з сірниками» Андерсена та, можливо, життям Козетти в Тенардьє. Тобто Ж. Перек вибудовує власні спогади й уявлення про своє минуле на основі художніх творів.

Інша важлива сцена у біографічній частині «W» – це кульмінація першої частини роману, прощання Жоржа з матір'ю на Ліонському вокзалі у Парижі. У хлопчика перев'язана рука, хоча він не поранений: це начебто потрібно для того, щоб його взяли на потяг Червоного Хреста, який вивозив поранених. Однак тітка Естер запевняє: рука у Жоржа не була перев'язана, для цього не було жодної причини. Як «дитина загиблого військового» або ж «воєнний сирота» Жорж мав повне право їхати на тому потязі. У руках хлопчик тримає комікс про Волоцюгу (персонажа, інспірованого образом Чарлі Чапліна), на обкладинці якого Волоцюга в капелюсі, черевиках, з маленькими вусиками й ціпком, стрибає з парашутом, прив'язаним до підтяжок його штанів. Насправді, на той час (1941 рік) цього коміксу ще не існувало, отже і це є фальсифікацією. Проте Ж. Перек сам пояснює значення цього «спогаду»: шістнадцять років потому, у 1958 році, змушений піти на

війському службу (це був час Алжирської війни), рядовий Перек став парашутистом і під час стрибка зрозумів, що означала для нього сцена на Ліонському вокзалі: «Я лечу в порожнечу; всі ниточки обірвані; я падаю, самотній і позбавлений підтримки. Парашут розкривається. Розправляється купол, тендітна і надійна опора, й починається кероване падіння» [26; с. 81].

Ця сцена виводить нас на основну просторову проблему «W»: відсутність опори, коріння, тобто місця. У момент прощання з матір'ю, Жорж усвідомлює це вже постфактум, він втрачає останній живий зв'язок із своїм минулим. Прийомна родина не здатна замінити хлопчику рідних батьків, тим паче, що Жорж ніколи не відчував з боку вітчима особливої приязні. До того ж, Естер та Давид Біненфельди ніколи не розмовляли вдома на рідному їдиші й всіяко намагалися інтегруватися у французьке суспільство – на відміну від Цирли та Юдко Переків, які значно гірше володіли французькою і залишалися представниками єврейської общини у Парижі. Розставання з матір'ю для Ж. Перека – це розставання з єврейським корінням (в усі часи після того він вважає себе французом і ніколи – євреєм), з культурною спадщиною предків. Саме тому цей момент для нього – це падіння у порожнечу, де нема за що зачепитися. Проте маленький Жорж уже має парашут – вигаданий парашут, якого насправді не було, але який тим не менш здатен втримати його і не дати розбитися. Цим парашутом стає творчість, фантазія, уява, вигадка. Це «тендітна», але й «надійна» опора. Відтепер Ж. Перек знаходить нову родину – літературну, і його власне місце стає топосом – воно розміщується серед десятків і сотень художніх творів, в яких письменник відчувається, як удома.

Якщо Ж. Переку бракує орієнтирів, точок відліку в його власному минулому, він віднаходить їх у Верна, Флобера, Стерна, Кафки, Мелвілла, Рабле, Русселя та інших. Їхній світ стає його світом, до якого він вводить власний сегмент, власну територію, свій досвід. Фікціоналізація власних спогадів – це спосіб письменника зробити свою історію невід'ємною від історій його улюблених авторів, тобто створити ту саму деталь пазла, якої

бракує у картині світової літератури. Може здатися, ніби такий підхід до спогадів є спробою втекти від реальності у вигадку, замінити правду фікцією, однак Ж. Перек так не вважає: «Єдине, у чому я більш-менш впевнений, це те, що правду сказати неможливо. Вона не пройде. Я називаю «правдою» сукупність речей, які я хотів би виразити, означити, сказати. Скажімо так: краще себе зрозуміти, виявити певні помилки, змусити мислити. Одним словом, це вищою мірою функціональна література» [43; с. 383]. Таким чином, вводячи фікціональне начало у власні спогади, Ж. Перек позбавляється суб'єктивності: його особиста історія стає універсальною, а приватна «версія» подій стає справжньою літературною правдою. «W» не можна вважати історичним документом, але від цього текст не стає менш правдивим. Наратор і головний герой автобіографічної частини роману – так само, як і персонажі «Речей» та «Людини, що спить» – прагне віднайти *власне місце* у світі, і на відміну від цих останніх йому це зрештою вдається – завдяки літературі, культурі, які заповнюють порожнечу й створюють рухому, але тим не менш надійну опору.

#### **4.4. Проблеми простору в «Життя спосіб використання» та «Кунсткамері»**

«Життя спосіб використання» (надалі ЖСВ) – найвідоміший, найскладніший і найбільший за об'ємом твір Ж. Перека, який приніс йому 1978 року престижну літературну премію Медічі. Інспірований образом пазла, величезної головоломки, цей «роман у множині» (жанр твору Ж.Перек визначив як *romans*) про життя одного житлового будинку в Парижі протягом його 90-річної історії містить 467 персонажів та близько 700 історій. Основні серед них – три долі: художника Валена, ремісника Вінклера та ексцентричного мільйонера Бартлбута. Серж Вален – художник, очима якого читач оглядає будинок впродовж усього роману. Однак він не є класичним фокалізатором у творі: він уявляє собі картину, яку повинен написати, і на ній буде зображено увесь будинок, усі кімнати з усіма їх

мешканцями. Хоча Вален є чи не головним персонажем твору, його життя описане у ЖСВ лише фрагментарно. Натомість, центральною в романі є історія Персіваля Бартлбута (ім'я персонажа Percival, окрім натяку на Персівалю, який шукав Грааль, можна також розглядати як похідне від Percus; Bartlebooth – результат складання прізвищ Бартлі, вже згаданого персонажа Г. Мелвілла, та Барнабут, героя В. Ларбо [62; с. 41]). Цей казково багатий англієць, що ще замолоду перебирається жити до будинку на вулиці Сімон-Крюбельє, розробляє не менш казковий план, виконанню якого присвячує усе своє життя. Упродовж десяти років, з 1925 по 1935, Бартлбут має навчитися пристойно писати акварелі (його вчителем і став Серж Вален). У наступні 20 років, з 1935 по 1955, мільйонер подорожує світом, малюючи кожні два тижні пейзаж морського порту форматом 65x50, яких за цей час повинно набратися 500. Кожна готова марина відсилається до Парижа, де Гаспар Вінклер (знайомий нам за «Кондотьером» та «W») приклеює її до тонесенької дерев'яної дошки та розрізає на 750 шматків, перетворюючи таким чином на пазл. Протягом наступних 20 років, з 1955 до 1975, Бартлбут, повернувшись до Франції, має у тому самому порядку зібрати усі пазли, по одному щодва тижні. Готовий пазл після цього особливим чином хімічно обробляється, завдяки чому деталі «зростаються» і картина знову стає цілісною. Після цього її відокремлюють від дерев'яної основи і відсилають до місця, де її було створено. Там довірена людина повинна помістити марину в очисний розчин, з якого дістається знову повністю чистий, незайманий лист ватману. Химерному плану мільйонера не судилося реалізуватися до кінця: Бартлбут помер над чотириста тридцять дев'ятим пазлом, старий і майже повністю осліплий від щоденного збирання головоломок, що стали його прокляттям. Недаремно у першому розділі роману йдеться про помсту Вінклера: цей невтомний майстер не раз за життя пожалкував про те, що підписав із Бартлбутом контракт на 500 пазлів: за час їх виготовлення він зненавидів це заняття й самі пазли. Вінклер помер раніше від мільйонера, але його повільна помста у вигляді надскладних головоломок

врешті перемогла Бартлбута.

Як зазначає М. Саньоль, ЖСВ є романом, у якому тема відсутності коріння й власного місця проявляється чи не найяскравіше з усіх творів письменника: основні персонажі, які уособлюють життя будинку, втілюють також ідею екзистенціального викорінення (*déracinement*) автора. Бартлбут все життя блукає світом, щоб зрештою відтворити власну історію у пазлах. Вален – художник, який прагне візуально виконати роботу письменника. Гаспар Вінклер, через свого прототипа з «W», відсилає до теми втрати. Сінос, «вбивця слів», має польське коріння, і його ім'я багато разів спотворювали. Пані Орловська, вродлива полька, виходить заміж за тунісця [185; с. 231-232]. Т. Самойо також показує, що майже у кожному розділі ЖСВ знаходимо згадки про порожнечу: у кімнатах або нема людей, або меблів; часом речі називаються «застиглими і мертвими», через що приміщення стає наче спорожнілим [188; с. 59]. Як ми побачимо, у ЖСВ центральні теми творчості Ж. Перека розкриваються непрямо, найчастіше вони потребують розкодування і активної участі з боку читача.

Окрім численних сюжетних ліній ЖСВ також має складну внутрішню структуру. Після «Зникання» це твір Ж. Перека із найбільшою кількістю формальних обмежень. Зміст розділів, їхнє «речове наповнення» не довільні: Ж.Перека створив 42 списки (по 10 елементів у кожному) на різну тематику: числа, почуття персонажів, музика, стиль (одягу, меблів тощо), мотиви, напої тощо. Окремо варто згадати два списки цитат з творів таких шанованих Ж.Переком письменників, як Флобер, Стерн, Пруст, Кафка, Лейріс, Руссель, Кено, Верн, Борхес, Метьюз, Манн, Набоков, Рубо, Бютор, Рабле, Фройд, Стендаль, Джойс, Лоурі, Кальвіно. Окрім того, у Ж. Перека був ще список «Книги», що передбачав алюзії до різноманітних літературних творів, серед яких «Мобі Дік», «Гамлет», «Сто років самотності», «Убю-король» і твір самого Ж. Перека, вже згадуваний роман «Зникання». Для того, щоб введення елементів із 42 списків до тексту також не було довільним, письменник послуговується подвійним латинським квадратом та псевдо-кеніною.



Детальніший опис і пояснення засадничих обмежень у ЖСВ можна знайти у Додатку 2.

«Кунсткамера» – короткий роман Ж. Перека, який вважають своєрідним продовженням ЖСВ, його сотим розділом, саме тому ми розглядаємо ці два твори разом. З огляду на дуже велику кількість топонімів, що згадуються у ЖСВ та «Кунсткамері», ми винесли їх список у Додаток 1 до цієї роботи. З тієї ж причини ми матимемо змогу розглянути у нашому дослідженні лише деякі з цих місць.

### **Візуалізація та текстуальні «обмани зору» в текстах Ж. Перека**

Ми вже зазначали, що твори Ж. Перека дуже візуальні, а відтак тісно пов'язані з проблематикою простору. ЖСВ – твір письменника, у якому зв'язок із образотворчим мистецтвом, безперечно, найбільш виражений: у романі зустрічаємо 508 акварелей, близько шістдесяти гравюр, тридцять малюнків, 75 назв вигаданих або справжніх картин – всього щонайменше 700 витворів образотворчого мистецтва і 155 імен художників, з яких сто справжніх. Один із 42 списків, що надають «матеріал» для тексту ЖСВ, називається «Картини» і включає такі твори живопису, алюзії на які повинні з'являтися у романі: «Портрет подружжя Арнольфіні» ван Ейка, «Святий Ієронім у своєму кабінеті» да Мессіни, «Посланці» Гольбейна Молодшого, «Падіння Ікара» Брейгеля Старшого, «Меніни» Веласкеса, «Буря» Джорджоне, «Міняйло з жінкою» Массейса, «Сон Святої Урсули» Карпаччо, «Віз сіна» Босха. Ці візуальні твори надають текстуальні елементи, які вписані у відповідні розділи роману [176; с. 22]. Але ще важливіше те, що весь твір оповідається з точки зору художника і є проектом неіснуючої картини. Серед джерел ідеї ЖСВ – лялькові будинки, малюнок Сола Стейнберга, на якому зображено «розріз» житлового будинку, а також «Кульгавий біс» Лесажа, де герої піднімаються над будинками й дивляться з висоти пташиного польоту на все, що у них відбувається. Особливість оповідної стратегії Ж. Перека полягає у тому, що вся дія твору, яка охоплює відрізок часу з 1833 до 1975 роки, розгортається в єдину мить – у момент

смерті Бартлбута, і всі інші події постають перед нами ретроспективно, наче спогади, що проносяться за одну мить перед людиною на межі смерті [144; с.213]. Тобто засадничий образ ЖСВ – це картина або фотографія, на якій зображено будівлю в розрізі, яку читач спостерігає впродовж усього роману.

Такий образ надає нам ключі до розуміння моделі простору в ЖСВ. Перед нами цілком пласка поверхня полотна, на якому постає конструкція з багатьма комірками. Кожна з них – кімната у будинку на вулиці Сімон-Крюбельє, і ми бачимо її лише з однієї точки. Детальні описи кожної комірки створюють гіперреалістичний ефект: нагромадження деталей не призводить до відчуття життєвості, об'єму – простір лишається пласким. Проте щодалі ми просуваємося у тексті, то частіше знаходимо відповідності між різними його частинами, персонажів, що повертаються, історії, що переплітаються між собою. Саме завдяки часовому виміру, численним відступам від описів будинку-картини і створюється об'єм. Ми знаємо, що насправді час у ЖСВ застиг, а отже всі спогади та анекдоти є віртуальними, уявними. Таким чином ми підходимо до образу плаского полотна, що створює ілюзію об'єму – тобто тромплей, або обман зору.

Тема обману зору та фальсифікації дуже важлива у творчості Ж.Перека і у ЖСВ зокрема. Як зазначають С. де Барі та М. Е. Кітінг, роман починається з нічого та нічим закінчується [78; с. 77][98; с. 168]. Починається твір із проекту, озвученого умовним способом («Так, все могло би початися таким чином...» [169; с. 14]), а закінчується відсутністю: біля смертного одра Валена ми бачимо його картину, яка мала увібрати у себе весь дім, і яка виявляється ненаписаною: «Полотно було майже чисте: декілька акуратно прокреслених вугіллям ліній розділяли його на правильні квадрати; ескіз плану будинку, в якому віднині нікому вже не випаде жити» [169; с. 524]. Тобто усе те життя, яке розгортається перед читачем на багатьох сотнях сторінок роману, – це лише ілюзія, умовність. В інтерв'ю 1978 року Ж. Перека заявляв: «Усе у цій книзі фальшиве, але потрібно було, щоб усе виглядало правдивим» [154; с. 247]. М. Бенабу присвятив статтю дослідженню

фальшивок, присутніх у творчості Ж. Перека. Дослідник зауважив, що фальшивка з'являється у Ж. Перека на багатьох рівнях: у творах письменника часто фігурують постаті фальсифікатора, підроблювача; Ж.Перек нерідко робить алузії чи посилання на несправжні твори мистецтва (живопис, скульптура, манускрипти); Ж. Перека неодноразово виражав зацікавленість у техніці тромплею, яку зближував із фальсифікацією; письменник часто використовує у своїх творах фрази з подвійним смислом, омофонію, звернення до удаваної ерудиції; серед 42 засадничих списків ЖСВ є списки «Фальсифікація» та «Нестача» [37; с. 26-27].

Варто згадати про два спільних проекти Ж. Перека з американською фотографкою Кучі Уайт, захопленням якої були фотографії обманів зору, тобто тромплеїв. Першого разу це був альбом 1978 року, що так і називався, «*Trompe l'œil*», для якого Ж. Перека написав 6 віршів «франгліійською»: ці поезії читалися одночасно як французькою, так і англійською мовами (наприклад, фраза «*COIN A CHAT*»). Другим проектом був альбом «*L'œil ébloui*», до якого Ж. Перека написав вступ, есе про обмани зору «*Ceci n'est pas un mir...*» (за аналогією до Магріттівського «*Ceci n'est pas une pipe*»). У цьому есе письменник зазначає зокрема таке: «(...) метою митця є, очевидно, змусити глядача сказати не «Як це гарно!», а «Як?! Воно несправжнє?», після того, як він доторкнеться пальцем до твору, щоб упевнитися, що це картина, а не простір, перспективи, а не глибина, удавані, а не справжні тіні» [98; с.79]. Недивно, що у ЖСВ Ж. Перека рухається у тому самому напрямі: він намагається змусити глядача (а в цьому випадку читача) повірити у реальність зображуваного (написаного), але з метою того, щоб у процесі читання достатньо активний і критично налаштований читач зміг відділити правду від вигадки і викрити гру. К. Режіані підкреслює, що обман зору виявляється лише тоді, коли його викрито [175; с. 17].

До найпростіших прикладів обманів зору, що зустрічаються у тексті ЖСВ, можна віднести різні таблички з написами на зразок «Ліфт не працює» або незавершені кросворди, які не просто згадуються в описах, але

наводяться графічно у тексті як своєрідні ілюстрації. Ці документи позиціонуються як автентичні, «взяті з реального життя», однак у них немає нічого реального. П. Іпполіт зазначає, що деталь вписується у простір зображення і додається до інших деталей, які підтверджують її легітимність, в результаті чого текст породжує симулякри [88; с. 99]. А симулякри і є обманами зору, які читач ладен прийняти за дійсність, хоча вони нею не є. Техніка обману зору в тексті Ж. Перека проявляється також у зображенні фотографій, про що повідомляє у своїй праці К. Режіані. Дослідниця зазначає, що у ЖСВ фікціональність фотографій є перш за все референційною, тобто сфотографований об'єкт оголошується фальшивим, зокрема через мотив перевдягання (люди, що фігурують на фотографіях у ЖСВ, часто перевдягнені у когось іншого). Літературознавець робить узагальнення про те, що у текстах Ж. Перека в цілому фотографія «деревіталізована»: вона завжди пов'язана із нестачею, онтологічною невизначеністю [175; с. 15], а все через те, що для письменника фотографії були нероздільно пов'язані з його власним минулим, фотографіями батьків, які зникли у війну.

Проблема погляду, до якої підводять «обмани зору», – це, передусім, проблема читання. Ж. Перек неодноразово зазначає, що «писати – це гра для двох, письменника і читача, які ніколи не зустрінуться» [170; с. 275]. Тобто письмо Ж. Перека завжди передбачає від читача особливих підходів до себе. На думку Б. Мане, «наївне читання», тобто лінійне прочитання книги від початку до кінця, слідуючи за сюжетом і референтом, є лише першим етапом знайомства з книгами Ж. Перека, швидкоплинною ілюзією, нездатною надати вичерпний спосіб їх використання. Натомість спеціаліст-перекознавець пропонує так зване «сітчасте читання» (*lecture réticulée*): читання не вглиб, а на поверхні, яке шукатиме орієнтири в сукупності текстів Ж. Перека, встановлюючи зв'язки, подібності, повтори, тобто сприймаючи текст не як багатосаровий конструкт, який треба «розкопувати», а як горизонтальну мережу [117; с. 152].

Будинок у ЖСВ – це величезний обман зору, який створює враження об’єму, якого насправді немає. Такий ефект досягається в тому числі за рахунок того, що кожна комірка тут пов’язана з іншими у творі, а також із нашим особистим досвідом. Будь-яка з кімнат у будівлі на вулиці Сімон-Крюбельє відсилає до певних історичних чи географічних реалій, які ми можемо сприймати як орієнтири, а отже докази певної автентичності всього, про що оповідається у ЖСВ. Так, скажімо, історія Фернана де Бомона у другому розділі книги, в якій оповідається про пошуки археологом загубленого і напівміфічного арабського міста в Іспанії, сповнена реальних географічних об’єктів (Іспанія, Гібралтар, Андалусія тощо) та історичних фактів і постатей (битва при Ковадонзі, король Пелайо, емір Алькама та ін.), проте в усьому іншому є цілковитою вигадкою, а назва загубленого міста, Лебтіт, а також Сеута в Іспанії запозичені Ж. Переком у Борхеса (оповідання «Палата з фігурами» зі збірки «Всесвітня історія ганьби»). Постать Фернана Бомона зустрічається також у розділах VI, XV, XXXI, XLIX та LXXVI і таким чином легітимізується у межах тексту ЖСВ, отримує необхідний об’єм. Подібним чином розробляються і інші персонажі та сюжетні лінії у романі. Розглянемо тепер джерела деяких місць, що згадуються в найбільшому творі Ж. Перека.

### **Літературні джерела місць у ЖСВ**

Як уже зазначалося, запозичення з творів інших авторів були запрограмовані вже 42 засадничими списками роману Ж. Перека. Інтертекстуальним зв’язкам ЖСВ присвячена низка праць Д. Бертеллі та Б.Мане. З них ми дізнаємося, що багато з місць, які фігурують на сторінках роману, перекочували туди з творів Ж. Верна, Р. Кено, Р. Руссея, І.Кальвіно, Г. Флобера, М. Лейріса, Х. Борхеса. Розглянемо спершу деякі з запозичень із Ж. Верна. Озеро Апопка у штаті Флорида, США, яке фігурує в історії помсти Елен Броден (розділ LXXXIV, с. 484), походить з роману «Північ проти Півдня» (друга частина, розділ XI) [50; с. 117]. Згадка про Аргонський ліс («між Ілетт та Клермоном») у розділі VIII (с. 57) – це запрограмоване запозичення з роману «Дорога до Франції» (розділи XX-XXI) [50; с. 123].

Гудзонова затока з опису пазла Гаспара Вінклера «Остання експедиція в пошуках Франкліна» (розділ XLIV, с.243) згадується у романі «Подорож і пригоди капітана Гаттераса» (перша частина, розділ XVII) [50; с. 105-106]. Которська затока, яку разом із Бартлбутом відвідують 1937 року Вален та Маргеріт Вінклер (розділ LIII, с. 301), – це запозичення з роману «Матіас Шандор» [50; с. 127]. У розділі LXXVIII Карел ван Лоренс, «один із найдопитливіших умів свого часу», закінчує життя бібліотекарем у губернатора Сеути, взявши фальшиве ім'я Джон Росс: людина з таким іменем є героєм трьох романів Ж. Верна, «Навколо Місяця» (розділ XIII), «Подорож і пригоди капітана Гаттераса» (перша частина, розділи XII і XIV) і «У країні хутра» (друга частина, розділ III), а місто Сеута фігурує (окрім згадки про Борхеса вище) у романах «Гектор Сервадак» (друга частина, розділ XVI), «Дивовижні пригоди дядечка Антіфера» (перша частина, розділ X; друга частина, розділ VI) та «Матіас Шандор» (четверта частина, розділи I-II), де навіть згадується губернатор Сеути, який жив у той самий час, що і ван Лоренс [50; с. 129-130].

У розділі XCVII фігурує історія про художника Владіслава, який зробив кілька «некрофільських етюдів» у Бретані: весь цей пасаж запозичено з роману «Оділь» Р. Кено [110; с. 148]. Місто Кан, що згадується у розділі XCVI, – саме тут доктор Дентевіль отримав освіту – це запозичення з роману Кено «Жорстока зима» [110; с. 147]. Пан Фуро, власник квартири на четвертому поверсі, що згадується у розділі III, живе у Шавіньйоль, «між Каном та Фалез», у садібі на зразок замку з фермою в 38 гектарів: саме у цьому шавіньйольському замку оселяються Бувар і Пекюше – герої однойменного незавершеного роману Г. Флобера [51; с. 89]. У розділі XXII в історії про пошуки Джеймсом Шервудом Святої Чаші, в яку було зібрано кров розп'ятого Христа, згадуються Каталаунські поля: це запозичення з твору М. Лейріса «Сторона світу» [51; с. 91]. Принаймні два географічних об'єкти запозичені Ж. Переком з «Нових африканських вражень» Р. Русселя: це Єгипет у розділі XXXVI (на рекламці турагенства, що лежить під рукою у

Германа Фуггера) та Піраміди у розділі XXVI (на листівці зображено славетне поле Битви при Пірамідах) [116; с. 126].

Окремий корпус алюзій складає Данія: один із списків-генераторів ЖСВ називається «Данська літ-ра». У розділі XXII згадується шведський професор Берцеліус із Лундського університету, який публікує статтю з археології у науковому журналі, що видається в Копенгагені. Як показав К.Сестофт, учений Йонс Якоб Берцеліус дійсно жив у Швеції, але працював у Стокгольмському університеті і був хіміком, а не археологом; археологічний журнал, що видавався у Копенгагені з 1845 по 1864, – також не вигадка [191; с. 208-209]. У розділі XLI згадується Свенд Грундтвіг, «шведський музикант», який насправді був данським ерудитом і збирачем фольклору, що жив у XIX ст. У розділі XLIII згадується «фрагмент карти Ютландії масштабом 1:160000, вперше складеної Я.Г. Манса» [169; с. 235]: К. Сестофт зазначає, що карти Данії Якоба Генріка Манса дійсно мали масштаб 1:160000. Загалом у ЖСВ знаходимо 10 запрограмованих алюзій на Данію, які показують неабиякі знання Ж. Перека в данській історії (імена, які він згадує, належать далеко не найвідомішим данцям), пояснення яким К.Сестофту віднайти не вдається: письменник не знав данської мови, а перекладних довідників із данської літератури, культури чи історії на той час у Франції майже не було [191; с. 212-214]. Тож роль Данії у творчості Ж.Перека лишається проблемною сферою.

Дещо іншим прикладом запозичення є історія Анн Бредель з розділу XL, яка відсилає одночасно до кількох джерел. У дев'ятирічному віці Анн вирішує стати інженеркою, почувши про те, що панамський танкер затонув із 104 пасажирами на борту десь посеред архіпелагу Вогняна земля. Сигнали про допомогу з судна отримували з перешкодами через шторм у Південній Атлантиці та морі Ведделла, і аргентинські та чилійські рятувальники протягом двох тижнів не могли знайти потерпілих в районі мису Горн та бухти Нассау. Анн Бредель поставила собі за мету сконструювати величезну радіовишку («Бределеву вежу»), яка була би здатна вловлювати будь-які сигнали на

відстані до восьми тисяч кілометрів. Серед островів, які найкраще підійшли б для розташування вежі, називаються Трістан да Кунья, Крозе, Баунті та архіпелаг Маргарита-Тереза. Д. Бертеллі показує, що у творі Ж. Верна «Маяк на краю світу» аргентинська влада будує маяк якраз неподалік від того району, про який йдеться у ЖСВ, архіпелаг Крозе згадується у романі «Крижаний Сфінкс», а дослідник Крозе з'являється у «Дітях капітана Гранта», окрім того, Луї Крозе був мером Гренобля та другом Анрі Бейля, і його ім'я дуже часто згадується в переписці Стендаля, який також фігурує у списку цитованих авторів ЖСВ [50; с. 126]. Однак нескладно помітити також чимало подібностей між сюжетом із ЖСВ та історією затоплення «Сильвандра» у «W, або спогад дитинства». Тобто ми бачимо, як Ж. Перек не просто запозичує з творів Ж. Верна певні місця, але й робить їх частиною власного літературного універсуму, який оприявнюється у різних його творах.

У контексті самоцитування в ЖСВ варто згадати неодноразову появу в романі Тунісу та топонімів, пов'язаних із цією країною, які нерідко вказують на інтертекстуальні зв'язки з «Речами». Так, у вже згадуваній історії Джеймса Шервуда (розділ XXII) артефакт, який сам колекціонер вважав автентичною Святою Чашою, виявляється горщиком, придбаним на базарі у Набулі (Туніс): повертаючись зі Сфакса до Франції, Жером і Сільві їдуть до Набула, щоб придбати посуд [139; с. 152]. Ельжбета Орловська (розділ LVII) оселяється разом із чоловіком в Тунісі (місті) на Турецькій вулиці у холодній трикімнатній квартирі з високими стелями та жахливими меблями: хоча у ЖСВ змінено місто (зі Сфакса на Туніс), всі інші деталі відповідають туніському помешканню героїв «Речей». Б. Мане показує, що у ЖСВ Туніс постає передусім як дисфоричний простір: це місце поразок і невдач [115; с.34], що можна інтерпретувати також як відлуння історії Жерома та Сільві, які не знаходять щастя у Сфаксі.

Цікавим випадком запозичень є використання Ж. Переком у ЖСВ вигаданих місць, що фігурують у творах інших письменників. Окрім уже згаданого напівміфічного міста Лебтіт, джерелом якого є текст Борхеса,



варто у цьому контексті також згадати міста Діоміра, Ізаура, Смеральдіна, Моріана та Вальдрад, запозичені з твору І. Кальвіно «Невидимі міста» [53; с.267]. Перші чотири міста згадуються в історії про Карела ван Лоренса (розділ LXXVIII), яка, варто відзначити, є своєрідним «романом у романі» або вставною новелою: цю історію надруковано під назвою «Посланець імператора» в «Журналі Тентена», який читає хлопчик, сидячі на сходах. Карел ван Лоренс, посланець Наполеона до берберського корсара на ім'я Хокаб ель-Уакт, потрапляє до розкішного палацу розбійника, і розповідає йому, так само, як Марко Поло Кубла-хану, про свої подорожі до чарівних міст: Діоміри, «міста з шістдесятьма срібними банями», Ізаури, «міста з сотнею криниць», Смеральдіни, «міста на воді», та Моріани, «з прозорими на сонячному світлі алебастровими воротами, кораловими колонами, що підтримують змієвато інкрустовані фронтони, і цілком скляними, наче акваріуми, віллами, де тіні танцівниць у срібній лусці пропливають під світильниками у вигляді медузи» [169; с. 444]. Не лише назви міст, але й їхні описи запозичені у Кальвіно. Місто Вальдрад згадується у розділі L також у рамках фікціональної історії: на стіні у кімнаті Женецьєви Фульро висить картина, надихнута детективним романом «Вбивство червоних рибок», дія якого відбувається у «місцевості, що нагадує італійські озера, неподалік від вигаданого міста під назвою Вальдрад» [169; с. 274]. Цікаво те, що в обох випадках використання запозичень із «Невидимих міст» вони вписані у подвійну рамку: спершу тексту ЖСВ, самого по собі фікціонального, і потім текстів вставних новел, які заявлені у ЖСВ як вигадані, причому в універсумі вставних новел ці міста є реальними (Карел ван Лоренс *дійсно* їх відвідав, дія «Вбивства червоних рибок» *дійсно* відбувається у Вальдраді). У цьому прикладі ми бачимо демонстрацію механізму, яким Ж. Перек користується протягом усього роману: вписування географічних об'єктів (неважливо, реальних чи вигаданих) у мережу відношень, які легітимізують їх і роблять «реальними» для текстуального світу. Згадки про місця, як і всюди в ЖСВ, є епізодичними, короткими, що сприяє накопиченню деталей і водночас

позбавляє кожну з них будь-якої глибини. Як зазначається на початку ЖСВ, кожна деталь пазла, взята окремо, ні про що не говорить – «лише частини, зібрані разом, можуть бути прочитані, отримати якийсь сенс» [169; с. 17].

### **Проблематика географічної карти у ЖСВ**

Як І. Кальвіно, так і Ж. Перек використовують метафору географічної карти як багатозначну і проблемну модель простору [70; с. 420]. Погляд на простір у ЖСВ найчастіше панорамний, дистанційований: Ж. Перек не розглядає окремі місця «вглиб», а задовольняється переліками всього, що бачить, в результаті чого перед нами текст-карта, на якій кожний географічний об'єкт лише відмічений кількома знаками, вписаний у ширший простір і набуває значення лише у зв'язку з іншими елементами. Карта впорядковує світ, допомагає його «схопити» [69; с. 243]. Коли Ж. Перека питають в одному з інтерв'ю, як він пише свої детальні описи речей, чи лежить перед ним описуваний об'єкт, або ж він його собі уявляє, письменник відповідає: «Є певні речі, які лежать у мене під рукою: наприклад, географічна карта» [144; с. 212]. Така відповідь вказує на те, що географічна карта – елемент повсякденного життя Ж. Перека і модель, якою він послуговується в письмі. В іншому інтерв'ю Ж. Перек зазначає, що написання ЖСВ почалося з креслення плану будинку [162; с. 207], тобто у топографічній площині. Важливість карти й плану для ЖСВ підтверджує той факт, що вони фігурують напочатку і наприкінці роману. У першому розділі помічниця директорки агенції нерухомості, яка керує будинком, тримає у руці три плани: карту вулиці Сімон-Крюбельє та прилеглих кварталів, план будинку в розрізі та план квартири Гаспара Вінклера. Одразу після останнього розділу ЖСВ знаходимо схематичний план будинку на вулиці Сімон-Крюбельє з іменами всіх мешканців. Загалом у ЖСВ фігурує близько двох десятків карт, найважливіші з яких розглянемо далі.

У розділі XLV наводиться факсиміле та опис «Нової повної ілюстрованої карти» Франції та колоній 1878 року, яку знаходять серед старих речей у квартирі Пласаєрів. У центрі карти зображено Францію, а у

двох вставках – план околиць Парижа та карту Корсики; у кутках наводяться колонії; вгорі герби двадцяти міст і портрети відомих людей, що у них народилися; справа і зліва – двадцять чотири маленьких картуші, дванадцять з яких зображують міста, вісім – сценки з історії Франції, чотири – національні костюми. Опису карти присвячений великий абзац, і ми розуміємо, що цей документ стає більше, ніж географічним інструментом – це енциклопедія, довідник з історії та географії. Такі об'єкти завжди захоплювали Ж. Перека. Письменник неодноразово зізнавався, що любить карти, плани й атласи, у його робочому кабінеті довгий час висів великий портулан, а в «W, або спогад дитинства» (розділ XXXIII) знаходимо спогади Ж. Перека про те, як разом із кузеном Анрі вони відмічали на карті просування військ союзників наприкінці Другої Світової (цей спогад був також відтворений в «Я пригадую»). У «Просто просторах» простір «починається з цієї зразкової карти» у старих виданнях Petit Larousse, яка є, як ми вже зазначали у 3 розділі, резервуаром для кліше, з яких постає текстуальний простір – простір словника, простір паперу [149; с. 26-27]. Мапа з XLV розділу ЖСВ подібна до навчальної карти Petit Larousse – вона є носієм інформації про світ, призначеної для учнів шкіл, тобто уводинами у простір світу через текст. Карта, таким чином, стає важливим інструментом антропологізації простору для Ж. Перека: це медіатор між реальним простором і нашим досвідом цього простору через читання.

Пов'язаність карти з проблемою читання яскраво оприявнюється в розділі LXXX. У квартирі Бартлбути висять три карти, кожна з яких заслуговує на увагу. Перша є планісферою 1503 року, на якій Американський континент позначений літерами «TE RA COI B I A». Як оповідає історія, на третьому конгресі Міжнародного Союзу істориків, що проходив у жовтні 1887 року в Единбурзі, іспанській архівіст Хуан Маріанна де Заккарія зробив сенсаційну заяву про те, що на цій карті, яка на 4 роки випереджає першу відому мапу, де Америка називається своєю сучасною назвою, новий континент позначається як «TERRA COLUMBIA», тобто названий на честь

свого першовідкривача Христофора Колумба. Доповідь Заккарії спричинила бурхливу реакцію наукової спільноти, адже про існування карти, на якій Америка називалася б Колумбією, не було до того відомо, і численні антипатики Америго Веспуччі сприйняли повідомлення як акт історичної справедливості. Однак дуже скоро виявилось, завдяки втручання хранителя муніципального музею міста Дьєпп Флорентена Жиле-Бюрнакса, що Заккарія невірно проінтерпретував напис, який насправді мав читатися як «TERRA CONSOMBRINIA», на честь дьєппського мореплавця Жана Кузена. Історія лишає відкритим питання про те, чи є друге прочитання остаточно вірним, і читач опиняється перед загадкою: карта стає простором непевності, що пропонує різні інтерпретації. Простір як такий є питанням, і акт називання, відмічання його знаками, який здійснює карта, все одно не здатен зробити його однозначним: він лишається «TERRA INCOGNITA». Бартлбута у цій карті приваблює не лише її унікальність, але й інша особливість: північ тут знаходиться не вгорі карти, а внизу. «Ця незвична орієнтація [...] завжди надзвичайно заворожувала Бартлбута: поворот зображення [...] щоразу порушував звичне сприйняття простору й призводив, наприклад, до того, що силует Європи, знайомий усім, хто відвідував принаймні початкову школу, розвертаючись на дев'яносто градусів вправо (при цьому захід опинявся вгорі), ставав схожим на якусь подобу Данії» [169; с. 459]. Тобто карта не лише не робить простір однозначним, але й здатна повністю підірвати наші уявлення про нього.

Обертання карти, що змінює наше сприйняття звичного простору, нагадує збирання пазла, під час якого нерідко доводиться крутити ті самі деталі, намагаючись поставити їх на правильне місце. Ж.-Л. Жолі звертає увагу на те, що Ж. Перек у ЖСВ зближує образ карти з пазлом, порівнюючи їх. Цитуючи розділ LXX, дослідник показує, що для Бартлбута частини пазла схожі за формою на країни [94]. Карта стає пазлом, де розрізи між деталями відповідають кордонам між державами, так само химерним і довільним. Варто у цьому контексті згадати думки Ж. Перека про умовність кордонів у «Просто

просторах»: «Ще одна частина простору, ще більша і приблизно шестикутної форми, була обведена жирною пунктирною лінією (сама лише траєкторія цієї пунктирної лінії стала причиною незлічених подій, в тому числі винятково серйозних), і все, що було *всередині* пунктирної межі, вирішили зафарбовувати у фіолетовий колір і називати Францією...» [149; с.15]. «Серйозні» події, про які пише Ж. Перек, а французькою слово *grave* – це не лише «важливий» чи «значний», але й «важкий» (як у словосполученні «важкі поранення»), отже, серйозні події – це бої та цілі війни, які точилися за клапті землі, поділені, зрештою, досить довільно. В іншому місці Ж. Перек пише: «Перетинати кордон завжди дещо зворушливо: уявної межі, матеріалізованої дерев'яним бар'єром, – який, до речі, ніколи не стоїть прямо на тій лінії, яку має представляти, а у кількох десятках чи сотнях метрів ближче чи далі, – достатньо, щоб змінилося все, в тому числі й пейзаж: *повітря те саме, земля та сама*, але дорога вже не зовсім така сама, змінюється вигляд дорожніх знаків, пекарні не схожі на те, що ми хвилину тому називали цим іменем, хліб уже має іншу форму, а на землі лежать інші пачки з-під сигарет...» [149; с. 145] (курсив наш). Тобто кордони, які змінюють навколишній простір, а особливо ту його частину, яка залежить від культури та людського впливу, є від початку цілком умовними, адже територія не дорівнює карті, а земля лишається тією самою, навіть коли змінюється країна.

Інші дві карти, що висять на стіні у квартирі Бартлбута, є не менш цікавими. Перша – це карта Японії, що є частиною Атласу Райнера Оттена з Амстердама. Спеціалісти цінують її не тому, що на ній північ знаходиться справа, а тому що імена сімдесяти імперських провінцій вперше даються японськими ієрогліфами та транскрибовані латинськими літерами [169; с.460]. Як зазначає Ж.-Л. Жолі, ця карта – наче інвентар, компендіум у дусі вже згадуваного ілюстрованого *Petit Larousse*, тобто цього разу не оманлива мапа-загадка, а навпаки – інструмент пізнання і справжній «Розетський камінь» у своїй галузі [94]. Якщо така карта є ланкою, що з'єднує невідоме з відомим для нас, то третя мапа Бартлбута цілком належить непізаному

іншому. Це «одна з карт Тихого океану, якими користувалися племена з узбережжя Папуаської затоки: надзвичайно тонка мережа бамбукових тростинок вказує на морські течії та переважаючі вітри; то там, то тут наче випадково розміщені мушлі (каури), якими відмічені острови й рифи. Порівняно з нормами, прийнятими сьогодні всіма картографами, ця «карта» видається цілковитою фікцією: на перший погляд, вона не дає ані орієнтації, ані масштабу, ні відстаней, ні обрисів; але в практичному сенсі вона виявляється незрівнянно зручнішою за всі інші» [169; с. 460]. Папуаська карта – приклад того, як текст може долати труднощі, створені оточуючим простором, позбавленим орієнтирів. Ми вже неодноразово згадували про проблему відсутності координат для Ж. Перека, відірваного від власного коріння, а відтак «точок відліку». Весь його літературний проект – це спроба віднайти власне місце у світі без орієнтирів, створити підґрунтя, опору, і остання карта є прикладом виходу з цієї ситуації. Ж.-Л. Жолі вбачає у порівнянні карти Тихого океану з сучасною мапою паралель між реалізмом Ж. Перека та традиційним реалізмом [94]: не знаходячи у класичних формах реалізму засоби, щоб «впоратися» з дійсністю, письменник винаходить нову форму письма, побудовану на формальних обмеженнях та інтертекстуальності, яка виявляється нічим не гіршою й не менш «ефективною», ніж традиційний роман. Деякі дослідники вважають навіть, що реальний простір перестає цікавити письменника – натомість він зосереджується на просторі знаку, навколо якого кристалізується світ твору і єдність буття [37; с. 262].

Таким чином, карта у Ж. Перека, як одна з форм тексту, є засобом оприявлення просторового досвіду, його оформлення та структурування. Засіб цей, зважаючи на невизначеність природи самого простору, далекий від однозначності: текст карти у Ж. Перека завжди передбачає множинність інтерпретацій. Аналогія карти й пазла вказує на ще одну рису мапи: вона здатна повністю перевертати наші уявлення про світ, нагадуючи про те, що ми не знаємо, яким він є *насправді*: нам доступні лише певні канали зв'язку,

за допомогою яких ми отримуємо про світ певну інформацію, однак вона завжди фрагментарна і напряду залежить від самих каналів. Однак Ж. Перека не засмучує ця принципова непізнаваність світу: письменник готовий задовільнитися текстом, який замінює йому реальність. Так Ж. Перек творить власний текстуальний простір, який хоч і відштовхується від дійсності, але багато в чому існує незалежно від неї. Розглянемо докладніше, як функціонує цей літературний світ.

### **Енциклопедизм, псевдоерудиція та тотальність**

Ми вже зазначали, що карта у ЖСВ – це нерідко синонім енциклопедії. Весь твір Ж. Перека багато в чому подібний до енциклопедії: у ньому знаходимо чимало текстів у науковому стилі (в тому числі оснащені бібліографією), розподіл роману на досить короткі розділи нагадує структуру енциклопедії з її статтями, а наприкінці твір супроводить індекс, хронологічний покажчик подій та список усіх історій, згаданих у романі, в алфавітному порядку. Як зазначає Ж.-Ф. Шассе, крізь ЖСВ проходять дві історичні вісі, що переплітаються між собою: від Декарта і Галілея до енциклопедистів і позитивізму (раціоналізм і класифікація), і від Лейбніца до романтиків і кібернетики (динамізм структур і силові поля) [67; с. 93]. Традиція енциклопедистів, яка розквітла у Франції в епоху Просвітництва, була пов'язана з оптимістичною ідеєю прогресу та пізнаваності світу, і Енциклопедія була не просто довідником – це була книга, яка претендувала на володіння фактично всіма знаннями людства на той час, тобто це була нова, світська Біблія, книга-всесвіт. Ж. Перека, для якого реалізм є текстуальним, а відтак світ сприймається як текст, надзвичайно приваблював образ такої глобальної, тотальної книги, яка б уміщала в себе цілий світ, і ЖСВ стає спробою письменника створити власну енциклопедію. Однак очевидно, що ХХ століття розпрощалося з ідеєю прогресу людства і повної пізнаваності світу, і тотальний проект енциклопедії у час Ж. Перека вже не міг сприйматись як реальний: письменник цілком свідомий цього, і саме тому він вдається до хитрощів – фальсифікацій, обманів зору, псевдоерудиції.

Зразковим письменником для Ж. Перека був, як ми вже мали змогу пересвідчитися, Ж. Верн. Ж. Перек прагнув, щоб його тексти «спиралися на сучасні знання так само, як романи Ж. Верна спиралися на науку свого часу» [148; с. 93]. Тобто наука для письменника виступає не джерелом істини або правди, а матеріалом для роботи уяви. С. де Барі зазначає, що наука стає для Ж. Перека базою ілюзії, з якою можна грати [78; с. 78]. Звертання до ерудиції як джерела уяви характерне також для Борхеса, і на думку М. Бенабу, воно свідчить про зміну соціального статусу ерудиції у XX столітті: раніше вона виступала гарантією достовірності, а нині навпаки, створює ефект дивижності й тяжіє до фантастичного [39; с. 46]. Більшість наукових та енциклопедичних текстів Ж. Перека є принаймні частково вигаданими: таким є вже згадуваний третій конгрес Міжнародного Союзу істориків (розділ LXXX), словник Сінока (розділ LX), сторінки словника єгиптології, торгівельного каталогу з додержанням оригінальної типографії тощо. Половина імен, місць та назв, що фігурують в індексі, – також вигадка. Бібліографії, що наводяться наприкінці розділів IX та XIII, покликані начебто краще ознайомити читача з «проблематикою» тем, висвітлених у цих розділах, проте цитовані Ж. Переком роботи не існують. Письменник може наводити «авторів», яких прочитав певний персонаж, а врешті виявляється, що серед імен справжніх учених згадуються на рівних правах літературні персонажі. Ж. Перек фальсифікує такі наукові тексти, в результаті чого його власний текст, як уже зазначалося, вводить читача в оману. За виразом П. Остера, «половину часу читач не може бути певен, чи його дурять, чи просвіщають» [39].

Проте для Ж. Перека не важливо, чи є названі імена чи місця правдивими – індекс засвідчує їхню правомірність у межах тексту ЖСВ, легітимізує їх, робить справжніми в універсумі роману. ЖСВ – замкнений світ, що функціонує за власними законами. Письменник неодноразово відзначав, що його метою було вичерпати всі ресурси роману, а для цього він має створити певні рамки, інакше вичерпність неможлива. Рамками ЖСВ стають, з одного боку, межі самого будинку, про який ведеться оповідь



протягом усього роману, з іншого ж – ті самі індекси й списки наприкінці книги, які є завершеними, а отже вичерпними. Варто окремо зупинитися на списках, які відіграють важливу роль у ЖСВ.

Ж. Перек надзвичайно полюбляв списки, інвентарі, накопичення деталей, підтвердження чому ми вже могли бачити у «Спробі вичерпати одне місце у Парижі» та інших подібних текстах. У ЖСВ також знаходимо кілька десятків списків та переліків. Як зазначає Б. Манє, Ж. Перек своєю творчістю прагнув скласти конкуренцію словникам, при чому письменник не лише сам багато користувався словниками, але й запозичував з них структурні елементи (списки, алфавітний порядок, визначення тощо) [111]. Метою Ж.Перека було вичерпати весь потенціал мови. В одному з інтерв'ю 1981 року він казав: «Наприкінці життя, я хотів би використати усі слова, що є у словнику (...), не лише використати їх усі, але й створити декілька нових» [150; с. 252]. Те саме стосується і літератури: «Моєю таємною, страшною метою є перенаситити сферу сучасної літератури» [150; с. 252]. Письменником володіє непереборне бажання «сказати все». Як зазначав сам Ж. Перек: «Два моїх улюблених письменники – це Рабле та Жуль Верн. Обидва мали смак до накопичення. Коли у «Двадцять тисяч льє під водою» Жуль Верн на чотирьох сторінках перераховує назви риб, у мене відчуття, ніби я читаю поезію, таке саме відчуття у мене виникає при читанні каталогу. У «Житті...» я вирішив дуже далеко зайти у цьому нагромадженні, цій булімії, цій ненажерливості!» [154; с. 248]. На думку Ж. Перека, насолода від перелічування – це втрачене задоволення минулого: адже у часи Ж. Верна або тим паче Ф. Рабле багато з тих речей, які поставали на сторінках романів, читачі не мали змоги побачити або спробувати самі. Література в той час ставала «телебаченням», за допомогою якого люди пізнавали світ і речі, про які інакше б ніколи не дізналися. Карта у цьому відношенні – також об'єкт іншого часу, який передає давнє відчуття «заморських земель». Окрім того, перелічування вимагає часу, література минулого неспішна, вона вчить такому ритму життя, вчить отримувати задоволення від процесу читання.

Саме тому для Ж. Перека список – це передусім джерело радості.

Пристрасть Ж. Перека до вичерпних переліків можна також проінтерпретувати інакше: його прагнення «сказати все» – це боротьба з порожнечою, відсутністю. У 3 розділі ми вже показали, що письменник багато в чому схожий на географа, а географія, як вже зазначалося, – це наука про заповнення простору. Якщо порожнеча є одним із загальних місць творчості Ж. Перека, то всюдисуші переліки, які ми спостерігаємо вже починаючи з «Речей», є реакцією на цю відсутність, майже маніакальним прагненням зберегти якомога більше речей, наносячи їх на папір, тобто даруючи їм безсмертя завдяки літературі. «Сказати все» у випадку Ж. Перека – це «написати все», а отже «врятувати все від руйнування».

Ж.-Л. Жолі вважає тенденцію до вичерпності тропізмом у творчості Ж.Перека [96]. Дослідник наводить конкретні вербальні маркери, наявні в описах у ЖСВ, що свідчать про свідому стратегію письменника: «Коло стіни зліва, поруч із дверима (...) Далі, вздовж стіни (...) Ще далі (...) В глибині, займаючи увесь правий кутку кімнати (...) Далі, уперемішку (...) в центрі кімнати (...) Зі стелі (...) Стіни (...)» [169; с. 119-120]. Ж.-Л. Жолі зазначає, що у цьому прикладі можна побачити, що мова йде не про відкритий список без якогось порядку, для якого достатньо зафіксувати безмежний хаос дійсності, передати неможливість вичерпного опису, але навпаки – текст, що пропонує, незважаючи ні на що, спробу методології, метою якої є намагання вичерпати реальність [96; с. 77]. З цією метою Ж. Перек вдається до багатьох «хитрощів», найперша серед яких – це обмежений погляд: через те, що читач нібито бачить усе очима Валена, у тексті часто зустрічаємо вирази типу «видно лише...» [96; с. 78].

Водночас іронічність письма Ж. Перека не дозволяє сприймати тотальний проект ЖСВ цілком серйозно. Очевидність провалу будь-якого проекту, що прагне до замкненості й вичерпності, показана у самій історії Бартлбута, який намагався «заплутаній хаотичності світу протиставити безперечно обмежену, однак повну й цілісну програму, яка буде реалізована з

невмолимою досконалістю» [169; с. 134] – проекту в душі XVII ст., адже він відповідає картезіанській ідеї стабільного, осяжного світу [68; с. 152]. Як уже було зазначено, план англійця не був реалізований, як не була написана і картина Валена, і цим самим Ж. Перек показує ілюзорність таких колосальних проектів. На думку Д. Бертеллі, письменник, попри прагнення до тотальності, всюди лишає прогалину (у романі 99, а не 100 розділів, список письменників у пост-скрипті не є вичерпним тощо), закликаючи уважного читача включитися у гру [52; с. 276]. Подоба тотальності можлива лише за умови діалогу, коли читач йде шляхами, що були приготовані йому автором, й взаємодіє з текстом. Тобто ЖСВ пропонує спробу створити тотальний самодостатній універсум, який відсилає переважно до самого себе, і водночас метатекстуально демонструє неможливість його існування окремо від читача. Цей світ-у-собі виявляється лише ілюзією – одним великим обманом зору.

### **«Кунсткамера» як зменшена модель ЖСВ і творчості Ж. Перека**

Наостанок розглянемо один із фінальних завершених творів Ж. Перека, який у дуже сконденсованій формі (85 сторінок у французькому виданні) передає основні проблеми пізнього етапу творчості письменника.

1913 року в Пітсбургу, Пенсильванія, відбувається серія культурних заходів, влаштованих німецькою спільнотою міста з нагоди 25-річчя правління імператора Вільгельма II. Серед них виставка живопису, на якій вперше презентується загадкова картина Гайнріха Кюрца, американського художника німецького походження, під назвою «Кунсткамера». Картина зроблена на замовлення мільйонера Германа Раффке, власника однієї з найбільших броварень США, пристрасного колекціонера, який збирає твори образотворчого мистецтва по всій Європі та Америці. На картині зображений Раффке у своєму кабінеті колекціонера («кунсткамері») в оточенні улюблених картин, яких глядач нараховує понад сто: всі вони виконані з надзвичайною майстерністю і не поступаються оригіналам. Картина Кюрца перший час не користується великим попитом серед відвідувачів виставки, однак після статті у газеті «Фатерлянд» з описом незвичайного витвору

мистецтва, охочі до видовищ обивателі ринуть до готелю «Баварія», щоб на власні очі побачити «Кунсткамеру». У каталозі виставки пояснюється: на полотні Гайнріха Кюрца можна побачити не лише дуже якісні репродукції світових майстрів живопису, від Гольбейна до Делакруа, але й надзвичайно цікавий приклад міз-ан-абім: просто навпроти фігури Германа Раффке, що сидить у кріслі, на стіні можна побачити картину, яка повністю відтворює «Кунсткамеру» – на ній знову сидить Герман Раффке, оточений шедеврами живопису. Перше, друге і навіть третє відтворення картини у картині є так само чіткими, як і оригінал, хоч і значно менші за розміром. В цілому ж глядачі, озброївшись лупою, нараховують аж дев'ять відтворень картини у картині, де найменша копія не перевищує півміліметра у довжину. Скоро уважні спостерігачі помітили, що кожне нове відтворення «Кунсткамери» не є ідентичним оригіналу: від копії до копії деякі персонажі та деталі або зникали, або змінювали позицію, чи були замінені іншими. Чайник на картині Гартена ставав кавником на наступній версії картини; чемпіон з боксу на першій копії отримував жахливий аперкот на другій і лежав на рингу на третій; жінка у паранджі, віслючок та дромадер зникали один за одним з пейзажу Марокко тощо.

Починаючи з другого тижня виставки наплив людей став дуже значним, і організатори були змушені вдатися до запобіжних заходів: вони запускали до кімнати з картиною не більше 25 людей, які мали на огляд не більше 15 хвилин. Це потягло за собою незручності й зловживання з боку деяких відвідувачів, яким вдавалося обдурити охоронців і лишатися у залі протягом кількох годин, розглядаючи «Кунсткамеру», і одного дня це призвело до прикрого інциденту: один із відвідувачів, який весь день простояв, чекаючи на свою чергу, але так і не дочекавшись її, врешті не витримав, вбіг до кімнати з картиною і пирснув у неї вміст великої банки з чорнилами. Наступного ж дня картину Кюрца та інші твори з колекції Раффке, показані на виставці, було знято з експозиції. 1914 року Герман Раффке помер, і згідно з заповітом, його було поховано у напручуд дивний

спосіб: забальзамоване тіло мільйонера посадили у крісло й опустили до склепу, який оформили так само, як і кунсткамеру колекціонера, повісивши на одній зі стін роботу Кюрца, після його склеп було запечатано. Після смерті Раффке було влаштовано кілька аукціонів, на яких майже всі картини з його колекції продали. У 1914 році Гайнріх Кюрц безслідно зник.

Кілька років після проведення останнього з аукціонів Раффке нові власники картин отримали листа від Гумберта Раффке, небожа покійного мільйонера, в якому йшлося про те, що більшість картин були підробками і що їх автор – він сам. Як виявилось, 1887 року, коли його дядько перебував у Європі, Гумберт, який навчався у Бостонській Школі образотворчих мистецтв, показав одному зі своїх викладачів колекцію Германа Раффке, яку той зібрав за перші три подорожі до Європи. Як виявилось, всі ці картини були або підробками, або дешевками. Дізнавшись про це, Герман Раффке вирішив помститися: за допомогою свого небожа, а також кількох інших спільників, серед яких Лестер Новак – мистецтвознавець, автор дисертації, присвяченої «Кунсткамері», мільйонер взявся за операцію, спрямовану на те, щоб обманути колекціонерів, експертів та торговців мистецтвом. Він ще 8 разів з'їздив до Європи, щоб зібрати докази автентичності творів, які у цей час створював Гайнріх Кюрц, він же Гумберт Раффке. Кульмінацією цієї роботи стало створення «Кунсткамери» – картини, на якій твори з колекції, заявлені як копії, репліки, створювали враження того, що це копії *реальних* картин. Твір Ж. Перека закінчується так: «Ретельні перевірки скоро показали, що більшість із картин колекції Раффке дійсно були фальшивками, так само як фальшивими є більшість деталей цієї вигаданої історії, написаної виключно заради насолоди й захоплення, які приносить нам омана» [137; с.85].

Цікаво те, що в одному з останніх творів Ж. Перека виринає тема його першого роману «Кондотьєр» – тема підробки творів образотворчого мистецтва. Ми вже показали, що ця тема – наскрізна для творчості письменника, проте варто наголосити на тому, що підробка для Ж. Перека – це синонім самого мистецтва, і особливо художньої літератури. Будь-який

текст, який ніби-то змальовує дійсність, неминуче підроблює її, модифікує, викривлює. Повертаючись до наших роздумів щодо «W, або спогад дитинства», повторимо думку письменника про те, що «правду сказати неможливо». Лише усвідомлюючи це, озброївшись (само)іронією та навмисним обманом, письменник здатен бути чесним із собою та читачем. Саме це намагається робити Ж. Перека: він не приховує того, що більшість часу підроблює факти, імена та місця, хоча і залишає для читача чимало загадок, які той може розгадати сам. Найвищим виявом письменницької чесності у випадку Ж. Перека є, на нашу думку, метадискурсивність його письма: тексти Ж. Перека самі себе пояснюють.

Як ми уже зазначали, «Кунсткамера» – це своєрідна мініатюрна модель ЖСВ. Дійсно, вже цитована думка С. де Барі та М.Е. Кітінг про те, що роман починається з нічого та нічим закінчується, справедлива і відносно «Кунсткамери». Так само і слова Ж. Перека про ЖСВ – «Усе у цій книзі фальшиве, але потрібно було, щоб усе виглядало правдивим» – чудово застосовуються і до його наступного твору. У колекції Германа Раффке ми знаходимо роботи багатьох справжніх художників: Брейгеля, Лонгі, Ван Ейка, Веласкеса, Шардена, Ренуара, Дега та багатьох інших, які називаються поруч із вигаданими митцями на кшталт Адольфуса Кляйдроста, Дітріха Германшталя або Волтера Грінтейла. Читач, не дуже обізнаний у живописі, цілком може подумати, що йдеться про реальні картини реальних художників, а можливо, навіть про реального колекціонера, який жив у США у другій половині XIX – на початку XX ст. Це той ефект, який справляє на непідготовленого читача і текст ЖСВ: у ньому не завжди легко відділити правду від вигадки. Однак на відміну від ЖСВ, наприкінці «Кунсткамери» подається розвінчання, і таким чином цей короткий твір можна сприймати як ключ до розуміння ЖСВ, наданий самим письменником.

Картина Кюрца-Раффке – це образ, який у багатьох відношеннях нагадує будинок на вулиці Сімон-Крюбельє. Це пласке зображення, яке створює враження об'єму, в тому числі за рахунок прийому міз-ан-абім, коли

та сама картина багато разів відтворюється всередині себе самої. «Кунсткамера» пропонує потрійний обман зору: по-перше, всередині фікціонального універсуму, за рахунок міз-ан-абім; по-друге, також у межах уявного світу книги, ця картина зображує інші картини, які є фальшивками, але видаються за автентичні, тобто створюється ілюзія правдивості; по-третє, виходячі за межі фікціонального простору, ми можемо сказати, що картина Гайнріха Кюрца не існує насправді, а отже весь її опис – ще один обман зору. Нарешті, картини, зображені на «Кунсткамері», поєднані між собою, так само як елементи ЖСВ: майже всі їхні «оригінали» належать пензлю того самого художника, окрім того вони знову й знову відтворюються в межах «Кунсткамери». Картина Кюрца-Раффке сама себе пояснює: видозмінені повтори картин у міз-ан-абім (зокрема, «історія боксера») натякають на те, що не варто сприймати ці картини надто серйозно.

Проте ясно, що картина у «Кунсткамері» – метафора, яка є дечим більшим, ніж просто зменшеною моделлю будинку з ЖСВ. Вона є уособленням тексту як такого, всієї творчості Ж. Перека. Це ідея-монада, що містить образ цілого світу [187; с. 93]. У цьому відношенні цікаво процитувати уривок зі статті Лестера Новака – «підставного» мистецтвознавця – присвяченої твору Кюрца: «Будь-який твір є відображенням іншого твору: значна частина картин, якщо не всі, отримують своє справжнє значення лише завдяки попереднім творам, які у них або просто відтворені, повністю чи частково, або ж, у значно прихованіший спосіб, зашифровані» [137; с. 24]. Це є визначенням творчого методу Ж.Перека: вписувати у власні твори, відкрито чи приховано, роботи інших творців, а водночас вписувати власні твори у нерозривний текст культури. Важливо тут те, що твір не мислиться критиком як окрема одиниця, ізольована від системи мистецтва, його історії. Кожен твір є відображенням попереднього, читається через призму попереднього естетичного досвіду, може оцінюватися лише у системі складних відношень, які формують світ мистецтва. Будь-який твір, як і будь-який формалізований досвід дійсності,

не існує поза культурою.

Отже, наприкінці творчого шляху Ж. Перек остаточно зрівнює у статусі реальний та фікціональний простори: в обох випадках маємо справу з текстом. Від «Речей» до «Кунсткамери» письменник експериментує з різними техніками передачі просторових проблем. У ЖСВ та «Кунсткамері» формальні техніки беруть гору: складність і неоднорідність простору передається через складність і багат шаровість літературного тексту, сповненого пасток і обманів зору. Антропологізуючи простір, Ж. Перек намагається його зберегти: текст написаний, «вкорінений» у папір, дозволяє продовжити життя речей, які рано чи пізно зникнуть, а гра з читачем, закладена у тексті, оживлює простір, не дозволяє йому «закостеніти», стати банальним. Простір є питанням, і тексти Ж. Перека постійно про це нагадують.



## Висновки до Розділу 4

1. Простір у повісті Ж. Перека «Речі» є динамічною складовою проблематики твору, а міста Париж та Сфакс виступають рушіями сюжету, адже саме між цими двома полюсами відбуваються переміщення головних героїв твору, і вони не лише символізують два різних світи, метрополію і колонію, але й стають відображеннями духовних пошуків Сільві та Жерома. У той же час менш значущі географічні об'єкти, що згадуються в повісті, використовуються здебільшого як кліше (провінціалізму, «солодкого життя», екзотизму тощо), тобто стають риторичними загальними місцями.
2. Образ Парижа відіграє важливу роль також у романі «Людина, що спить», причому якщо у «Речах» місто є синонімом спокуси, споживацтва та достатку, то у наступному творі він постає простором внутрішньої порожнечі, зречення від реальності, моральної аскези. Простір, таким чином, ніколи не лишається нейтральним тлом подій у творах Ж. Перека: він завжди афективно забарвлений, несе у собі чимало інформації, яка прояснює внутрішній стан персонажів, оприявнює їхні настрої, ідеї, прагнення, конфлікти.
3. У романі «W, або спогад дитинства» яскраво відображаються дві тенденції письма Ж. Перека: автобіографічне маркування та цитування улюблених авторів. Власні спогади Ж. Перека піддаються обробці вигадкою: не маючи змоги точно пригадати певні події з власного життя, письменник вдається до запозичень із художньої літератури та мистецтва, щоб заповнити прогалини. Втративши батьків у ранньому дитинстві, Ж.Перек, за власним виразом, віднаходить рідню в літературі – його родиною стають улюблені письменники. Таким чином, особиста історія письменника вписується в історію художньої літератури, стаючи нерозривною з нею. Відтак включеність у твори Ж. Перека прихованих цитат його літературних попередників та певних епізодів із власного

життя фактично урівнюються: всі вони належать світу його творчості, а світ цей нерозривно пов'язаний із тяглою традицією літератури. Це стосується і місць, які письменник нерідко бере або з власної біографії, або в інших письменників: вони стають частиною єдиного універсуму, в якому співіснують твори Рабле, Флобера, Русселя, Борхеса, Перека і багатьох інших. Саме цю співвключеність Ж. Перек нерідко символізує образом пазла, кожна деталь в якому – це вклад окремого письменника, однак загальна картина, якою б мозаїчною вона не була, є єдиним цілим.

4. У романах «Життя спосіб використання» та «Кунсткамера» Ж. Перек шляхом змішування вигадки й реальних фактів передає власне переконання в принциповій неможливості сказати правду. Простір цих творів ризоматичний: він не має центру, всі його елементи поєднані між собою, і він завжди відсилає до самого себе. Істина недоступна, і світ-текст неможливо прочитати до кінця.
5. Тотальний проект Ж. Перека «сказати все» врешті терпить поразку, і автор іронічно сам на це вказує: тотальність можлива лише за допомогою підробки, обману. Все, що видається зрозумілим і самоочевидним, найвірогідніше є неправдою. Оскільки простір є питанням, фінальні відповіді можуть бути лише пробними варіаціями. Саме тому простір неможливо обжити раз і назавжди: він вимагає активної участі людини, так само як твори Ж. Перека вимагають від читача уважності й участі у процесі творення спільного тексту. Простір конструюється нами, однак він не є непорушною спорудою, але процесом безперервного обміну смислами й значеннями.

## ВИСНОВКИ

1. Проблема художньої репрезентації простору в творчості Ж.Перека тісно пов'язана з проектом *нового типу реалізму – інтертекстуального або цитаційного*, метою якого є узгодити невичерпність досвіду реальності з кінцевістю літературного тексту. Письменник вважає художні твори частиною дійсності, і простір, на думку Ж. Перека, твориться як текст – нанесені на папір знаки формують первинні орієнтири, довкола яких розгортаються щедалі більші простори: сторінка, ліжко, кімната, будівля, вулиця, місто тощо. За такою логікою, кімната у літературному тексті є не менш реальною за справжню кімнату, адже в обох випадках йдеться про досвід явищ, об'єктивна природа яких недоступна людині, і вербальний досвід, формалізований у тексті, є більш артикульованим, ніж невербальний. Такий феноменологічний підхід до простору призводить до його антропологізації: наділення простору людськими якостями й змістами.

2. У нехудожніх творах Ж. Перека «Спроба вичерпання одного місця в Парижі» та «Оповіді острова Елліс» письменник досліджує різні аспекти опису простору. В «Оповідях...» Ж. Перека показує, що писати можливо лише про ті місця, які промовляють до письменника, інакше текст перетворюється на нейтральний перелік довільних предметів. Проте у «Спробі...» письменник доводить, що справжня нейтральність в описах простору теж неможлива: спостерігач завжди відбирає з безкінечної кількості елементів ті, що привертають його увагу, та певним чином ритмізує оповідь, тобто будь-яка текстуалізація простору «олюднює» його. Таким чином, антропологізація простору у прозі Ж. Перека має притаманні йому обмеження відбору та нагромадження, як і безмір символічного сенсу, що покликається до життя специфікою авторського «відчуття місця». *Життєві темпоритми письменника стають дієвим чинником темпоралізації його прози, створюючи неповторний тип антропологізації простору.*

3. У незавершеному проекті «Місця» Ж. Перек розкриває віртуальний аспект простору: місця, що фізично існують у Парижі, завдяки пов'язаним із ними спогадам стають своєрідними екранами, на які проектується час життя. *Ці місця також є риторичними топосами*: їх відвідування активізує пам'ять, тобто вони становлять частину ментальної мапи письменника. Водночас у проекті підкреслюється матеріальність місць та їхня минушість. Подібно до вулиці Вілен, на якій народився Ж. Перек, місця змінюються і зникають, і єдиним способом їх зберегти є пам'ять і письмо. Тобто Ж. Перек винаходить своєрідну поетику простору як скарбниці місць-спогадів, що влітаються у людську долю. Описуючи свої «пам'ятні місця», письменник, свідомо чи ні, здійснює поетичне перетворення описуваного місця, дедалі більше наповнюючи його особистісними відчуттями та спогадами. Таку видозміну функції простору можна помітити тільки аналізуючи прозу Ж.Перека сукупно.

4. Есе «Просто простори» постулює ідею про простір як *неоднорідну сукупність конкретних унікальних місць*. Простір людини не є абстрактним гомогенним континуумом: він пізнається через тактильний контакт із найменшими просторами (на кшталт аркуша паперу, до якого торкаються пером), які вкладаються у більші, подібно до матрьошок або шарів цибулини. Саме конкретність простору є запорукою його придатності для життя: характерність місць, їхня індивідуальність і просякнутість людською афективністю, культурою, історією роблять їх жилими. Таким місцям Ж.Перек протиставляє бездоганно геометричні безособові колективні простори на зразок парковок або аеропортів. Утилітарні за своєю природою, ці простори створені для споживання, але для життя непридатні. Подаючи у «Просто просторах» власну градацію «просторів», письменник постійно наголошує на перетинах приватності й всезагальності. Це стає в його прозі втіленим принципом просторового світовідчуття та індивідуальної координації. «Майже все, рано чи пізно, проходить через аркуш паперу, сторінку нотатника...», заявляє письменник, і ця думка стає наскрізною у

його есе. Принцип масштабування індивідуального простору (від записника – до всесвіту, але не у зворотному порядку), що закладений в есе «Просто простори», проглядає у всій його прозі.

5. Дослідження простору для Ж. Перека пов'язане з *відсутністю орієнтирів*: втративши в дитинстві батьків, письменник лишився без коріння, точки відліку. На прикладі вулиці Вілен він усвідомлює нетривкість простору, його рухливість. Щоб ухопити цю динаміку, Ж. Перека вдається до ходіння, яке повинне бути непрямолінійним, відбиваючи неоднорідність просторів. Техніки Ж. Перека – дрейф, «крок у бік» – є спробами отримати автентичний досвід простору в русі, а також розірвати автоматичність щоденних дій і подивитися на буденність під іншим кутом.

6. Простір у художніх текстах Ж. Перека є складовою оповідного механізму, він породжує оповідь, впливає на вчинки персонажів. Простори можуть динамізуватися за рахунок наголошення на їх опозиційності – так з'являються *опозиційно налаштовані простори* у прозі Перека. Таким є Париж у повісті «Речі»: це простір надмірності, моди, марнолюбства, який формує схильності Жерома і Сільві. Зачаровані символами достатку, завжди прагнучи до недосяжного, герої повісті зрештою відчувають, що їм затісно у столиці, що й призводить до їхнього переїзду до Сфакса. Однак простір туніського міста для них порожній, так само як і сфакська квартира: вони не знаходять тут звичних знаків культури, моди тощо. Париж і Сфакс, метрополія і колишня колонія, – це два смислові центри повісті, два полюси, напруга між якими і активізує оповідь.

7. Простором своєї *антиутопії* у «Речах» виступає провінція: це або шаблонний ідилічний простір курорту, символ ескапізму, або казковий простір багатства, або навпаки, образ крайньої глушини, що асоціюється з життєвими невдачами персонажів. В усіх випадках провінція згадується *in absentia*, як щось далеке й майже нереальне. Для Ж. Перека це своєрідне «ніде», тінь міста, аберація, чужий і невідомий простір: письменник завжди підкреслює, що є городянином, і село та, ширше, провінція лишається для

нього загадкою. Антиутопічні ознаки провінції як специфічного простору анти-центру зводяться, таким чином, до підсилення характеристик удаваності провінційного гармонійного життя на лоні природи, відчутного авторського неприйняття цього провінційного світу з його естетичною та мистецькою недорозвинутістю та наповненістю тишею та мовчанням. Врешті, в прозі Ж.Перека легко прочитується неприйняття провінції саме внаслідок формування в його художній уяві цих її антиутопічних просторових ознак.

8. Численні місця на карті творів Ж. Перека є кліше: рекламними, детективними, пригодницькими тощо. Ці *географічні об'єкти як оповідні маркери* лише називаються у тексті, ніяк не розкриваються, мають акумулятивний ефект і слугують риторичними загальними місцями. Метою їх використання є стилізація, найчастіше іронічна, під певні літературні жанри та створення «точок зустрічі»: текстових маркерів, що відсилають до спільних реалій, які читач впізнає у тексті, і які допомагають йому краще орієнтуватися у просторі твору.

9. Велику вагу в поезиці простору Ж. Перека відіграють *локальні камерні простори*. Вони у творах письменника дуже часто замкнені, тісні і досить темні. Такими є паризькі квартири Жерома й Сільві та протагоніста роману «Людина, що спить», підвали, горища й інші безлюдні простори у «Життя спосіб використання», кабінет із картинами у «Кунсткамері» тощо. Ці приміщення передають стан захищеності, замкненості особистості у самій собі, її небажання відкритися до навколишнього світу. Проте соліпсизм у Ж.Перека завжди приречений на поразку: у замкненому просторі знаходиться щілина, через яку зовнішній світ проникає всередину, малі приміщення розкриваються назовні, стають *перехідними просторами*, оскільки вони часто осмислюються як покинуті, але не забуті простори. Персонажі творів Ж. Перека змушені прийняти навколишню дійсність і навчитися взаємодіяти зі світом. Ті ж, хто, подібно до Бартлбута, відмовляються визнавати інакшість світу й намагаються обмежити його власною програмою, приречені на невдачу.

10. Париж у романі «Людина, що спить» – це простір, що відображає внутрішній стан протагоніста. Якщо у «Речах» французька столиця є втіленням достатку, то у ЛЩС це простір порожнечі. Головний герой роману блукає безлюдними вулицями, бачить навколо лише застиглих постаті літніх людей, байдужі сірі будівлі, темні вітрини – все, що відсилає до його власної самотності й відчуття застою. Тобто простір у творах Ж. Перека не є однобічним чи незмінним: він тісно пов'язаний із контекстом, сюжетом творів. Він також ніколи не є нейтральним: це **антропологізований простір, нерозривний із життям персонажів**, їхніми думками й переживаннями, і саме це становить провідну площину антропологізації простору у прозі письменника. У творах Ж. Перека ідентифікація персонажів нерідко здійснюється за допомогою поетики простору, і деталізація в такій опосередкованій характерології є дуже важливою. Образ Парижа постає у більшості романів Ж. Перека, щоразу додаючи нових деталей до його світобудови, що дозволяє стверджувати, що столиця Франції була надзвичайно вагомим топосом у свідомості письменника. Париж Ж. Перека індивідуалізований, він є ментальним простором письменницької уяви та долі. Картографування Парижа у творчості Ж. Перека становить цілісне концептуальне геопоетичне утворення, персоналізоване та конкретизоване власним життям письменника та його креативним середовищем.

11. Важливою темою творів Ж. Перека є **відсутність власного місця**. Герої майже всіх текстів письменника багато переміщуються в просторі (протагоніст ЛЩС дрейфує Парижем, Жером і Сільві досягають Африки, а Бартлбут об'їжджає весь світ), при цьому вони не подорожують для задоволення – їхні блукання спричинені відсутністю місця, в якому вони могли б укорінитися й реалізувати себе. Ця тема пов'язана з відсутністю коріння у самого Ж. Перека. Персонажі творів письменника шукають власне місце у світі й найчастіше його не знаходять, що піднімає питання того, чи існує власне місце взагалі, на яке Ж. Перек не дає відповіді. Попри це, для письменника очевидно те, що місто як простір культури, цивілізації набагато

вірогідніше може стати його власним місцем, ніж позбавлена афективного змісту, незвідана провінція.

12. Чимало елементів географічного простору художніх текстів Ж.Перека запозичені з творів його улюблених авторів. Так, значна кількість топонімів у романах «W, або спогад дитинства» та «Життя спосіб використання» взята з творів Ж. Верна, Р. Кено, Р. Русселя, І. Кальвіно та інших. Ж. Перек називав улюблених письменників своєю «літературною родиною», яка замінила йому втрачених батьків, і на прикладі роману «W» видно, як Ж. Перек вписує свою біографію в контекст улюблених книжок, фікціоналізуючи власні спогади і стираючи межі між вигадкою й правдою. Такий *«інтертекстуальний простір»*, створений чи відтворений на основі прочитаного Переком впродовж життя є одним із засобів конкретизації простору.

13. Окремі географічні об'єкти на карті творів Ж. Перека мають досить *неоднозначний статус*. Наприклад, Венеція у «W» не відіграє особливої ролі у сюжеті, проте, якщо інтерпретувати це місто, спираючись на автобіографічні дані Ж. Перека та інші його твори, розкривається чимало прихованих смислів: це італійське місто асоціюється у письменника з втраченою матір'ю, з темою єврейства, відсутності орієнтирів. Подібних прикладів у творах Ж. Перека зрілого періоду знаходимо чимало: їхнє справжнє значення розкривається лише у мережі відношень з іншими творами, як самого Ж. Перека, так і інших авторів (Венеція пов'язана з творчістю Р. Русселя). Письменник вписує географічний простір власних творів у ширший простір світової літератури, колосальний культурний текст, сповнений найрізноманітніших смислів і асоціацій. Кожна окрема деталь цього «пазлу» не може бути зрозуміла окремо від системи в цілому, тож читання пізніх текстів Ж. Перека потребує ерудиції читача.

14. У пізніх творах Ж. Перек передає складність і неоднозначність простору через багат шаровість тексту, сповненого пасток для читача, оскільки він потрапляє у *«гру простором»*. У романах «Життя спосіб



використання» і «Кунсткамера» літературний текст уподібнюється до гіперреалістичних картин, що створюють численні обмани зору: плаский простір полотна створює ілюзію глибини так само, як енциклопедизм викладу – ілюзію ерудованості оповідача. Насправді, більшість із «історичних» фактів у творах є фальшивими, детальні описи приміщень продиктовані формальними обмеженнями, закладеними у творах, а не прагненням до реалістичності. Простір-текст останніх творів Ж. Перека є грою, що вимагає активної участі читача: розшифровки алюзій письменника на власні й чужі твори, перевірки бібліографічних джерел, розгадування значення імен персонажів тощо. Тобто читач є співтворцем простору творів Ж. Перека: лише за активного читання можливо зрозуміти багатоплановість текстів письменника, реконструювати закладені у них смисли, а відтак «оживити» їх простір.

15. Особливістю текстів Ж. Перека є також *використання мап*. У багатьох творах Ж. Перека зустрічаються описи карт. Вони є складною і багатозначною моделлю простору. Мапа для Ж. Перека – це часто аналог енциклопедії, джерело знань про світ, тотальний текст, який вміщує цілий світ. Тенденція до вичерпності та створення ілюзії тотальності характерна для всіх прозових творів Ж. Перека. Тотальність передбачає замкненість, контрольованість, передбачуваність системи. Проте саме карта – один із аватарів тотальності – найчастіше стає символом епістемологічної непевності: вона демонструє умовність і відносність кордонів (подібно до розрізу деталей пазлу), відсутність стійких орієнтирів. Карта як одна з форм оприявлення просторового досвіду завжди передбачає у Ж. Перека множинність інтерпретацій і здатна повністю перевертати наші уявлення про світ, вкотре спростовуючи будь-яке намагання «приборкати» його за допомогою впорядкування і систематизації.

16. Проект антропологізації географічного простору Ж. Перека є намаганням наповнити світ. В основі всієї творчості письменника лежить нестача: сам акт писання є процесом заповнення порожнього аркуша паперу

знаками, а в ширшому розумінні – наповнення простору смислами. Позбавлений орієнтирів, письменник сам їх витворює власною творчістю. *Простір без тексту є безмежною непізнаваною порожнечею*, натомість текст диференціює його, створює різноманіття. При цьому текстуалізація простору не означає для Ж. Перека оволодіння ним: простір завжди лишається загадкою, питанням. Описуючи простір, письменник лише вириває з цього поля непевності окремі фрагменти сенсу і намагається їх зберегти. Врешті антропологізація простору і є для Ж. Перека спробою збереження сенсу в світі, де війни й генеральні плани забудови змітають з лиця землі місця, що до того здавалися непорушними. Літературний текст виявляється набагато тривалішим за будь-яку споруду.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000 [Навч. посібник] / [В.Фесенко (авт. упор.); Ф. Абдельжвуд, Е. Бенуа, Б. Алявуан та ін.] – К.: Промінь, 2005. — 382 с.
2. Аристотель. Метафизика / Аристотель [Ред. В. Ф. Асмус] // Сочинения в 4 томах. – М.: Мысль, 1976. – Т. 1. – 1976. – С. 63-368.
3. Аристотель. Физика / Аристотель [перевод с древнегр. В.П. Карпова] // Сочинения в 4 томах. – М.: Мысль, 1981. – Т. 3. – 1981. – С. 59-262.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
5. Богомолов С. Введение в неевклидову геометрию Римана / С.А.Богомолов. – Л., М.: ОНТИ, Государственное технико-теоретическое издательство, 1934. – 226 с.
6. Бонч-Осмоловская Т. Порядок, хаосмос, пустота (математические формы и естественно-научные парадигмы в "романах" Жоржа Перека "Жизнь способ употребления") / Т. Бонч-Осмоловская // НЛЮ. – 2010. – № 106. – С. 259-275.
7. Геттнер А. География. Её история, сущность и методы / А. Геттнер [Пер. с нем]. – Л., М.: Гос. изд-во, 1930. – 429 с.
8. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Э. Гуссерль. – СПб: Изд. «Владимир Даль», 2004. – 399 с.
9. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения / Жиль Делёз, Феликс Гваттари [пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов]. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
10. Деррида Ж. Хора. / Ж. Деррида [пер. Натальи Шматко] // Эссе об имени. – СПб: Алетейя, 1998. – С. 135 – 190.
11. Дмитриева Е. Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек / Е. Дмитриева // НЛЮ. – 2010. – № 106. – С. 219-231.

12. Дубин Б. В отсутствие опор: автобиография и письмо Жоржа Перека / Б.Дубин // НЛЮ. – 2004. – № 68. – С. 154-170.
13. Женетт Ж. Пространство и язык / Ж. Женетт // Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. – Том 1. – 1998. – С. 126-132.
14. Замятин Д. Культура и пространство. Моделирование географических образов / Д. Замятин. – М.: Знак, 2006. – 488 с.
15. Зимин Б. Забытая наука? / Б. Н. Зимин, В. А. Шупер // Вопросы философии. – 1989. – № 6.
16. Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70-е гг.) / Л. Зонина. – М.: Худож. лит., 1984. – 263 с.
17. Казарновский П. "Несколько тяжеловесно и медлительно", или *Combinatorica lectoris*: краткий путеводитель по одной книге / П.Казарновский // НЛЮ. – 2010. – № 106. – С. 246-258.
18. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант [пер. с нем. Н. Лосского, ред. Ц.Г. Арзаканян, М.И. Иткин; Примеч. Ц.Г. Арзаканяна]. – М.: Мысль, 1994. – 591, [1] с.
19. Кант И. О первом основании различия сторон в пространстве / И. Кант // Соч. в шести томах. – М.: "Мысль", 1964. (Философ. наследие.) – Т.2. – 1964 – С. 370-379.
20. Кислов В. Переводить исчезание / В. Кислов // НЛЮ. – 2010. – № 106. – С. 232-245.
21. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб: Искусство – СПб, 1998. – С. 14-285.
22. Лукреций. О природе вещей / Тит Лукреций Кар [пер. И. Рачинского]. – М.: Государственное антирелигиозное издательство, 1933. – 210 с.
23. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб: Ювента Наука, 1999. – 606 с.
24. Митин И. Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов / И. И. Митин. – Смоленск: Ойкумена, 2004. – 160 с.

25. Пахсарьян Н. От модернизма “Вещей” к постмодернизму “Шмоток”: Жорж Перек и Кристина Орбан / Н.Т. Пахсарьян // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений [Под ред. Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н.Т. Пахсарьян]. – М. : Экон-Информ, 2007. – С. 231-238.
26. Перек Ж. W, або спогад дитинства / Ж. Перек [пер. з фр. та передм. Г.Малець]. – К.: Пульсари, 2014. – 196 с.
27. Платон. Тимей / Платон // Сочинения в 4 томах. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 1994. – С. 421-500.
28. Пуанкаре А. Наука и метод / А. Пуанкаре [пер. с франц. под ред. Л.С. Потрягина] // О науке. – М.: Наука, 1990. – С. 369-521.
29. Тютюнник Ю. Философия географии / Ю.Г. Тютюнник. – К.: Издательско-печатный комплекс Университета «Украина», 2011. – 204 с.
30. Французская литература 1945-1990 / [редколлегия: Н.И. Балашов, Т.В. Балашова, С.Н. Зенкин] – М.: Наследие, ИМЛИ им. М. Горького, 1995. – 928 с.
31. Фуко М. Другие пространства / М. Фуко [пер. с франц. Б.М. Скуратова под общей ред. В.П. Большакова] // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч.3. – 2006. – С. 191-204.
32. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
33. Хайдеггер М. Введение в метафизику / М. Хайдеггер. – СПб: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 301 с.
34. Эко У. Откровения молодого романиста / У. Эко. – М.: АСТ, Corpus, 2013. – 320 с.
35. Элиаде М. Космос и история / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
36. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

37. Amri-Abbes R. De la discontinuité à l'unité dans l'énonciation de l'espace perecquien / Rafika Amri-Abbes // Rabâa Abdelkefi (éd.), *La mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*. – Tunis : Sahar, 2009. – P. 249-262.
38. Augé M. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* / Marc Augé. – Paris : Seuil, 1992. – 155 p.
39. Auster P. *The Bartlebooth Follies* [Электронный ресурс] / Paul Auster // *New-York Times*, 1987. – 15 November. – Режим доступа (перевірено 20.06.2015): <http://www.nytimes.com/1987/11/15/books/the-bartlebooth-follies.html>
40. Barthes R. *Degré Zero de l'écriture* / Roland Barthes. – Paris : Gonthier, 1964.
41. Bayard P. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* / Pierre Bayard. – Paris : Editions de Minuit, 2012.
42. Bazantay P. *La contrainte Roussel* / Pierre Bazantay // Eric Beaumatin, Mireille Ribière (éd.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*. – Nantes : Joseph K., 2005. – P. 93-104.
43. Bellos D. *Georges Perec, une vie dans les mots* / D. Bellos [traduit par Françoise Cartano et l'auteur]. – Paris : Seuil, 1994. – 827 p.
44. Bénabou M. "Ce repère Perec" : Perec miroir du roman contemporain / Marcel Bénabou // *Cahiers Georges Perec* 8. Colloque de Montréal (Sous la direction de Jean-François Chassay). – Bordeaux : Le Castor Astral, 2004. – P. 13-24.
45. Bénabou M. *Faux et usage de faux chez Perec* / Marcel Bénabou // *Le Cabinet d'amateur* 3. – Paris : Les impressions nouvelles, 1994. – P. 25-36.
46. Bénabou M. *Perec's Jewishness* / Marcel Bénabou [translated by David Bellos] // *The Review of Contemporary Fiction*. – 1993. – No. 13. – P. 76-87.
47. Bénabou M. *Vraie et fausse érudition chez Perec* / Marcel Bénabou // Mireille Ribière (éd.), *Parcours Perec, actes du colloque de Londres*. – Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990. – P. 41-48.
48. Berque A. *La chôra chez Platon* / Augustin Berque // Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*. – Paris : La Découverte, 2012. – P. 13-28.

49. Berque A. *Ecoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* / Augustin Berque. – Paris : Belin, 2010. – 447 p.
50. Bertelli D. Une bibliothèque d'éducation et de récréation : les implications des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dans *La Vie mode d'emploi* / Dominique Bertelli // *Le Cabinet d'amateur* 5. – Paris : Les impressions nouvelles, 1997. – P. 87-132.
51. Bertelli D. Du bon usage de l'intertextualité perecquienne (la vie dans les livres) / Dominique Bertelli // *Le Cabinet d'amateur* 2. – Paris : Les impressions nouvelles, 1993. – P. 85-106.
52. Bertelli D. Des lieux d'une ruse / Dominique Bertelli // Jean-Luc Joly (éd.), *L'Oeuvre de Georges Perec : Réception et mythisation*. – Rabat : Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université Mohammed V, 2002. – P. 255-276.
53. Bertelli D. Petite revue d'un scrutateur : les implications d'Italo Calvino dans *La Vie mode d'emploi* / Dominique Bertelli // *Le Cabinet d'amateur* 7-8. – Paris : Les impressions nouvelles, 1998. – P. 265-277.
54. Bertharion J.-D. Poétique de Georges Perec : une trace, une marque ou quelques signes / Jacques-Denis Bertharion. – Saint-Genouph : Nizet, 1998. – 300 p.
55. Blaïech Y. Structuration de l'espace par le jeu du regard dans « Un homme qui dort », « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien » de Georges Perec et « La tentation de Saint Antoine » de Gustave Flaubert » / Yosr Blaïech // *La mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*. – Tunis : Sahar, 2009. – P. 233-248.
56. Blanchot M. *Everyday Speech* / Maurice Blanchot // *Yale French Studies*. – 1987. – No. 73, *Everyday Life*. – P. 12-20.
57. Borch C. Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory / Christian Borch, Edward W. Soja // *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*. – 2002. – 3:1. – P. 113-120.

58. Borsari A. Entre oubli et mémoire. Georges Perec et les choses / Andrea Borsari // *Le Cabinet d'amateur* 3. – Paris : Les impressions nouvelles, 1994. – P. 57-74.
59. Bouchot V. L'intertextualité vernienne dans *W ou le souvenir d'enfance* / Vincent Bouchot // *Études littéraires*. – 1990. – № 1-2. – P. 111-120.
60. Bouchot V. De la musique dans l'oeuvre de Georges Perec : fréquentations, thèmes, structures / Vincent Bouchot. – *Cahiers Georges Perec* 4. *Mélanges* (Sous la direction d'Eric Beaumatin). – Valence : Editions du Limon, 1990. – P. 97-120.
61. Brosseau M. Des romans-géographes / Marc Brosseau. – Paris : L'Harmattan, 1996. – 246 p. – (Coll. Géographie et Cultures).
62. Burgelin C. Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud / Claude Burgelin. – Saulxures : Circé, 1996. – 240 p.
63. Buzon F. L'espace et le lieu chez Descartes / Frederic Buzon // Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*. – Paris : La Découverte, 2012. – P. 81-96.
64. Căpușan H. Georges Perec – approche archétypale / Horia Căpușan // Yvonne Goga (éd.), *Actes du colloque international Georges Perec*. – Cluj-Napoca : Dacia, 1997. – P. 43-49.
65. Casey E. *The Fate of Place. A Philosophical History* / Edward Casey. – Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
66. Cauquelin A. Aristote. Entre les causes et les choses / Anne Cauquelin // Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*. – Paris : La Découverte, 2012. – P. 29-42.
67. Chassay J.-F. Le Jeu des coïncidences dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec / Jean-François Chassay. – Québec : Hurtebise, 1992. – 172 p.
68. Chassay J.-F. Récrire le monde à son image. Le cas de Perceval Bartlebooth / Jean-François Chassay // *Études littéraires*. – 1990. – № 1-2. – P. 149-158.
69. Chauvin A. Cartes et plans : représentations de l'espace et conditions de lecture / Andrée Chauvin // *Cahiers Georges Perec* 8. *Colloque de Montréal* (Sous la direction de Jean-François Chassay). – Bordeaux : Le Castor Astral, 2004. – P. 237-253.



70. Chiesa G. Italo Calvino and Georges Perec : the Multiple and Contrasting Emotions of Cities and Puzzles / Giulia Chiesa // *The Romanic Review*. – 2006. – No. 97. – P. 401-421.
71. Chtcheglov I. Formulaire pour un urbanisme nouveau / Ivan Chtcheglov // *Écrits retrouvés*. – Paris : Allia, 2006. – P. 7-16.
72. Claval P. Epistemologie de la géographie / Paul Claval. – Paris : Armand Colin, 2007. – 303 p.
73. Claval P. Les espaces de la géographie et ceux de la fiction / Paul Claval // *Lire l'espace*. – Bruxelles : Editions Ousia, 1996. – P. 423-436.
74. Collot M. Pour une géographie littéraire / Michel Collot. – Paris : Editions Corti, 2014. – 270 p.
75. Collot M. La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature / Michel Collot. – Arles : Actes Sud, Versailles : ENSP, 2011.
76. Dangy-Scaillierez I. L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec / Isabelle Dangy-Scaillierez. – Paris : Honoré Champion, 2002. – 387 p.
77. Dardel E. L'homme et la Terre. Nature de la réalité géographique / Eric Dardel. – Paris : PUF, 1952.
78. De Bary C. Contre une littérature réaliste ? / Cécile de Bary // *Formules. Revue des littératures à contraintes*. – 2002. – № 6. – P. 69-84.
79. De Bary C. Perec, lecteur de Jules Verne / Cécile de Bary // Jean-Pierre Picot, Christian Robin (éd.), *Jules Verne cent ans après*. – Rennes : Terre de brume, 2005. – P. 413-428.
80. Debord G. Théorie de la dérive / Guy Debord // *Internationale Situationniste*. – 1958. – № 2, décembre.
81. Deguy M. Fragments du cadastre / Michel Deguy. – Paris : Gallimard, 1960.
82. Deguy M. Poèmes de la Presqu'île / Michel Deguy. – Paris : Gallimard, 1961.
83. Ferré A. Géographie de Marcel Proust / André Ferré. – Paris : Le Sagittaire, 1939.
84. Frank J. La forme spatiale dans la littérature moderne / Joseph Frank // *Poétique*. – 1972. – № 10.

85. Goga Y. La mode dans *Les Choses* de Georges Perec / Yvonne Goga // Eric Beaumatin, Mireille Ribière (éd.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné.* – Nantes : Joseph K., 2005. – P. 204-215.
86. Hamou Ph. Les idées d'espace et de lieu dans l'Essai sur l'entendement humain de Locke / Philippe Hamou // Thierry Paquot, Chris Younès (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale.* – Paris : La Découverte, 2012. – P. 113-130.
87. Heck M. L'« Infra-ordinaire », une poétique du regard / Maryline Heck // *Europe, revue littéraire mensuelle.* – Janvier-Février 2012. – № 993/994. – P. 62-70.
88. Hyppolite P. Georges Perec et la peinture hyperréaliste / Pierre Hyppolite // *Cahiers Georges Perec 10. Perec et l'art contemporain (Textes réunis et présentés par Jean-Luc Joly).* – Bordeaux: Le Castor astral, 2010. – P. 91-102.
89. Husserl E. *Ding und Raum* / Edmund Husserl [ed. Ulrich Claesges] // *Husserliana 16.* – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
90. Husserl E. *The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism* / Edmund Husserl [trans. F.A. Elliston and L. Langsdorf] // *Husserl: Shorter Works.* – Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.
91. Husserl E. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* / Edmund Husserl [ed. Iso Kern] // *Husserliana 13.* – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
92. Jammer M. *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics* / Max Jammer. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1954. – 196 p.
93. Jammer M. *Concepts d'espace, une histoire des théories de l'espace en physique* / Max Jammer. – Paris : J. Vrin, 2008. – 290 p. – (Mathesis).
94. Joly J.-L. Cartographie et totalité dans l'œuvre de Georges Perec [Электронный ресурс] / Jean-Luc Joly. – Режим доступа (перевірено 20.06.2015): <http://web.archive.org/web/20081111202102/http://www.cabinetperec.org/articles/joly/joly-article.html#ancre838241>
95. Joly J.-L. Une leçon des *Choses* : approche de la poétique perecquienne de la totalité / Jean-Luc Joly // Eric Beaumatin, Mireille Ribière (éd.), *De Perec etc.,*

- derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné. – Nantes : Joseph K., 2005. – P. 237-253.
96. Joly J.-L. Le magasin d'antiquités de Madame Marcia : sur le tropisme de totalité chez Perec / Jean-Luc Joly // Georges Perec. Inventivité, postérité: actes du Colloque de Cluj-Napoca. – Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2006. – P. 67-89.
97. Jourde P. Géographies imaginaires. De quelques inventeurs du monde au XX<sup>e</sup> siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien / Pierre Jourde. – Paris : Editions Corti, 1991.
98. Keating M. E. Lire le trompe-l'oeil. Uma leitura de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec / Maria Eduarda Keating. – Universidade do Minho, 2001. – 250 p.
99. Kim M.-S. Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok / Myoung-Sook Kim. – Paris : l'Harmattan, 2009. – 267 p.
100. Larbaud V. Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais / Valery Larbaud. – Paris : Gallimard, 1936.
101. Leak A. Phago-citations : Barthes, Perec and the Transformation of Literature / Andrew Leak // The Review of Contemporary Fiction. – 1993. – No. 13. – Pp. 57-75.
102. Lefebvre Henri, Critique of Everyday Life / Henri Lefebvre [Preface by Michel Trebitsch]. – London – New York: Verso, 1991. – Vol. I. – 1991. – 283 p.
103. Lejeune Ph. La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe / Philippe Lejeune. – Paris: P.O.L., 1991. – 256 p.
104. Lévy S. Emergence in Georges Perec / Sidney Lévy // Yale French Studies. – 2004. – No. 105. – P. 36-55.
105. Lussault M. Georges Perec, géographe ? [Електронний ресурс] / Michel Lussault. – Режим доступу (перевірено 20.06.2015): [http://remue.net/cont/Perec\\_Lussault.html](http://remue.net/cont/Perec_Lussault.html)
106. Magné B. L'autobiotexte perecquien / Bernard Magné // Le Cabinet d'amateur 5. – Paris : Les impressions nouvelles, 1997. – P. 5-42.
107. Magné B. Le Biais / Bernard Magné // Le Cabinet d'amateur 2. – Paris : Les impressions nouvelles, 1993. – P. 37-53.

108. Magné B. “Ça doit tout le temps rester enfoui !” Quelques remarques sur l’encryptage biographique chez Georges Perec / Bernard Magné // Jean-Luc Joly (éd.), *L’Oeuvre de Georges Perec : Réception et mythisation*. – Rabat : Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de l’université Mohammed V, 2002. – P. 95-113.
109. Magné B. *Éléments pour une pragmatique de l’intertextualité perecquienne* / Bernard Magné // Éric Le Calvez (éd.), *Texte(s) et Intertexte(s)*. – Amsterdam-Atlanta : Rodopi. – P. 71-95.
110. Magné B. *Emprunts à Queneau (bis)* / Bernard Magné // *Perecollages 1981-1988*. – Toulouse : Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989. – P. 133-152.
111. Magné B. *Georges Perec : faire concurrence au dictionnaire* / Bernard Magné // *Le Cabinet d’amateur 6*. – Paris : Les impressions nouvelles, 1997. – P. 13-32.
112. Magné B. *Flaubert/Perec : emprunts, derechef* / Bernard Magné // *Bulletin Flaubert-Maupassant*. – 2006. – № 19. – P. 67-78.
113. Magné B. *Georges Perec* / Bernard Magné. – Paris : Nathan, 1999. – 128 p. – Collection « 128 ».
114. Magné B. *Georges Perec : poèmes d’images* / Bernard Magné // *La licorne*. – 1995. – № 35, *L’image génératrice de textes de fiction*. – P. 225-234.
115. Magné B. *L’image de la Tunisie dans “La Vie mode d’emploi”* / Bernard Magné // Rabâa Abdelkefi (éd.), *La mémoire des lieux dans l’œuvre de Georges Perec*. – Tunis : Sahar, 2009. – P. 21-39.
116. Magné B. *Perec lecteur de Roussel* / Bernard Magné // *Perecollages 1981-1988*. – Toulouse : Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989. – P. 113-131.
117. Magné B. *Pour une lecture réticulée* / Bernard Magné // *Cahiers Georges Perec 4. Mélanges* (Sous la direction d’Eric Beaumatin). – Valence : Editions du Limon, 1990. – P. 143-180.
118. Magné B. *De Roussel et Perec, derechef : à propos des procédés* / Bernard Magné // Pierre Bazantay, Patrick Besnier (éd.), *Raymond Roussel. Perversion classique ou invention moderne ?* – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1993. – P. 245-266.

119. Magné B. Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance* / Bernard Magné // Textuel 34/44. – 1988. – № 21. – P. 39-55.
120. Magné B. Le *Saint Jérôme* d'Antonello de Messine, oeuvre-clé du pinacotexte perecquien / Bernard Magné // Jean-Pierre Guillermin (éd.), *Récits/Tableaux*. – Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994. – P. 229-243.
121. Melville H. *Moby Dick* / Herman Melville. – London: Penguin books, 1994. – 536 p. – Penguin Popular Classics.
122. Miaz S. L'Atlas de la mémoire dans l'oeuvre de Georges Perec : Mémoire de master sous la dir. de Muriel Pic / Simon Miaz. – Université de Neuchâtel, 2010. – 112 p.
123. Minucci M. "Spazi" collettivi e "luoghi" individuali : alcuni aspetti della città nell'opera di Perec / Marina Minucci // *Micromégas*. – 1999. – № 69. – P. 87-109.
124. Mitterand H. *Le Discours du roman* / Henri Mitterand. – Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
125. Moretti F. *Atlas du roman européen 1800-1900* / Franco Moretti. – Paris : Seuil, 2000.
126. Moretti F. *Modern Epic: The World-System from Goethe to Gabriel Garcia Marquez* / Franco Moretti. – London – New York: Verso, 1996.
127. Motte W. *The Poetics of Experiment. A study of the Work of Georges Perec* / Warren F. Motte, Jr. – Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1984.
128. Mouillaud-Fraisse G. Le récit du survivant et ses paradoxes dans *W ou le souvenir d'enfance* / Geneviève Mouillaud-Fraisse // *Temps et récit romanesque, actes du deuxième colloque de narratologie*. – Nice : Publications de l'université de Nice, 1991. – P. 235-243.
129. Ørum T. Perec et l'avant-garde dans les arts plastiques / Tania Ørum // *Georges Perec et l'histoire (Actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée Université de Copenhague du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1998)*. – Copenhague : Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2000. – P. 201-213.

130. Oulmehdi O. Lecture de Perec : *W* ou le souvenir de Roussel / Omar Oulmehdi // Jean-Luc Joly (éd.), *L'Oeuvre de Georges Perec : Réception et mythisation*. – Rabat : Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université Mohammed V, 2002. – P. 277-298.
131. Pellegrini F. Espace mode d'emploi: l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec [Электронный ресурс] / Florence Pellegrini. – Режим доступа (перевірено 20.06.2015): <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216>
132. Perec G. A propos de la description / Georges Perec // *Entretiens et Conférences II*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 227-243.
133. Perec G. A propos des Choses / Georges Perec // *Entretiens et Conférences II*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 264-272.
134. Perec G. *Approches de quoi ?* / Georges Perec // *L'infra-ordinaire*. – Paris : Editions du Seuil, 1989. – P. 9-13.
135. Perec G. *Le Bonheur de la modernité* / Georges Perec, Jean Duvignaud // *Entretiens et Conférences I*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 58-62.
136. Perec G. *Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux* / Georges Perec, Marcel Bénabou, Bruno Marcenac // *Entretiens et Conférences I*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 45-51.
137. Perec G. *Un cabinet d'amateur* / Georges Perec. – Paris : Seuil, 2001. – 85 p. – Points.
138. Perec G. *La chose* (Texte inédit) / Georges Perec [préface par Hans Hartje] // *Magazine littéraire*. – Décembre 1993. – № 316. – P. 56-63.
139. Perec G. *Les choses* / Georges Perec. – Paris : Julliard, 1984. – 158 p.
140. Perec G. *Discussion sur la poésie* / Georges Perec // *Entretiens et Conférences II*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 281-301.
141. Perec G. *Les dix jeunes loups de la rentrée littéraire* / Georges Perec, Marie-France Lepoutre // *Entretiens et Conférences I*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 23-25.
142. Perec G. *Douze regards obliques* / Georges Perec // *Penser/Classer*. – Paris : Editions du Seuil, 2003. – P. 43-57.
143. Perec G. *En dialogue avec l'époque* / Georges Perec, Patrice Fardeau // *Entretiens et Conférences II*. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 55-68.

144. Perec G. Entretien avec Gabriel Simony / Georges Perec, Gabriel Simony // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 208-226.
145. Perec G. Entretien avec Gérard Dupuy / Georges Perec, Gérard Dupuy // Entretiens et Conférences I. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 232-235.
146. Perec G. Entretien Georges Perec – Bernard Pous / Georges Perec, Bernard Pous // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 181-198.
147. Perec G. Entretien Georges Perec – Ewa Pawlikowska / Georges Perec, Ewa Pawlikowska // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 199-207.
148. Perec G. Entretien Perec – Jean-Marie Le Sidaner / Georges Perec, Jean-Marie Le Sidaner // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 90-102.
149. Perec G. Espèces d'espaces / Georges Perec. – Paris : Editions Galilée, 2000. – 186 p. – Collection « L'Espace critique ».
150. Perec G. La fiction et son faire / Georges Perec, Kaye Mortley [traduction de l'anglais par Mireille Ribière] // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 251-260.
151. Perec G. Georges Perec, romanzi e cruciverba / Georges Perec, Laura Lilli [traduction de l'italien par Dominique Bertelli] // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 324-328.
152. Perec G. Histoire du lipogramme / Georges Perec // Oulipo. La littérature potentielle. – Paris : Gallimard, 1973. – P. 87. – Collection « Idées/Gallimard ».
153. Perec G. Un homme qui dort / Georges Perec. – Paris : Denoël, 1967. – 163 p.
154. Perec G. J'ai fait implorer le roman / Georges Perec, Gilles Costaz // Entretiens et Conférences I. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 245-249.
155. Perec G. J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs / Georges Perec, Anne Redon // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 106-111.
156. Perec G. Lettre à Maurice Nadeau / Georges Perec // Je suis né. – Paris : Seuil, 1990. – P. 51-66.
157. Perec G. Notes sur ce que je cherche / Georges Perec // Penser/Classer. – Paris : Editions du Seuil, 2003. – P. 9-12.

158. Perec G. Le nouveau roman et le refus du réel / Georges Perec // L. G. Une aventure des années soixante. – Paris : Seuil, 1992. – P. 25-45.
159. Perec G. Pour une littérature réaliste / Georges Perec // L. G. Une aventure des années soixante. – Paris : Seuil, 1992. – P. 47-66.
160. Perec G. Pouvoirs et limites du romancier français contemporain / Georges Perec // Entretiens et Conférences I. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 76-88.
161. Perec G. Récits d'Ellis Island: Histoires d'errance et d'espoir / Georges Perec, Robert Bober. – Paris : P.O.L., 2007. – 159 p.
162. Perec G. Des règles pour être libre / Georges Perec, Claude Bonnefoy // Entretiens et Conférences I. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 206-208.
163. Perec G. Robert Antelme ou la vérité de la littérature / Georges Perec // L.G. Une aventure des années soixante. – Paris: Seuil, 1992. – P. 87-114.
164. Perec G. Roussel et Venise / Georges Perec, Harry Mathews // Cantatrix sopránica L. et autres écrits scientifiques. – Paris : Seuil, 2007. – P. 73-116.
165. Perec G. La rue Vilin / Georges Perec // L'infra-ordinaire. – Paris : Editions du Seuil, 1989. – P. 15-31.
166. Perec G. Sono un « archivista », ma della invenzione che « crea » la realtà quotidiana... / Georges Perec, Raffaella di Ambra [traduit de l'italien par Dominique Bertelli] // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 84-87.
167. Perec G. Tentative d'épuisement d'un lieu parisien [Електронний ресурс] / Georges Perec. – Режим доступу (перевірено 20.06.2015): <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>
168. Perec G. Le travail de la mémoire / Georges Perec, Franck Venaille // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 47-54.
169. Perec G. La Vie mode d'emploi / Georges Perec. – Paris : Hachette, 2009. – 640 p. – Le livre de poche.
170. Perec G. La vie : règle du jeu / Georges Perec, Alain Hervé / Entretiens et Conférences I. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 267-285.
171. Perec G. La ville, mode d'emploi / Georges Perec, Michèle Champenois // Entretiens et Conférences II. – Nantes : Joseph K., 2003. – P. 26-29.



172. Perec G. *W ou le souvenir d'enfance* / Georges Perec. – Paris : Denoël, 1988. – 220 p.
173. Perec P. *Chronique de la vie de Georges Perec* / Paulette Perec // Georges Perec – Portrait(s). – Paris : Bibliothèque nationale de France, 2001. – P. 13-117.
174. Philibert M. *Kafka et Perec : Clôture et lignes de fuite* / Muriel Philibert. – Fontenay-aux-Roses, École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 1993. – 164 p.
175. Reggiani C. *L'écriture photographique de Georges Perec* / Christelle Reggiani // *Regarde de tous tes yeux regarde*. – Paris : Editions Joseph K, 2009. – P. 60-66.
176. Reggiani C. *L'image perecquienne comme antitexte* / Christelle Reggiani // *Le Cabinet d'amateur* 7-8. – Paris : Les impressions nouvelles, 1998. – P. 21-29.
177. Reggiani C. *Perec et l'art de la mémoire* / Christelle Reggiani // Rabâa Abdelkefi (éd.), *La mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*. – Tunis : Sahar, 2009. – P. 102-127.
178. Reggiani C. *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo* / Christelle Reggiani. – Editions InterUniversitaires, 1999. – 535 p.
179. Rémy M. *Georges Perec dans l'air du temps situationniste* / Matthieu Rémy // *Archives et documents situationnistes*. – Automne 2004. – N° 4. – P. 119-135.
180. Ribière M. *Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître* / Mireille Ribière // Eric Beaumatin, Mireille Ribière (éd.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*. – Nantes : Joseph K, 2005. – P. 338-353.
181. Richard J.-P. *Paysage de Chateaubriand* / Jean-Pierre Richard. – Paris : Editions du Seuil, 1967.
182. Robin R. *Georges Perec. Paris-nostalgie : lieux, non-lieux, et le hors-lieu de l'écriture* / Régine Robin // *Portrait(s) de Georges Perec*. – Paris : Bibliothèque nationale de France, 2001. – P. 180-198.
183. Roche A. *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec* / Anne Roche. – Paris : Gallimard, 1997. – 239 p.

184. Ryan M.-L. Space [Электронный ресурс] / Marie-Laure Ryan // P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert (dirs.). Handbook of Narratology. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2009. – P. 420-433. – Режим доступа (перевірено 20.06.2015): <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>
185. Sagnol M. Georges Perec, littérature du déracinement / Marc Sagnol // Mireille Ribière, Yvonne Goga (éd.), Georges Perec. Inventivité, postérité. Actes du colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), université Babes-Bolyai (14-16 mai 2004). – Cluj-Napoca : Casa Cartii de Stiinta, 2006. – P. 227-239.
186. Sagnol M. La magie des lieux chez Perec / Marc Sagnol // Agora. – 2002. – № 4. – P. 21-34.
187. Sagnol M. Des passages parisiens à la rue Simon-Crubellier. A propos de quelques motifs benjaminiens chez Perec / Marc Sagnol // Littératures. – 1983. – № 7. – P. 91-98.
188. Samoyault T. Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante / Tiphaine Samoyault // Cahiers Georges Perec 8. Colloque de Montréal (sous la direction de Jean-François Chassay). – Bordeaux: Le Castor Astral, 2004. – P.57-74.
189. Sartre J.-P. Situations II / Jean-Paul Sartre. – Paris : Gallimard, 1964.
190. Schilling D. Mémoires du quotidien : les lieux de Perec / Derek Schilling. – Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006. – 192 p.
191. Sestoft C. Les allusions à la littérature danoise dans La Vie mode d'emploi / Carsten Sestoft // Le Cabinet d'amateur 7-8. – Paris : Les impressions nouvelles, 1998. – P. 207-216.
192. Siguret P. Perecologie du Larinville : l'*imago mundi* de la rue Vilin / Pierre Siguret // Cahiers Georges Perec 8. Colloque de Montréal (Sous la direction de Jean-François Chassay). – Bordeaux : Le Castor Astral, 2004. – P. 219-236.
193. Taine H. La Fontaine et ses fables / Hippolyte Taine. – Paris : Hachette, 1875.
194. Taleb M. Georges Perec et le monde arabe / Mustapha Taleb // Jean-Luc Joly (éd.), L'Oeuvre de Georges Perec : Réception et mythisation. – Rabat :

- Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université Mohammed V, 2002. – P. 149-158.
195. Tissier J.-L. Victor Segalen et la Terre Jaune. Une géopoétique du loess / Jean-Louis Tissier // La littérature dans tous ses espaces. – Paris : CNRS éditions, 1993.
196. Van Monfrans M. Georges Perec : la contrainte du réel / Manet Van Monfrans. – Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1999. – 418 p.
197. Weisgerber J. L'espace romanesque / Jean Weisgerber. – Lausanne : L'Age d'Homme, 1978.
198. Westphal B. La géocritique, mode d'emploi / Bertrand Westphal, Jean-Marie Grassin. – Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000.
199. Westphal B. La géocritique. Réel, fiction, espace / Bertrand Westphal. – Paris : Les Editions de Minuit, 2007.
200. Whitehead A. The Science and the Modern World / Alfred North Whitehead. – New York: Free Press, 1953.
201. White K. Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique / Kenneth White. – Paris : Grasset, 1994.
202. Ziethen A. La littérature et l'espace / Antje Ziethen // Janet Paterson, Caroline Lebec et Antje Ziethen (dir.). Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études. – Toronto : Département d'études françaises, Université de Toronto. – 2013. – Numéro 3, juillet.

## ДОДАТОК 1

## Географічні об'єкти у романі «Життя спосіб використання»

(нумерація сторінок за виданням: Peres G. La Vie mode d'emploi / Georges Peres. – Paris : Hachette, 2009. – 640 p. – Le livre de poche)

Aachen (360)	Aarhus (557)	Abbeville (117)	Aberdeen (456)	Abidjan (526)
Abigoz (378, 379)	Acapulco (56, 527)	Adamaoua, hauts plateaux du Cameroun (109)	Aden (72, 73)	Adriatique (403)
Aeroe (499-500)	Afghanistan (304)	Afrique (73, 82, 220, 227, 299, 349, 350, 366, 397, 399, 400, 403, 495)	Afrique du Nord (70, 82, 230, 567)	Afrique noire (72, 94, 306)
Agadir (83)	Agen (251)	Aigues-Mortes (236)	Aix-en-Provence (158)	Aix-la-Chapelle (217, 360)
Ajaccio (251, 479)	Alamo (316)	Albi (251)	Alexandrie (397)	Alger (205, 227, 251, 442, 443, 446, 448, 449)
Algérie (251, 331, 474)	Algésiras (56)	Allemagne (45, 179, 251, 305, 361, 422, 570)	Allouis (551)	Alnwick (499, 500)
Alritam, fleuve de Sumatra (141)	Amara (551)	Amérique (70, 114, 180, 351, 359...)	Amérique centrale (82, 456, 511)	Amérique du Nord (82, 360)
Amérique du Sud (82, 159, 202, 306, 423, 497)	Amiens (580)	Amsterdam (41, 115, 124, 281, 339, 460)	Anafi (164, 499, 500)	Ancône (417)
Andalousie (26)	Andaman (îles du golfe du Bengale) (82)	Andes (212)	Angkor Vat (62)	Angleterre (60, 82, 117, 120, 127...)
Angola (413)	Ankara (52, 222, 372, 375, 376)	Annecy (251)	Antilles (339, 456, 457, 467)	Apopka (lac) (484)
Appalaches (548)	Arabie (72, 73, 440, 546)	Arches (Vosges) (???)	Ardennes (42, 182, 191, 515)	Argentine (112, 128, 301)
Argonne (57, 286)	Arkhangelsk (282, 348)	Arles (175, 183, 251)	Arlon (177-178)	Arpajon (514)
Arras (198, 330)	Artaban (295)	Artesia (New Mexico, Etats-Unis) (499, 502-503)	Artigas (Uruguay) (499)	Artois (554)
Arverne (54)	Ascona (218)	Asie (82, 263, 304, 351, 399, 444)	Asnières (170)	Asturies (28)
Atri (219)	Aubervilliers (303)	Auckland (531)	Australasie (452)	Australie (399, 450, 451, 460, 465)
Autery (512)	Autriche (120, 192, 499)	Autriche-Hongrie (120)	Auvergne (224, 251)	Avalon (Californie, U.S.A.) (402)
Aveynat (418)	Aveyron (218)	Avignon (183)	Azincourt (79)	Bab Fetouh (Maroc) (299)
Bagnols-sur-Cèze (178, 179)	Bahamas (466, 497)	Baie d'Hudson (148, 243)	Baie de Nassau (225)	Bâle (348, 557, 560)
Bali (500, 501)	Baltique (98)	Baltistân (482)	Bamako (274)	Bamberg (256)
Bandar (Masulipatam, India) (82)	Bar-le-Duc (161)	Barbade (527)	Barcelone (441, 466)	Bari (551)
Bataan (Philippines) (452)	Baton Rouge (Louisiane, U.S.A.) (484)	Baugé (117)	Bayonne (117)	Beauce, plaine française (424)
Beaugency (117, 203)	Beaune (196, 335)	Beauvais (327, 495)	Belgique (499, 526)	Belgrade (120)
Bengale (82)	Beni (Bolivie) (194)	Berlin (41, 217, 288, 394, 527, 579)	Bernay (305)	Beromünster (551)
Berry (107)	Besançon (251, 328)	Bétharram (grottes de) (502, 503)	Bethléem (312, 379)	Beyrouth (64, 198, 527)
Birmingham (117)	Bohême (408)	Bois de Boulogne	Bolivie (194)	Bologne (348, 417,

		(150)		441, 556, 557)
Bombay (82, 372, 482)	Bordeaux (196, 251, 351, 533)	Bornéo (82, 263)	Bosnie (477)	Boston (114, 118, 120, 127, 163)
Bou Jeloud (Maroc) (299)	Bounty (archipel des) (225)	Bourg-Beaudoin (415)	Bourg-d'Oisans (418)	Bourges (251)
Bouzy (533)	Bregenz (502)	Brésil (314)	Bretagne (562, 566)	Briançon (418)
Brisbane (Australie) (452)	Brive (190)	Broadway (315)	Brouwershaven (Pays-Bas) (80, 82)	Bruges (Belgique) (453)
Bruxelles (59, 178, 217, 235, 236)	Buchenwald (156, 237)	Buenos Aires (423-424)	Buzançais (409)	Cadouin (chef-lieu de c. de la Dordogne) (117)
Caen (33, 251, 555)	Cahors (196)	Caire (65, 299, 303)	Caledonia (455)	Californie (402, 425, 579)
Calvi (Corse) (339)	Cameroun (73, 107, 109)	Camus (baie de, Irlande) (80)	Canada (499, 519)	Canaries (îles) (466)
Cannes (208, 305)	Canton (Chine) (82)	Cap Horn (225)	Cap Nord (82)	Cap Saint-Vincent (Portugal) (397)
Cape Cod (148)	Caraïbes (466, 497)	Carcassonne (117)	Carennac (Lot) (348)	Carolines (îles) (80)
Carthage (324)	Célèbes (île) (82, 305)	Centre-Ouest (565)	Cercle polaire (82)	Césarée (118)
Ceuta (Espagne) (26-27, 449)	Cévennes (190, 313)	Ceylan (82, 371, 399)	Chalindrey (Haute-Marne) (482)	Chambéry (331)
Chambord (503)	Champigny-sur-Marne (église St-Saturnin) (259)	Champs Catalauniques (118, 283)	Champs-sur-Marne (502)	Chantilly (495)
Chapelle-Lauzin (117)	Charny (57, 299)	Charolles (203)	Chartres (251, 291)	Château d'Oex (Suisse) (179)
Châteaudun (251)	Châteaumeillant (117)	Chatou (514)	Chaumont-Porcien (Ardennes) (42, 43, 177, 181, 182, 191, 283, 379)	Chavignolles (33)
Chéri-Bibi (284, 298)	Chevreuse (vallée de) (151)	Chicago (106, 453)	Chili (301)	Chine (354, 416, 440, 470, 504, 556)
Chiraz (Iran) (415, 441)	Cholet (Maine-et-Loire) (189)	Chypre (82)	Cincinnati (222)	Clairvaux (117)
Clermont (Meuse) (57)	Clermont-Ferrand (251, 502)	Cochinchine (251)	Coire (Suisse) (499, 502)	Colmar (117)
Colombie (343, 456-457)	Commercy (Meuse) (89)	Comores (îles) (72, 73, 163)	Compiègne (172-173)	Congo (fleuve) (73)
Congo (294)	Connecticut (315, 546)	Constantine (Algérie) (206)	Constantinople (118, 552)	Copenhague (122, 145, 564)
Coppet (Suisse) (425)	Mer de Corail (452)	Corbénic (château de) (286, 410)	Cordoue (Espagne) (449)	Corée (82, 283, 370)
Corfou (Grèce) (301, 394)	Corinthe (68)	Coromandel (côte de) (399)	Corse (251, 437, 479)	Corvol l'Orgueilleux (Nièvre) (468)
Costelloe (Irlande) (80)	Courlande (247)	Cousin (mer du) (457)	Cousinie (Terra Consobrinia) (459)	Covadonga (Espagne) (28, 281)
Cracovie (Pologne) (346)	Crécy (bataille) (27)	Crète (île de) (163)	Crimée (192)	Crozet (archipel des) (225)
Cuba (486)	Curaçao (339)	Cyclades (164, 499)	Dalmatie (301)	Damas (261-262, 284)
Damiette (148)	Danemark (252, 459, 499, 515, 570)	Dar es-Salam (Tanzanie) (72-73)	Dardanelles (574)	Dauphin (418)
Davos (Suisse) (383, 453)	Deauville (300, 580)	Delft (Pays-Pas) (379, 468, 499, 501)	Dempedorf (Nebraska, U.S.A.) (579)	Des Moines (Iowa) (502)
Devon (180)	Didyme (Liban) (339)	Diego-Suarez (Madagascar) (163)	Dieppe (456-459)	Dijon (251)
Diomira (444)	Divonne-les-Bains (579)	Djakarta (ex Batavia, Indonésie) (304)	Djerba (île de, Tunisie) (432)	Dordogne (66, 266, 561)
Dorset (196, 394)	Doudinka (82)	Douli (Tham) (338)	Dresde (557)	Dublin (45, 210)
Dubrovnik (301)	Dundee (Ecosse) (363)	Dunkerque (236, 251)	East Knoyle (aéroport) (315)	East Lansing (Michigan) (259)

Ecosse (84, 162, 387, 401, 554)	Edimbourg (454)	Egypte (65, 126, 210, 244, 297, 302, 303, 397, 442, 519, 532)	Eimeo (Tahiti) (499, 500)	Eisenübr (Autriche-Hongrie) (348)
Elseneur (405)	Emirats Arabes (497)	Ems (Allemagne) (115, 576)	Enghien (151, 422)	Ennis (Irlande) (499-501)
Epernay (534)	Epinal (52, 83, 199, 242, 576)	Erbil (Irak) (499)	Escaut (fleuve) (80)	Escorial (466)
Espagne (26, 28, 74, 80, 82, 132, 205, 243, 258, 282, 314, 445, 499, 501)	Etampes (88, 89)	Etats-Unis d'Amérique (108, 119, 124, 219, 221, 230, 236, 314...)	Ethiopie (82, 303)	Étretat (434, 458)
Europe (28, 34, 70, 72, 82, 167, 222...)	Everglades (465)	Evreux (Eglise Saint-Taurin) (117)	Exeter (180, 182, 355)	Extrême-Orient (227, 254, 303, 525)
Faenza (Italie) (417)	Falaise (33)	Falun (Suède) (551)	Fécamp (458)	Ferté-Milon (57, 251, 299)
Fiume (Italie) (198)	Fleuve Jaune (Huang Ho, dit Le) (328)	Florence (Italie) (556)	Florida (Missouri) (545)	Floride (108, 405, 484)
Forli (Italie) (417)	Formose (82, 305, 370)	Fort-Dauphin (Madagascar) (244)	Fouïdra (Mali) (274)	France (29, 31, 45, 74, 77, 83, 108, 110, 120, 156, 177...)
Fribourg (Suisse) (504)	Gabon (73)	Gand (482)	Gard (185, 187)	Garigliano (fleuve italien) (23)
Garoua (Cameroun) (109)	Gascogne (80)	Gatseau (île d'Oléron) (199)	Gattières (266, 561)	Gault-du-Perche (235)
Gênes (Eglise Saint-Laurent) (117, 118)	Genève (358, 385, 395, 425, 493, 504, 516, 576)	Ghardaïa (Algérie) (567)	Gibraltar (26, 56, 442)	Gijón (Espagne) (28, 80, 437)
Gilbert (îles) (452)	Gironde (478)	Glasgow (Ecosse) (456)	Glastonbury (monastère anglais) (117)	Gobi (désert de) (304)
Goderville (Seine-Maritime) (236)	Golfe Persique (217, 509)	Granbin (315)	Grande-Bretagne (181, 515)	Graz (Styrie) (143)
Grèce (499)	Green River (université américaine) (358)	Greenhill (école anglaise) (60)	Grenade (Espagne) (Granada) (56)	Grenoble (Isère) (251, 418)
Grimaud (Var) (517)	Grisons (Suisse) (156, 507, 511)	Guadalcanal (452)	Guadeloupe (251)	Guam (île de) (452)
Guatemala (82)	Guignol (54)	Guyane (456)	Hainaut (473)	Halle (Allemagne) (441)
Halle (Belgique) (499, 501)	Hambourg (45, 178, 284, 340, 378, 482, 526)	Hamilton (fleuve du Labrador) (340)	Hammamet (Tunisie) (401)	Hammertown (île de Vancouver, Canada) (327)
Harrow (60)	Harvard (Massachusetts) (75, 125)	Haut-Bouandjida (107, 109, 111)	Haut-Dogon (542)	Haute-Marne (482)
Haute-Provence (313)	Hautvillers (534)	Havre (235)	Heian-Kyô (Kyoto) (372)	Héliopolis (65)
Highpool (315)	Hilversum (Pays-Bas) (551)	Hodeida (Yemen) (163)	Hof (Franconie) (330)	Hollande (120, 440)
Hollywood (Californie) (282, 452)	Honduras (314, 457)	Honfleur (458)	Hong Kong (82, 305, 371)	Hongrie (257, 355)
Honolulu (56)	Hörby (station de radio) (551)	Huixtla (Mexique) (499, 503)	Huns (118, 562)	Icarie (543)
Ienisseï (fleuve russe) (82)	Ile-de-France (151)	Iles anglo-normandes (186)	Ile Lincoln ("l'île mystérieuse") (50, 412)	Île de Ré (521)
Ilion (Troie, Turquie) (499)	Illyrie (499)	Inde (35, 82, 399, 454, 499)	Indes (96, 229, 385, 400, 457)	Indochine (82)
Indonésie (82, 304, 305)	Indre (100)	Inhakea (Mosambique) (499-500)	Inverness (84)	Iowa (378, 542)
Irak (372, 499)	Iran (217, 342)	Irlande (80, 499, 501)	Isaura (444)	Islettes (57)

Israël (499, 532)	Italie (348, 417, 541)	Iwo-Jima (452)	Jaén (Espagne) (26-27)	Japon (115, 343, 403, 416, 499, 526)
Java (142)	Jefferson (Missouri, U.S.A.) (370)	Jemima Creek (Floride) (108, 482)	Jeremiah (483-486)	Jerez (28)
Jérusalem (117, 118)	Jouy-en-Josas (34, 137, 172, 270, 492)	Jura (205)	Jutland (235)	Juvisy-sur-Orge (262)
Kenya (286, 413, 414)	Kerguelen (Îles) (551)	Kerkenna (Tunisie) (432, 433)	Kisàszony (Hongrie) (348)	Kouban (vallée du, U.R.S.S.) (192)
Koweït (362)	Krasnodar (192)	Kuwait (497-498)	Kyoto (258)	La Barbade (île des Petites-Antilles) (527)
La Havane (Cuba) (455, 456, 459)	La Rochelle (111, 251)	Labrador (452)	Lacs italiens (274)	Lahore (254, 441)
Lambayeque (Pérou) (413)	Laon (251)	Las Vegas (Nevada, U.S.A.) (527)	Lascaux (503)	Launceston (Australie) (403)
Lautaret (col du) (418)	Laval (Mayenne) (569)	Lavour (Tarn) (390, 555, 560)	Le Caire (65, 299, 303)	Le Havre (235)
Le Mans (147)	Le Raincy (242)	Le Tréport (458)	Lebtit (capitale arabe en Espagne) (26-28)	Léda (385)
Lédignan (42, 185-186, 188, 189, 435, 437)	Léman (lac) (425)	Leningrad (502)	Les Eyzies (503)	Les Islettes (Meuse) (57)
Levallois (51, 417, 551)	Leyde (Pays-Bas) (556)	Liège (Belgique) (526, 528)	Lille (251, 305, 482)	Lima (Pérou) (425, 467)
Lisbonne (Portugal) (397)	Livourne (71)	Livry-Gargan (514)	Londres (56, 84, 133, 180, 182, 219...)	Long Island (338)
Longford Castle (32)	Lorraine (19, 240, 251)	Los Angeles (Californie) (56, 59)	Loudun (Vienne) (364)	Louisiane (484)
Louvain (320, 389)	Luçon (Philippines) (82)	Lucques (Italie) (339, 342)	Lucus Asturum (ancien nom d'Oviedo) (28)	Ludwigshafen (Allemagne) (450)
Lugano (Suisse) (219)	Lully (45)	Lund (Suède) (122)	Lurs (Pyrénées-Orientales) (251)	Lusitanie (219)
Lyon (251, 303, 314)	Macao (305)	Macassar (Indonésie) (305)	Macédoine (558)	Mâcon (251)
Macondo (Colombie) (212)	Madagascar (82, 115, 225, 244)	Madras (82)	Madrid (231)	Majunga (Madagascar) (163)
Malacca (presqu'île de) (82)	Malaga (Espagne) (445)	Malte (442)	Mamers (Sarthe) (198)	Manche (La) (287)
Manchester (Angleterre) (567)	Manille (Philippines) (30)	Mannheim (Allemagne) (358)	Marcoule (178-179)	Margarita-Teresa (archipel) (225)
Margate (Angleterre) (519)	Mariannes (îles) (452)	Marly-le-Roi (566)	Marne (330)	Maroc (230, 299, 314)
Marolles-les-Braults (Sarthe) (198)	Marseille (69, 143, 178, 251, 298, 299, 538)	Marshall (îles) (452)	Martinique (251)	Maryland (459)
Mascate (Arabie) (551)	Matagassiers (295)	Matamore (311)	Matmata (Tunisie) (498)	Mauritanie (314)
Mayence (117)	Mayenne (379)	Mazamet (156)	Méandre (Maiandros) (fleuve de Tunisie) (574)	Melbourne (Australie) (451-452, 467, 534)
Menoalville (512)	Mer Blanche (348)	Mer de Barents (82)	Mer de Corail (452)	Mer de Kara (82)
Mer de Weddell (225)	Mer Méditerranée (437, 442, 545)	Mer Noire (82)	Mer Rouge (72, 82, 509)	Meudon (467)
Meuse (fleuve) (dépt.) (57)	Mexico (56, 339, 424, 467)	Mexique (258, 317, 344, 413, 499, 503)	Miami (318)	Michigan (259)
Midi-Pyrénées (571)	Milan (Italie) (421, 527)	Milo (Cyclades) (164)	Milwaukee (Wisconsin) (453)	Mimizan (Landes) (180)
Mindanao (Philippines) (82)	Miraj (Indes) (499)	Mississippi (483, 545, 546)	Missouri (370, 545)	Mobile (Texas) (483)
Moçâmedes (Angola) (413)	Moka (Yemen du Nord) (163)	Mombassa (Kenya) (414)	Monétier-les-Bains (Hautes-Alpes) (418)	Mongolie extérieure (304)
Mont Cervin (138)	Mont-de-Piété (571)	Montargis (67, 95,	Montauban (117)	Monte Ceneri (551)

		164)		
Monte-Carlo (187)	Montenotte (77)	Monthéry (388, 418)	Montpellier (180, 251)	Montréal (59)
Montrouge (303)	Moret-sur-Loing (514)	Moriane (444)	Moscou (194)	Moselle (197, 409)
Moukden (526)	Moyen-Orient (72)	Mozambique (499, 500, 503)	Muckanagherdaulua (Irlande) (80)	Munich (353, 466)
Murano (78)	Musi, fleuve de Sumatra (142)	Nabeul (Tunisie) (127)	Namur (Belgique) (281, 430)	Nancy (251)
Nantes (251)	Nantucket (Massachusetts) (148)	Naples (288, 326)	Nassau (Bahamas) (497)	Natal (Afrique du Sud) (366)
Naxos (Cyclades) (164)	Nazareth (Israël) (56)	Neauphle-le-Château (515, 517)	Nebraska (579)	Neuilly-sur-Seine (254)
Neuweiler (Sarre) (179)	Neva (366)	Nevada (Etats-Unis) (545)	New Bedford (Massachusetts) (123-124, 126)	New York (56, 117, 119, 124, 219, 222, 284, 314-315, 450, 467, 561, 564)
Newcastle (Australie) (37)	Newcastle-upon-Tyne (Northumberland) (35, 37, 387)	Newport (Rhode Island, U.S.A.) (527)	Nicaragua (314)	Nice (66, 148, 561)
Nil (303, 382, 442, 443)	Nîmes (251)	Nivillers (Oise) (327, 580)	Normandie (Le, affiche de Cassandre) (132)	Nottingham (Angleterre) (519)
Nouméa (Nouvelle-Calédonie) (236, 318, 467)	Nouveau-Mexique (499)	Nouvelle-Calédonie (164, 251)	Nouvelle-Galles du Sud (37)	Nouvelle-Guinée (460)
Nouvelle-Orléans (La) (Louisiane) (124, 484)	Nouvelle-Zélande (460)	Nuremberg (117, 256)	Océan Atlantique (123, 225, 236, 287, 305, 341)	Océan Indien (82, 226, 509)
Océan Pacifique (316, 402, 413, 460)	Océanie (82, 413, 452)	Oise (282, 327)	Okinawa (Japon) (403, 452)	Oland (Suède) (499, 500)
Oléron (île) (199, 330, 365, 580)	Ontario (500)	Oran (206, 446, 449)	Orange (Vaucluse) (188)	Orénoque (455)
Orlando (Disneyworld, U.S.A.) (499, 502)	Orléans (117)	Osaka (Japon) (499, 500, 503)	Ostende (Belgique) (336)	Ottok (Illyrie) (499, 500)
Ouargla (Algérie) (567)	Ouarsenis (Algérie) (441)	Ouarzazate (Maroc) (502, 503)	Oulan-Bator (Mongolie) (304)	Ourcq (canal d') (57)
Ovetum (ancien nom d'Oviedo) (28)	Oviedo (Espagne) (28, 436-437)	Oxford (557, 503)	Padoue (117, 159)	Palawan (Philippines) (82)
Palembang (Sumatra) (142)	Palerme (117)	Palestine (82)	Palinsac (180)	Panjab (254)
Pantin (130)	Papouas (145)	Papouasie (460)	Paraguay (282)	Paraná (320)
Paray-le-Monial (Saône-et-Loire) (379)	Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire) (323, 325)	Parentis (Landes) (180)	Paris (41, 42, 57, 59, 66, 75, 77, 115, 117, 129, 131, 142...)	Parme (117)
Paros (Cyclades) (164)	Pasadena (Californie) (425)	Passarowitz (Yougoslavie) (120-121)	Pau (Pyrénées-Atlantiques) (251)	Pays-Bas (122, 499, 570)
Pearl Harbor (Hawaï) (316)	Pékin (148)	Pemba (Tanzanie) (499, 500, 503)	Pennsylvanie (485)	Pensacola (Floride, U.S.A.) (108)
Pergame (Asie Mineure) (558)	Péronne (Somme) (199)	Pérou (413, 541)	Perros-Guirec (Côtes-du-Nord) (330)	Perse (192, 222, 304, 440, 503)
Persépolis (503)	Perthes-lès-Hurlus (Champagne) (330)	Philippines (îles) (438)	Phrygie (392, 513)	Picardie (175)
Piran (Yougoslavie) (301)	Pithiviers (Loiret) (310)	Poitou-Charentes (544)	Pologne (219, 322, 324, 327)	Polynésie (545)
Pompéi (64, 140)	Pont-Audemer (Eure) (315)	Pontarlier (59)	Port-Arthur (Lû-Shun) (370, 525)	Port-au-Prince (425)
Port-Moresby (Nouvelle-Guinée) (460)	Port-Saïd (82, 244)	Porto-Rico (498)	Portoroz (Yougoslavie) (301)	Portugal (397)
Potsdam (445)	Pouzzoles (Italie) (551)	Pozsony (Hongrie) (45)	Prague (Tchécoslovaquie) (117, 557)	Pré-Saint-Gervais (167)



Prince-Edouard (îles de) (225)	Proche-Orient (70)	Propriano (Corse) (437)	Prusse (151, 447)	Puerto Princesa (Philippines) (82)
Pyramides, Les (Égypte) (148, 158, 164, 501)	Pyénées (186, 571)	Québec (Canada) (343)	Racine (Wisconsin, U.S.A.) (453)	Raguse (301)
Rangoon (Birmanie) (146)	Redding (Connecticut) (546)	Reims (117)	Rennes (251)	Rethel (177, 191)
Réunion (île de la) (251)	Rhin (fleuve) (52, 196)	Rhodésie (362)	Rhône-Alpes (566)	Richmond (Virginie, U.S.A.) (49)
Rio de Janeiro (302, 466)	Rippleson (Floride, U.S.A.) (405)	Riquet (514)	Rochefort (Charente-Maritime) (251, 330)	Rochetaillé (418)
Roissy-en-France (165)	Romainville (130)	Romans (Drôme) (490)	Rome (61, 117, 201, 303, 337, 366, 549, 551, 558)	Rostov (185)
Rotterdam (122, 126)	Rouen (251)	Roumanie (192)	Rovigno (301)	Rueil Palace (Hauts-de-Seine) (331)
Russie (41, 78, 192, 281, 391, 482, 525)	Sables-d'Or-les-Pins (Côtes-du-Nord) (504)	Safad (Israël) (499, 502)	Sahara (567)	Saint Louis (Missouri) (???)
Saint-Benoît-sur-Loire (117)	Saint-Cyr (431)	Saint-Denis (117)	Saint-Dié (454)	Saint-Germain-en-Laye (41, 151)
Saint-Jean-de-Terre-Neuve (83)	Saint-Jean-d'Angély (330)	Saint-Jean-de-Luz (514)	Saint-Jean-de-Monts (504)	Saint-Laurent-du-Maroni (476)
Saint-Moritz (507)	Saint-Mouézy-sur-Eon (99, 100, 130, 409)	Saint-Paul (île) (225)	Saint-Petersbourg (Russie) (61)	Saint-Petersburg (Floride) (483)
Saint-Pétoine (503)	Saint-Quentin (417, 425)	Saint-Romain-de-Colbosc (236)	Saint-Trojan d'Oléron (330)	Saint-Valéry-en-Caux (458)
Saint-Vincent (Cap, Portugal) (397)	Sainte-Geneviève (349)	Sainte Hélène (116, 119, 126)	Salamanque (Espagne) (557)	Salomon (îles) (414)
Salzbourg (65)	Samarkand (Ouzbékistan) (479)	San Francisco (Californie) (212)	Santa Catalina Island (402, 455)	Santa Monica (Californie) (579)
Saratoga (NY, U.S.A.) (222)	Sarre (179)	Sarrebruck (179)	Savoie (68)	Saxe (323, 495)
Scytie (35)	Sedan (75)	Seine (150)	Selma (Alabama) (485)	Sénégal (251, 314)
Senlis (151)	Sept-Iles (archipel des) (330)	Séville (Espagne) (455)	Sèvres (40)	Seychelles (archipel des) (83, 163)
Shanghai (355)	Shannon (Irlande) (501)	Sheffield (132)	Sheridan (Wyoming) (394)	Sierra de Magina (Espagne) (26)
Skye (île de, Ecosse) (401)	Smeraldine (444)	Smyrne (68)	Socotra (163)	Sofia (117)
Soissons (118)	Somme (100)	Soria (Vieille Castille) (499, 500)	Sottens (551)	Spalato (Split, Yougoslavie) (301)
Sparte (489)	Stalingrad (auj. <u>Volvograd</u> , U.R.S.S.) (86)	Sticklehaven (Devon, Grande-Bretagne) (180, 181)	Stockholm (Suède) (527)	Stone's Hill (Floride, U.S.A.) (484)
Strasbourg (454)	Stuttgart (Allemagne) (31, 466)	Sudètes (360)	Suède (243, 499, 570)	Suez (132)
Suisse (181, 232, 472, 499, 502, 515, 575)	Sumatra (141, 143, 144)	Swetham (Massachusetts) (505)	Sydney (Australie) (450)	Syracuse (117)
Syrie (261, 263)	T'ien-Tsin (339, 342)	Tabarka (Tunisie) (229)	Tahiti (467, 499)	Takaungu (Kenya) (413)
Tallahassee (Floride) (483)	Tamise (519)	Tampa (Floride) (484)	Tanganyika (73)	Tanger (527, 551)
Tanzanie (499)	Tarawa (452)	Tarbes (71)	Tarn (390)	Tarragone (???)
Tasmanie (286, 403, 452)	Terre de Feu (225, 343)	Terre du Roi Guillaume (243)	Terres antarctiques (452)	Tessin (218)
Thonon-les-Bains (295)	Thorn (Torun, Pologne) (247)	Thuburbo Majus (Tunisie) (281, 336)	Ticinenses (349)	Tintagel (Cornouailles) (65)
Tokay (336)	Tombstone (485)	Tonkin (353)	Torquay (Devon) (186)	Touggourt (Algérie) (567)
Toulon (311)	Toulouse (392, 559)	Tours (291, 303, 330)	Trafalgar (442)	Transylvanie (247)

Trébizonde (Turquie) (510)	Trévoux (Ain) (138)	Trieste (301)	Tristan Da Cunha (225)	Troie (499)
Tromsø (Norvège) (551)	Trout (Canada) (499, 500, 503)	Tunis (324)	Tunisie (127, 285, 324, 326, 401, 432)	Turin (117)
Turquie (82, 372, 499, 510)	Tyr (438)	U (îles Carolines) (80)	U.R.S.S. (82, 165, 533)	Ulverston (Lancashire) (114)
Urbana (Illinois) (59, 337)	Urbino (288)	Uruguay (499)	Utrecht (120-123, 126)	Valdrade (274)
Valence (189, 308)	Valenciennes (512)	Valteline (vallée suisse) (502)	Vancouver (327)	Varsovie (282, 323, 327, 434, 351)
Vassieux-en-Vercors (147)	Vatican (466, 551)	Vechten (Pays-Bas) (122)	Vence (499, 500, 502)	Vendôme (550)
Venezuela (314, 456)	Venise (32, 61, 116, 117, 119, 120, 178, 477, 498, 502)	Verdun (299)	Vérone (Italie) (155, 157, 159, 533)	Verrières-le-Buisson (Essonne) (164)
Versailles (62, 115, 151, 517)	Vézelay (117)	Vézélise (106)	Vichy (526)	Vieille Castille (499)
Vienne (Autriche) (41, 46, 117, 142, 145, 466)	Vienne (Isère) (490)	Vierzon (330)	Villa Santa Rita (424)	Villar-d'Arène (418)
Vincennes (419, 431)	Vire (488)	Vosges (251)	Winnipeg (Canada) (148, 561)	Wittenberg (249)
Woods Hole (Massachusetts) (415)	Worms (117)	Wyoming (U.S.A.) (394)	Xanadu (218)	Yalta (536)
Yougoslavie (572)	Yucatan (115)	Zaforas (Cyclades) (164)	Zakopane (325)	Zanzibar (73)
Zélande (80)	Zurich (497, 504)			

## ДОДАТОК 2

### Формальні обмеження в основі роману «Життя спосіб використання»

(джерело: Magné B. Une machine à raconter des histoires / Bernard Magné, Hans Hartje, Jacques Neefs // Georges Perec. Cahiers des charges de *La Vie mode d'emploi*. – Paris : CNRS Editions ; Cadeilhan : Zulma, 1993. – P. 7-35)

#### 1. Рух шахового коня

Свій майбутній будинок по вулиці Сімон-Крюбельє, 11 Ж. Перек розділив на 100 комірок, кожна з яких мала відповідати певному приміщенню (найчастіше це кімната, але часом коміркою виступають сходи, хол, котельня тощо), утворивши таким чином шахову дошку 10x10. Заради уникнення будь-якої випадковості письменник винаходить порядок, за яким опис того чи іншого приміщення з'являтиметься у творі, і для цього він використовує модель руху шахового коня – літерою Г. Починаючи з центру дошки (координати 6:6), кінь проходить всім полем, не потрапляючи на жодну клітину двічі (малюнок 1). При цьому Ж. Перек застосовує клінамен: номер 66, який опиняється точно у нижньому лівому куті дошки, письменник «виймає» і ставить на місце 67, зміщуючи таким чином всі подальші номери, в результаті чого у романі стає 99 розділів, замість 100.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
2	97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
3	84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
4	12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
5	61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
6	99	70	26	80	87	<b>1</b>	42	29	93	3
7	25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
8	71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
9	63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
0		72	64	21	67	74	38	33	91	76

Малюнок 1.

#### 2. 42 списки-генератори ЖСВ та подвійний латинський квадрат 10x10

Розібравшись із порядком опису приміщень у романі, Ж. Перек стикався із новою проблемою: як «заповнити» кожну з кімнат. Як і в попередньому випадку, письменник покладається на систему. Він створює 42 списки по 10 елементів, тобто всього 420 елементів з абсолютно різних сфер. Ось деякі зі списків:

«Число» (1, 2, 3...);

«Стиль» (китайський, сучасний, ампір, сільський...);

«Вік і стать» (жінка 35-60, молодий чоловік 18-35, новонароджений...);

«Музика» (старовинна, класична, джаз, поп і фолк...);

«Почуття» (байдужість, радість, гнів, кохання...);

«Напої» (чай, вода, молоко, вино...);

«Дрібнички» (золото/срібло, слонова кістка/перламутр, алебастр, бронза...);

«Читання» (щотижневик, лист, роман/есе, журнал...);

«Епоха» (Античність, Середні віки, післявоєнні часи, Відродження...);

«Мотиви» (повернутися з подорожі, занурюватися в ностальгію, розгадувати таємницю...);

«Поверхні» (квадратна, трикутна, зіркою, овальна...) тощо.

Варто окремо згадати списки «Нестача» і «Фальсифікація», які є ще одним прикладом клінамену і передбачають порушення функціонування обмежень у заданих групах: «Нестача» відповідає виключенню певного елемента списку, а «Фальсифікація» – заміні його іншим елементом, за вибором письменника. Так, наприклад, у розділі XXXVI повинен був фігурувати елемент сундук (зі списку «Меблі»), однак через потрапляння до тієї ж комірки елемента «Нестача» сундука в цьому розділі ми не знаходимо. Довжина розділу LXVIII, згідно з тією ж

самою комбінаторикою, повинна була становити 8 сторінок (серед 42 списків є список «Довжина», що визначає відповідно обсяг кожного розділу у сторінках), однак через потрапляння до тієї ж комірки елементу «Фальсифікація» ця довжина становить лише кілька рядків.

Проявлятися у тексті елементи списків можуть дуже по-різному. Вони можуть стосуватися рис персонажів, елементів декору, епізодів історій, імен (так, наприклад, ім'я Ліно Марге у розділі LXXIII роману зумовлене елементом «лінолеум» зі списку «Підлога»), тощо. У цьому відношенні письменникові надається повна свобода. Натомість механізм вводу цих елементів до тексту та їх розподілу між розділами чітко регламентований і керується латинським квадратом.

Подвійний латинський квадрат 10x10 (*le bi-carré latin d'ordre 10*), такий, яким він зображений на малюнку 2., є матрицею, елементи якої, символи A, B, C, D, E, F, G, H, I, J та a, b, c, d, e, f, g, h, I, j, повинні задовольняти таким вимогам:

- у кожній комірці зі ста повинна міститися пара елементів, велика літера та мала літера (звідки назва «подвійний квадрат»);
- жодна з цих пар не повинна повторюватися;
- жоден символ не повинен повторюватися в жодному стовпчику та в жодному рядку.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	Aa	Gh	Fi	Ej	Jb	Id	Hf	Bc	Ce	Dg
2	Hg	Bb	Ah	Gi	Fj	Jc	Ie	Cd	Df	Ea
3	If	Ha	Cc	Bh	Ai	Gj	Jd	De	Eg	Fb
4	Je	Ig	Hb	Dd	Ch	Bi	Aj	Ef	Fa	Gc
5	Bj	Jf	Ia	Hc	Ee	Dh	Ci	Fg	Gb	Ad
6	Di	Cj	Jg	Ib	Hd	Ff	Eh	Ga	Ac	Be
7	Fh	Ei	Dj	Ja	Ic	He	Gg	Ab	Bd	Cf
8	Cb	Dc	Ed	Fe	Gf	Ag	Ba	Hh	Ii	Jj
9	Ec	Fd	Ge	Af	Bg	Ca	Db	Ij	Jh	Hi
10	Gd	Ae	Bf	Cg	Da	Eb	Fc	Ji	Hj	Ih

Малюнок 2.

Латинськими такі квадрати називаються тому, що свого часу математик Леонард Ейлер почав використовувати для таких таблиць латинські літери замість цифр.

У своїй роботі Ж. Перека використовував замість літер цифри, диференційовані своєю позицією в комірці: перша серія у лівому верхньому куті комірки, друга серія – у нижньому правому. Кожна цифра у таких серіях відповідала одному з 10 елементів одного з 42 списків. Таким чином, в один такий латинський квадрат можна було помістити всі елементи двох списків у комбінаціях, що не повторюються для жодної комірки (а отже, певного приміщення у будівлі). Для того, щоб розподілити всі елементи всіх 42 списків, потрібен був 21 такий квадрат.

Подібна система працює бездоганно, але для Ж. Перека це означало «нудно». Вся справа у тому, що якщо відштовхуватися щоразу від однієї й тієї самої моделі квадрата, то у всій його 21 варіації на тих самих місцях залишатимуться елементи з тим самим номером. Так, крайня верхня ліва комірка квадрата (розділ LIX, див. малюнок 1.) відповідала би завжди елементу 1 кожного списку, адже її пара цифр – це 1/1, аналогічно до пари Aa на малюнку 2.2. У випадку розділу LIX це б означало, що зі списку «Поза» було б обрано перший елемент, тобто «на колінах», зі списку «Діяльність» – елемент «малювати», з двох списків «Цитата» – відповідно Флобер та Манн, зі списку «Число» – 1, «Роль» – орендар, і так далі, в усіх списках.

### 3. Псевдо-кеніна 10x10

Ж. Перека це не влаштувало, і він вирішив урізноманітнити систему з квадратами. Сама структура подвійного латинського квадрату 10x10 цьому сприяє, адже його особливістю є можливість переставляти місцями рядки та/або колонки без порушення формальних вимог. Поглянемо, як це можна зробити з вже розглянутим квадратом (малюнок 3.).

	2	1	3	4	5	6	7	8	9	10
1	Gh	Aa	Fi	Ej	Jb	Id	Hf	Bc	Ce	Dg
2	Bb	Hg	Ah	Gi	Fj	Jc	Ie	Cd	Df	Ea
3	Ha	If	Cc	Bh	Ai	Gj	Jd	De	Eg	Fb
4	Ig	Je	Hb	Dd	Ch	Bi	Aj	Ef	Fa	Gc
5	Jf	Bj	Ia	Hc	Ee	Dh	Ci	Fg	Gb	Ad
6	Cj	Di	Jg	Ib	Hd	Ff	Eh	Ga	Ac	Be
7	Ei	Fh	Dj	Ja	Ic	He	Gg	Ab	Bd	Cf
8	Dc	Cb	Ed	Fe	Gf	Ag	Ba	Hh	Ii	Jj
9	Fd	Ec	Ge	Af	Bg	Ca	Db	Ij	Jh	Hi
10	Ae	Gd	Bf	Cg	Da	Eb	Fc	Ji	Hj	Ih

Малюнок 3.

У новому квадраті переставлені місцями перший і другий стовпчики. Як бачимо, перестановка жодним чином не впливає на заборону повторення знаків у жодному зі стовпчиків та рядків. Зате завдяки такій модифікації змінюється набір елементів для 20 комірок, тобто 20 приміщень. Ж. Перек вирішив зробити так, щоб кожний із 21 квадрата мав різну конфігурацію комірок, і для цього письменник застосував принцип, який назвав «псевдо-кеніною 10x10» (*la pseudo-queenine d'ordre 10*).

Кеніна – назва, що походить від імені Реймона Кено, який у цьому понятті узагальнив для УЛІПО принцип, який вперше використав у своїй поезії провансальський поет XII століття Арно (Арнаут) Даніель, і який трубадур назвав секстіною. Структурний принцип секстини такий: це вірш із 6 строф, по 6 рядків кожна; 6 слів, що закінчують кожний рядок першої строфи, повторюються у другій строфі, однак в іншому порядку, строго визначеному заздалегідь. Якщо ці 6 слів пронумерувати від 1 до 6, то порядок їх розподілу у вірші буде таким:

1-а строфа: 1 2 3 4 5 6  
 2-а строфа: 6 1 5 2 4 3  
 3-я строфа: 3 6 4 1 2 5  
 4-а строфа: 5 3 2 6 1 4  
 5-а строфа: 4 5 1 3 6 2  
 6-а строфа: 2 4 6 5 3 1

Якщо уважно придивитися до цих послідовностей, то бачимо, що у кожній наступній строфі ставиться спершу останнє число попередньої строфи, далі перше число, потім передостаннє, далі друге, потім передпередостаннє, і нарешті третє число. Якщо зобразити такі перестановки кривою, отримаємо спіраль, звідки інша назва цієї структури – «спіральна перестановка». Із прикладу видно, що за 6 перестановок цифри стануть на свої початкові позиції, при цьому у кожній строфі їхній порядок різний. Це означає, що подібно до латинського квадрату, в такій структурі жодний елемент не повторюється в жодному стовпчику та жодному рядку.

Кеніна будувалася за таким самим принципом, як і секстина, просто у фігурах різних конфігурацій, з різною кількістю чисел. Однак не існувало кеніни для параметрів 10x10, які потрібні були Ж. Переку для його роману. Саме тому він винаходить для своєї праці спеціальну фігуру, яку називає «псевдо-кеніна» або ж «децина». Вона виглядає так:

1 2 4 8 5 0 9 7 3 6 1  
 2 4 8 5 0 9 7 3 6 1 2  
 3 6 1 2 4 8 5 0 9 7 3  
 4 8 5 0 9 7 3 6 1 2 4  
 5 0 9 7 3 6 1 2 4 8 5  
 6 1 2 4 8 5 0 9 7 3 6  
 7 3 6 1 2 4 8 5 0 9 7  
 8 5 0 9 7 3 6 1 2 4 8  
 9 7 3 6 1 2 4 8 5 0 9  
 0 9 7 3 6 1 2 4 8 5 0

В отриманій Ж. Переком фігурі жоден елемент не повторюється в жодному рядку і жодному стовпчику. Саме цю псевдо-кеніну 10x10 письменник використав, щоб модифікувати свій базовий латинський квадрат у його 21 варіанті, переставляючи за таким принципом або стовпці, або рядки, і отримавши в результаті 21 різний квадрат, що віднині повністю задовольняло прагненню Ж. Перека до системності і усунення випадковостей у розподілі елементів між комірками-приміщеннями.

#### 4. Додаткові обмеження

Не будемо наводити приклади усіх обмежень, що закладені у творі, але зупинимося ще на декількох, серед яких чотири загальних (таких, що діють у всіх розділах) та одне місцеве (зустрічається лише один раз).

Перше обмеження полягало у тому, що в кожному розділі роману повинні фігурувати його координати на шаховій дошці (див. малюнок 1.), де перша цифра відповідає ординаті (вісі, яка у Ж. Перека відраховується не знизу вгору, як це прийнято робити у математиці, а з верхнього лівого кута), а друга – абсцисі (зліва направо). У романі ці цифри так і з'являються, у формі чисел. Наприклад, у першому розділі роману, координатами якого є 6:6, згадується кісточка доміно шість-шість, а в другому (координати 7:8) технічний звіт, якого склав Фернан де Бомон, що становить 78 сторінок.

Друге обмеження полягає в тому, що до кожного розділу вводиться одна незначна подія, яка сталася з письменником під час редагування цього розділу. Ж. Перека називав такий прийом «біографічним маркуванням».

Суть третього обмеження полягає у «використанні спеціальних документів» або «алюзії на особливі предмети» у кожному розділі.

Четверте загальне обмеження зводиться до використання алюзій на інші книги Ж. Перека (окрім уже згаданої алюзії на «Зникнення», яка входить до списку обов'язкових елементів 42 списків). Вони можуть бути прямими цитатами текстів письменника або ж тонкими натяками на них, і в таких випадках їх надзвичайно складно віднайти у тексті.

Останнє обмеження, на якому ми хотіли би зупинитися, – це так званий «Компендіум Валена», який з'являється у розділі LI, присвяченому задумці художника Сержа Валена намалювати весь будинок по вулиці Сімон-Крюбельє, 11 на одному величезному полотні. Компендіум є текстом, який виділяється на фоні усіх інших своєю характерною структурою та змістом. Це своєрідний довгий вірш, що складається з трьох гігантських строф по 60 рядків кожна (всередині ці строфи умовно розбиті на менші частини по 10 рядків). Кожен рядок пронумеровано, що зближує увесь текст зі списком або своєрідним інвентарем.

Компендіум підданий водночас двом обмеженням. Перше полягає у тому, що кожний рядок повинен складатися з 60 типографських знаків (пробіл також вважається за знак). Таким чином, кожна з трьох великих строф є рівнобічним квадратом (60 рядків, тобто 60 знаків згори вниз, та 60 знаків зліва направо). Друге обмеження більш складне: у кожній строфі особливим чином закодована певна літера, у першій строфі це А, у другій – М, і в третій – Е, що в сукупності дають слово *âme*, «душа». Характер кодування надзвичайно суворий: літера *a* є останньою у першому рядку першої строфи, передостанньою у другому рядку тієї ж строфи, передпередостанньою у третьому, і так далі, аж поки у рядку 60 першої строфи вона не опиняється першою, промальовуючи таким чином діагональ крізь усю строфу. Те саме відбувається з літерою М у другій та літерою Е – у третій строфі. Не позбавлений Компендіум і клінамена: у третій строфі насправді не 60 рядків, а 59, що ще один раз метафорично підкреслює незавершеність гри, її відкритість до різних інтерпретацій.

Назва «Компендіум» зумовлена змістом цієї своєрідної поезії: кожен із її 179 рядків є стислим переказом однієї з історій, що зустрічаються у романі. Цей довгий вірш передає собою як тоталізаторський задум художника Валена зобразити на своїй картині увесь будинок, так і подібне прагнення самого Ж. Перека помістити до свого роману цілий світ.