

Валентина Фесенко

ШЛЯХАМИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ НАУКИ КІНЦЯ ДРУГОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

У статті аналізуються найважливіші французькі публікації за 1999 р. : А. Компаньйона "Демон теорії. Література та здоровий глузд", Ж. Старобінського "Дія та реакція: життя і пригоди однієї пари", Ж. - П. Рішара "Проба літературної критики поза школою".

Сьогодні українському дослідникові добре відомі імена французів М.Фуко, Ж.Старобінського, Ж.Ліповецького, Ж.Бодрійяра. Наше завдання позначити інші шляхи, відкрити деякі інші, менш відомі, але не менш atrakційні дослідження останніх років.

Антуан Компаньйон. "Демон теорії. Література і здоровий глузд" [1].

Чому саме цей твір став у центрі уваги університетської критики Франції восени 1999 року? Спробуємо проаналізувати, користуючись текстом і навколотековими реаліями.

Антуан Компаньйон - декан філологічного факультету найбільш консервативної в сучасному французькому університеті Четвертої Сорбони. Саме тієї, яка склала основу Паризького університету ще в Середні віки, саме тієї, де наука починалася з теології і кватриту, саме тієї, яка на сьогоднішній день є найпрестижнішим філологічним закладом Європи.

Дослідження А. Компаньйона не є викладом всіх можливих рецептів чи технік літературного аналізу. Воно радше має характер аналітичного висвітлення сучасних теоретичних конструкцій у французькому літературознавстві, схильному до парадоксів типу "смерті автора" чи "байдужості літератури до реального світу". Починає А. Компаньйон зі стислого історичного огляду літературних студій кінця ХІХ ст., коли у Франції була дуже популярною історія літератури Г.Лансона. П'ятдесятилітня шкільна й університетська практика звела загалом добру дисципліну до популяризації "імен, дат, ідей та проблеми, системи образів, композиції, індивідуального стилю та значення твору" і в першій половині ХХ ст. викликала негативну реакцію інтелектуальної еліти, яка продовжила теоретичний пошук. Короткочасний застій завершився плідним відкриттям у 60-ті роки ХХ ст. російської формалістичної школи, празького структуралізму, ідей Ж.Женетта, Ю.Крістєвої, Р.Варта, Ц.Тодорова, М.Бахтіна, Ю.Логмана. З'являється нова термінологія (поетика, структура, інтрига, фабула, семіологія, наратологія), вивчаються літературність літератури, рецепція художнього твору соціумом, естетична і етична готовність до

сприйняття нових літературних форм, поглиблюється розуміння літературних жанрів і стилів.

Розквіт "нової критики" в 70-ті роки супроводжувався "інтронізацією" Р.Варта і канонізацією його вчення в університетській науці та популяризацією в середній школі, що означало неодмінне спрощення і вихолощення ідей. В результаті найяскравіші представники структуралізму, а саме Ц.Тодоров і Ж.Женетт у середині 80-х звернулися до естетики творчості та до генетичної критики (дослідження рукописів). Наприкінці ХХ століття художнє письмо сприймається французькою літературознавчою наукою не стільки як уявний світ, витворений генієм автора, до якого має долучитися геніальний читач, скільки магістральний шлях пізнання культури нації, своєрідності її функціонування в історії. Питання художності, а отже й літературності літератури, опинилися в центрі дискусії кінця другого тисячоліття. Чи можна вважати літературою фотороман, комікс тощо?

Розмірковуючи над явищем художнього твору в діахронічному плані, А.Компаньйон порівнює концепцію твору доби романтизму (породження генія автора) з концепцією тексту безвідносно до біографії автора чи історії його часу в американській "новій критиці," а також до теорії рецепції, яка переносить акцент на сприйняття читача як суб'єкта чи виразника конкретного соціуму. Ще 1969 року Р.Барт заявив про нове бачення тексту як "мережива цитат", про свою відмову добачати в тексті репрезентацію, відбиття чи змаловання світу, що об'єктивно існує поза текстом. У 80-ті роки М. Фуко та М.Бланшо продовжують дослідження полісемії тексту і функцій читача.

На початку 70-х на базі феноменології Гуссерля та Хайдеггера розвивається нова (у порівнянні з попередньою дільтєївською чи шлеєрмахєрівською) герменевтика. Гадамер, Яусс, Рікер підкреслюють значення інтенціональності тексту та інтенцій автора як основних критеріїв інтерпретації. Гадамер вважав інтерпретацію дією контекстуальною, діалогом минулого і сучасності, "запитанням і відповіддю", а у відстані між текстом і читачем вбачав можливість злиття багатьох

горизонтів. Автор цікавить дослідника-герменевта не з точки зору своєрідності біографії, соціально-політичних переконань чи медитацій, а як носій інтенції. Найвагоміші здобутки в цьому плані належать Женевській школі "критики свідомості", представленої Ж. Пуле та іншими (М. Реймон, Ж.-П. Рішар, Ж. Старобінський). Письмо - вираз інтенції свідомості автора, отже історичний контекст для його розуміння неважливий. Текст "відповідає глибинним структурам бачення світу та самоусвідомлення автора і є інтенцією в дії". Ж. Пуле бачив у свідомості автора новий тип феноменологічного *cogito* і досліджував його через категорії часу, простору, Іншого. Це відповідало бартівському бажанню знайти у тексті "структуру екзистенції, або організовану мережу навіязливих думок та образів". Структуралізм Варта вбирав у себе антропологію і психоаналіз. Популярна в кінці 80-х герменевтика П. Рікера не відмовлялася від здобутків структуралізму в цьому плані.

А. Компаньйон більш докладно зупиняється на досвіді інтерпретації збірки Ш. Бодлера "Квіти зла". Р. Якобсон та Леві-Стросс у результаті вивчення двох паралельних текстів тлумачили поему "Кішка" як метафору жінки в момент сексуальної гри. М. Ріфатер відкидав можливість такої інтерпретації, яка наголошувала попередню надуманість образів, підкреслювала мету автора як структуру, систему, інтенцію в дії ("зв'язність тексту=інтенція в дії"). Він спирався на дослідження американських літературознавців Вімса та Бердслея (*Wimsatt, Beardsley. The intentional fallacy, 1946*), які не вважали за потрібне аналізувати інтенції автора для розуміння тексту, але визнавали значущими інтенції самого тексту: вживання характерних для епохи та культурного середовища автора певних лексичних одиниць утворює текстуальні факти, які необхідно досліджувати разом з паралельними пасажами в інших текстах. Цю думку взяв на озброєння структуралізм та сучасний постструктуралізм: оскільки художній текст є не дискурсом чи мовленням, а мовленням, мовою (Ф. де Сосюр), то й інтерпретація тексту визначається не інтенціями, а структурою мови.

Розвиток англійської аналітичної філософії спричинився до реабілітації ролі інтенції. Дослідження Г. Асcombe (*G. E. M. Anscombe. Intention, 1957*) стало базовим для французького феноменолога П. Рікера, переконаного, що твір містить у собі більше, ніж автор хотів і міг сказати в своєму історико-соціальному та культурному контексті. Ці думки поділяє італієць У. Еко, розвиваючи термін *intendo operis*. Американський дослідник Е. Д. Хірш (*E. D. Hirsch 1967, 1976*) розрізняє поняття сенсу як первинної стабільної одиниці значимості тексту та сигніфікації (значення) як величини змінної, пов'язаної з оцінкою цього ж тексту в момент його рецептивної аплікації. Розрізнення сенсу та сигніфікації тексту відбувається на логічному, а не психологічному чи хронологічному рівні. Досліджуючи перформативний акт, Д. Остин (*J. Austin 1962*) дійшов висновку, що в написаному спостерігаються не тільки інтенції, характерні для тексту в цілому, а й ок-

ремі деталі, сенс яких може йому суперечити. Оскільки йдеться не про попередній задум автора, а про його інтенції, то сенс твору вписується в його інтерпретацію. Проте когерентність і складність тексту можуть стати критеріями інтерпретації лише у випадку визнання дослідником інтенції автора.

Сучасна теорія літератури не відмовляється від поняття інтенціональності, проте застерігає від надмірного захоплення історичною та біографічною контекстуальністю. Критерій етичної поваги до іншого (в даному випадку до інтенції автора, навіть якщо дослідник їх не поділяє) зберігається. Ключ до розуміння твору не обмежується ані сенсом тексту, ані авторськими інтенціями.

Питання співвідношення художнього твору та дійсності лежить в основі поділу мистецтва на міметичне та автотелічне. Ф. де Сосюр, Р. Якобсон, К. Леві-Строс, Р. Барт, Т. Павел, Ч.-С. Пірс, Ж. Дерріда стверджують, що первинні мовні стосунки встановлюються не між словом і річчю, чи текстом і світом, а між репрезентаціями. Р. Якобсон вважав поетичну функцію основною в літературному мовленні, проте в його публікаціях остаточно не визначено, хто її виконує - зміст чи форма. В працях його послідовників проблема референції (зовнішніх позатекстових реалій) зникає зі сфери дискусій. Леві-Строс у програмовій статті 1945 р. "Структуральний аналіз у лінгвістиці та антропології" віддає перевагу проблемі нарації (аналізу структуральних синтаксичних рис літературного дискурсу) над мімесисом чи репрезентацією дійсності в описі (семантикою тексту). Р. Барт у своєму "Вступі до структурального аналізу оповіді" (1966) відсуває проблему референції, реалізму і зовнішнього світу на другий план. Це стало головною рисою модерністської естетики.

А. Компаньйон звертається до "Поетики" Арістотеля, щоб побачити, чи не відбулося з часом часткового зміщення акцентів у трактуванні поняття мімесис. Мімесис у Арістотеля мав своїм критерієм *eikos* - можливе, або ж природне. У сучасних дослідників мімесис став подібністю в плані культурних, ідеологічних, оціночних сходжень (*doxa*). Платон в III книзі *Республіки* давав визначення оповіді *diegesis* як поетичного мистецтва взагалі і включав у нього *mimesis* як театральне мистецтво діалогу. Арістотель в "Поетиці" (гл. III) переглядає ці ключові поняття і включає в мімесис не тільки драму, а й оповідь та нарацію (простий дієгезис). Об'єктом арістотелівського мімесису є людські дії в історії, або ж *muthos* як мімесис дії. Репрезентація історії аналізується Арістотелем не як імітація реальності, а як створення поетичного артефакту. Тобто, в "Поетиці" акцентується техніка репрезентації, структура *muthos* (інтриги). Арістотель об'єднує трагедію і епопею в мімесисі тому, що бачить в них мовлення - *logos*, *muthos* *lexis* - його цікавить композиція поетичного тексту, синтаксис, укладання фактів в історію, або ж *poiesis*. Арістотель не говорить про ліричну поезію, оскільки в ній відсутня, як і в історії Геродота, дистанція або ж *fiction*.

Таке прочитування "Поетики" знаходимо у її французькому виданні 1980 р., а також у "Анатомії критики" Н.Фрая (1957) і тритомному творі П.Рікера "Час і оповідь" (1983-1985). У своєму дослідженні Н.Фрай віддає перевагу семантичному порядку і процесу пізнання неунікного зв'язку нарративних кадрів у часі, закладеному для героя в інтризі. Фрай розширює поняття пізнання до рівня зовнішньої рецепції інтриги читачем. Пізнання трансформує лінійний і часовий рух читання в момент схоплення об'єднуючої форми та її значення. Читач запитує: "Що відбудеться в цій історії? Що вона означає?". Він буде відповідь на одних і тих же елементах своєї перцепції, коли визнає тематичну когерентність і спільну форму структури. На противагу традиційній думці П.Рікера пов'язує мімесис не з інертним ідеологічним знанням (доха), а з "міметичною діяльністю" чи "укладенням фактів в інтригу". Мімесис для нього є не структурою, а операцією, парадигмою порядку, "моделлю узгодження", поетика ж - мистецтвом "композиції інтриги". Інтрига є лінійною, проте внутрішній зв'язок її елементів радше логічний, ніж хронологічний. Як і Фрай, Рікер виділяє в *muthos* не фабулу, а когерентність. "Укласти інтригу вже означає явити інтелігібельність випадкового, універсальність одиничного, неунікність чи правдоподібність епізодичного" [2]. Мімесис не є статичною копією світу, це швидше його творча імітація, яка і закладає основи літературності художнього твору. Рікер розрізняє три етапи мімесису як пізнавальної активності: центральному, творчому, або ж "конфігуративному" передєе референція до реального світу ("префігурація"), третім етапом виступає рефігуративна діяльність читача, або ж рецепція. Як бачимо, Рікер розглядає оповідь як наш спосіб існування у світі та пізнання цього світу. Укладення дійсності в художню чи історичну інтригу є нашою розбудовою інтелігібельного світу. Реабілітуючи мімесис, Рікер протистоїть структуралізму та постструктуралізму, проте, як вважає Компаньйон, не уникає надмірного синтезу зовнішнього (читач) та внутрішнього (інтрига). Теренцо Каве (*Terence Cave. Recognitions a study in poetics*, 1988) розвиває рікерівську інтерпретацію мімесису і бачить у читачеві мисливця за значущими слідами, психоаналітика і детектива одночасно.

У тому ж році у "Світі художнього твору" (*Univers de la fiction*. Paris, 1988) Т.Павел наголошує на ідеї контракту читання. Він розвиває ідею механізмів референції на базі можливих та вірогідних світів, що співвідносяться з реальною об'єктивною дійсністю і в яких можливі саме такі події і такий спосіб існування героїв. "Реалізм - це не просто ансамбль стилістичних та нарративних умовностей, а фундаментальне ставлення до можливих стосунків між реальним світом та правдою літературного тексту" [3]. Віддалення літератури від об'єктивної реальності вивело в центр дискусії 70-х років поняття інтертекстуальності, яке підмінило собою референцію. Перший етап модерністської естетики, зорієнтованої на вивчення структури, синтаксису тексту, логічно підвів до необхідності роз-

крити текст назустріч іншим текстам. Структуралізм переріс у постструктуралізм. В основі інтертекстуальності лежали ідеї продуктивності тексту та діалогізму, запропоновані М.Бахтініним і поширені на Заході завдяки Ю.Крістевій: "Будь-який текст є мозаїкою цитат, всякий текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту". Бахтін відносив до числа діалогічних жанрів насамперед роман, проте вбачав у творах Толстого монологічність, а Достоевського - поліфонічність. Досліджуючи джерела становлення сучасного роману, Бахтін виділяв в ньому дві генеалогічні лінії. На перших порах інтертекстуальність сприймається як заміник історико-літературного терміна "вплив", "джерело" і займається алюзіями, плагіатом, цитуванням. Ю.Крістева, продовжуючи вивчати проблему продуктивності тексту, позбавляє бахтіанський діалогізм його зануреності в реальність і виводить інтертекстуальність на новий рівень. М.Ріффатер обмежує літературність тексту сферою інтертекстуального. Для нього інтертекстуальність - це перцепція читачем стосунків між одним твором та іншими, які йому передують чи слідуєть, а отже тільки інтертекстуальність здатна продукувати сигніфікацію. Працюючи в цьому ж руслі, Ж.Женетт в "Палімпсестах" (1982) вводить поняття "транстекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність".

Не менш важливими для сучасного літературознавства є поняття образу та функцій читача, пов'язані з прагматичним аспектом тексту. Ще на початку ХХ століття наукова (Брюнетьер) та історична французька критика (Г.Лансон) протиставляли об'єктивність, відстороненість свого методу імпресіоністичному прочитуванню твору Анатолем Франсом.

У середині ХХ ст. найбільші здобутки в цьому плані мала Констанська школа. Її представники Р.Інгарден та В.Ізер (феноменологічна естетика, індивідуальний акт читання), а за ними Х.Гадамер та Р.Яусс (герменевтика соціальної реакції на текст) бачили в тексті потенційну структуру, конкретизовану в акті читання як своєрідному поцінуванні етичних норм та позалітературних цінностей. їм належить визнання ролі свідомості в акті читання як явища феноменологічного. Коли ми читаємо, наше очікування - це функція того, що ми прочитали - не тільки в останньому, а й попередніх творах. Непередбачені події, які виникають у процесі читання, змушують нас переформулювати наші очікування і переінтерпретувати вже прочитане в усіх текстах, а не тільки в останньому. Читання є пошуком сенсу тексту, процесом відмови і нового повернення до узагальнюючого значення.

В.Ізер розрізняє поняття "текст" і "твір". Останній має віртуальний динамічний характер і не зводиться ані до реалії тексту, ані до суб'єктивізму читача. Сенс твору є ефектом, досягненим читачем - він не існує до акту читання як зовнішня данність. В будь-якому тексті (навіть реалістичному) є лакуни, невизначеність, розриви логіки, які в процесі читання ліквідуються читачем. Ізер розвиває думку щодо імпліцитно-

го читача як власне текстуальної конструкції, яка відповідає моделі поведінки реального позатекстуального читача і є своєрідною проекцією імпліцитного автора. Акт читання базується на імпліцитному читачеві і є пошуком герменевтичного коду або ж розгадки твору. Ізер розробляє поняття "відкритої книги", яка є синтезом феноменології та формалізму в інтерпретації сучасної літератури: інформований досвідчений читач, пригадуючи свій літературний досвід, трансформує неповну наративну схему тексту в художній твір, що належить до літературної парадигми (реалізм, натуралізм, модернізм тощо).

Критики закидали теорії рецепції, попри її позірний ойкуменізм, модерністський традиціоналізм, що передбачав збереження імпліцитного автора як господаря гри. Англієць Ф. Кермод наголошував на позитивній ролі естетики рецепції, яка повертала теорію літератури до здорового глузду. Згодом італієць У. Еко висунув більш радикальну тезу безмежного числа можливих інтерпретацій будь-якого художнього твору, а француз М. Шарль, автор "Поетики читання", стверджував, що актуальний твір вартіший не більше, ніж безмежність віртуальних творів, породжуваних (суггестивних) його прочитуванням.

Поряд з естетикою рецепції В. Ізера, яка робила акцент на досвіді індивідуального читача, існує естетика колективної соціальної рецепції Г.-Р. Яussa. Поняття "горизонту очікування" Яussa чи "репертуару" Ізера однаково виводили на ансамбль умовностей (систему норм) як складових компетенції читача. Однею з категорій рецепції є жанр як своєрідний літературний код, ансамбль норм, правил гри. Він інформує читача стосовно правил входження в текст і його розуміння. Р. Інгарден виділяв жанр піднесеного, трагічного та гротескного, а Н. Фрай - сатиру, історію та романс, що однаково наближається до традиційного аристотелівського розподілу на жанри.

Одна з найцікавіших літературознавчих праць 1999 року - есе **Ж. Старобінського "Дія та реакція: життя і пригоди однієї пари"** (Action et réaction : vie et aventures d'un couple. - Paris: Seuil, 1999. - 440 p.). Жан Старобінський - один з найяскравіших представників Женевської школи літературної критики, відомої як школа "критики свідомості". Сюди ж належать і Марсель Реймон, Альбер Беген, Жорж Пуле, Жан Руссе. Це однодумці, котрі відмовляються від дослідження тільки форми твору і видають перевагу висвітленню творчого процесу та функціонуванню поетичної уяви митця. Старобінський робить наголос на суб'єкті, який творить, тобто акцентує діяльність свідомості. Його "коник" - медицина (а саме - психіатрія, психоаналіз), улюблена епоха - 18 ст., Монтеस्क'є і Руссо - улюблені автори поряд з Корнелем, Расіном і Стендалем. Свою концепцію критики і методу він виклав у передмові до "Животворящого ока" (1961). Це своєрідна поетика погляду, який трансформує життя і пробуджує уявний світ. Але літературна критика має зберігати дистанцію до власне твору і поза видимим на поверхні прозрівати його внутрішнє значення. Найкраща кри-

тика та, що сягає цілісного бачення художнього твору (історичного і соціального контексту), не відмовляючись від визнання існування інтимного зв'язку об'єктів усередині нього. Щоб зрозуміти твір цілісно, потрібно вчитися дивитися і спостерігати.

Старобінський - ерудит і психоаналітик. Найкращі його дослідження не панорамічні, а ті, що присвячені одному автору. Так, передмова до "Гамлета і Едіпа" Джонса (1967) пропонує психоаналітичний портрет Фрейда в момент відкриття ним комплексу Едіпа. Цікаво, що Старобінський аналізує Фрейда як митця, зачарованого темою власного дослідження. Перед читачем постає творчий процес, причому відчувається, що Старобінський як критик поділяє досвід Фрейда, котрий пише про комплекс Едіпа в момент втрати свого власного батька. Старобінського цікавить божевілья як тематична риса модернізму, хвороба як пограничний стан творчої поетичної уяви.

У своїй останній праці "Дія та реакція: життя і пригоди однієї пари" Старобінський вивчає інтелектуальні ряди лексем "дія і реакція" в історії людського суспільства. Він спирається на внесок в історію філософії Арістотеля, Лейбніца, Канта, Ніцше, Ясперса, вчених Ньютона, Біша, Кл. Бернара, Фрейда, письменників Д. Дідро, Константа де Ребека, О. де Бальзака, Е. По, П. Валері. Його цікавить взаємодія в історії новітнього часу науки, філософії і поетичної думки митців. Відкриття Канта в сфері фізики, теорії чисел вплинули на естетичні пошуки тогочасного мистецтва: письменників приваблюють далекі, ще невідкриті світи. Другий розділ твору пов'язує відкриття в сфері внутрішньої будови частинок чи хімічних сполук із зануренням Д. Дідро в простір сну, сновидіння, марення, візії. Пара "дія і реакція" досліджується в сфері самого слова, його корпоральної оболонки. Третій розділ поєднує естетичну думку з розвитком медицини, а саме працями Гоббса, Гліссона, Бюффона, Кл. Бернара. У четвертому розділі висвітлюється розвиток фізики, психопатології і зіставляються відкриття в сфері дитячих психотравматизмів Фрейда з новими явищами в сфері моралі і такої точної науки, як фізика. Оповідь позбувається лінійної форми тоді, коли розвивається психопатологія і психогенетика. В п'ятому розділі ідеї та образи "Філософських етюдів" Бальзака розглядаються як своєрідна етична реакція на дослідження у сфері фізики. "Мертвий світ і живе серце, що б'ється" - ці дві пари характерні не тільки для творів Сенанкура, Гете, Новаліса, а й Е. По, С. Маларме, П. Клоделя, П. Валері. У восьмому розділі Старобінський не обходить мовчанням розвиток політичної теорії. Епосі Просвітництва властиве захоплення ідеями прогресу, що знайде своє подальше втілення в ідеях Маркса та реалістичній літературі.

Жан-П'єр Рішар (1922 р.н.) опублікував есе **"Проба літературної критики поза школою"** (Essais de critique littéraire buissonnière. - P. : Gallimard, 1999. - 220 p.), виконане в руслі типово французьких досліджень кінця ХХ ст. Ж.-П. Рішар - найкращий учень Г. Башляра - також вийшов з "критики свідомості" (Же-

невської школи). Він вважає, що найменший аналіз деталі твору відсилає до цілого, до багатоліких відчуттів, що мають в основі одну структуру, одну авторську свідомість. Габріель Марсель, Моріс Мерло-Понті, філософи-екзистенціалісти - його наставники. Коли Башляр поза індивідуальною свідомістю митця шукав спільний поетичний знаменник людської уяви, то Ж.-П.Рішар спинається на поезії та поетиці конкретної екзистенції. Він відмовляється від хронологічного принципу дослідження і застосовує діалектичний. В есе "Поезія і Глибина"(1955) він стверджував, що твір народжується з мовчання, що йому передує, з заглиблення письменника в себе, з доторку до своєї суті, до творчості. Для Бодлера глибина означає прірву, у Рембо відсутня глибина, але є вибух, зліт, викид, метаморфоза, бунт. У Верлена глибина означає тільки пустку, невизначеність. Чуттєвість митця виражається в мові, у слові. В 1961 Ж.-П.Рішар друкує "Поетичний уявний космос Маллярме", де пояснює свій метод: починати потрібно з теми. Тема - це конкретний принцип організації, схема чи фіксований об'єкт, навколо якого конституюється і розвивається світ. Тут не годиться принцип кількісного повторення лексики. Мажорні лінії тексту, як і у Башляра, визначаються відлунням в душі реципієнта. Тема може прочитуватися на багатьох рівнях тексту. Так, у Маллярме "оголеність" відсилає до тем еротичних, до метафізичного стану, до естетичного стану душі, до вертикального спрямування думки. Все залежить від рівня прочитування тексту. Тема може сприйматися і як символ: білий колір відсилає до незайманості, до фригідності, до свободи в поезії Маллярме. Символи ці існували і до Маллярме, але Ж.-П.Рішара цікавить, як саме Маллярме їх сприймає і трансформує, як організовує поетичний образ. Причому метод Рішара відрізняється від методу російської формалістичної школи: він руйнує сталу структуру. Есе "11 етюдів сучасної поезії"(1964) вивчає специфіку сприймання об'єктивного світу митцями. С.-Ж. Перс, Шар, Елюар, Понж, Гійєвік - це поети, які творять сенс, проходячи через нонсенс : камінь, вітер, кров, ліс, трава, болото, комашня - образи, далекі від концептуальних у французького поета ХХ століття Бонфуа. Архетипи відродження у нього ж пов'язані з феніксом, саламандрою,

менадами. Є образи згортання (меч, спис), і образи випростання. Рішар цікавиться і часовим ритмом у Бонфуа, спостерігає цикл кругового оберту і нескінченного початкування. В результаті він доходить висновку, що кожен поет має свій власний пейзаж. Есе "Пейзаж Шатобріана" висвітлює систему символів життя у Шатобріана: Смерть, Дикун, Священне, провокація вивчаються в часі і просторі космосу. В 70-ті роки Ж.-П. Рішар більше звертається до психоаналізу. Він відчуває, що його суб'єктивний метод в добу структуралізму і панування лінгвістичних дисциплін виходить з моди. "Мікрочитання" пропонують аналіз шматочків тексту. Погляд сприймається як фантазм персонажа, продукт неусвідомленого бажання. Під чуттями Рішар вбачає імпульси, при інтерпретації художніх образів частіше звертається до теорій З.Фройда, віддає перевагу не душі, як раніше, а мові тіла. Його приваблює і структуралізм Барта. Це веління нового часу, захопленого формальним.

В есе "Проба літературної критики поза школою" Ж.-П.Рішар коментує твори великих митців-романтиків В.Гюго, Ж.Мішле, А.Мюссе, поезію символіста Сен-Поля Ру, романний світ М. Пруста. Його приваблює драматургія П.Клоделя, романний світ Ж.Жюно, як і шлях надсучасної поезії в творах Серра, Деспешена, Сансо, Делерма (Serre, Despêchin, Sansot, Deleym) та ін. Стабільним залишається інтерес дослідника до своєрідності поетичної уяви митця і законів її функціонування. Ж.-П.Рішара приваблює образ птахів, їх скупчення на скелях і рух над морем в "Трудовниках моря" В.Гюго, метеопрогноз у М.Пруста, місто у Клоделя, Понжа чи Жюно, море і мешканці його глибин у Мішле. Техніка Ж.-П.Рішара базується на сенсаційних враженнях, бажаннях і здивуванні, що породжується неочікуваним відкриттям тексту читачем, котрий поділяє мрійливість свого автора.

Як бачимо, сучасний французький літературознавчий текст дуже скидається на художній твір - ним зачитуються, проте сприймають не буквально, а як метафору: все схоже на правду і водночас жодне тлумачення не має переваг. Проте теоретичні зусилля далеко не марні: вони дозволяють сумніватися в безсумнівному, проливають нове світло на застарілі канони, допомагають рухатися вперед.

1. *Compagnon A. Le démon de la théorie. Littérature et sens commun.* - Paris : Seuil, 1998.

2. *Ricoeur P. Temps et récit.* - Paris: Seuil, 1983. - P.60.

3. *Pavel T. Univers de la fiction.* - Paris: Seuil, 1988. - P.63.

Valentyna Fesenko

ON THE PATHS OF FRENCH LITERARY STUDIES OF THE END OF THE SECOND MILLENIUM

This article analyses three the most important French publications of 1999: Antoine Compagnon "The demon of the theory. Literature and common sense", J. Starobinsky "Action and reaction: The life of one couple", J. P. Richard "An attempt of literary critics beyond the school".