

DOI: 10.31861/pytlit2019.99.111

УДК 82.09

БАЙКИ БАЙЯРА: ХУДОЖНЯ ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЧИ/ТА/Є ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ РОМАН

Галина Флорівна Драненко

orcid.org/0000-0002-8909-452X

galynadranenko@yahoo.fr

Доктор філологічних наук, доцент

Кафедра романської філології та перекладу

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського 2, 58000, м. Чернівці, Україна

Анотація. Висвітлено проблему зміни дослідницьких парадигм у науці про літературу, чинником якої виступає аномальне. Дослідження здійснене на матеріалі літературознавчо-(авто)фікціональних творів П'єра Байяра, які схарактеризовано як романи-омани. Розглянуто їх категоріальний апарат, ілюстративний корпус і поетологічні особливості. Розкрито принципи байярівської приватної герменевтики та теоретико-методологічні засади запропонованих ним художніх напрямів літературної критики. Витлумачено функціонування основних літературознавчих категорій творчої проблематики письменника, серед яких: фікційний наратор-літературознавець, літературність і автофікціональність критичного тексту, метакритична художність, метафікціональний дискурс, рецептивна множинність критичного тексту тощо. На прикладі творів сучасного французького автора окреслено риси поетики можливих текстів.

Ключові слова: зміна наукових парадигм, аномалія, фікційний наратор критичного тексту, рецептивна множинність критичного тексту, теорія можливих текстів, П'єр Байяр, сучасна французька література.

Серйозність, з якою ми ставимося до літератури, крає серце.
П. Мішон „Тіло короля”

Проблема функціонування дослідницьких парадигм ставить на порядок денний питання дії аномального як передумови їх зміщення, заміщення та/або чергування. У праці „Структура наукових революцій” Т. Кун, засновник теорії змін наукових парадигм, зазначає: „Якщо усвідомлення аномалії має значення у виникненні нового виду явищ, то зовсім не дивно, що подібне, але глибше усвідомлення є передумовою всіх визнаних змін теорії” [1, с. 67]. Докладному й глибокому аналізу, а також концептуалізації аномалій у літературі та літературознавстві присвячена творчість П'єра Байяра. Розвиваючи кунівську теорію й беручи за основу, зокрема, її думку про відсутність прогресу в наступності наукових підходів, французький автор понад двох десятків творів пропонує приклад функціонування „теорії повернення навспак”. Так, у статті „Як я спричинив регрес літературної критики” письменник, університетський викладач-літературознавець і психоаналітик обґрунтовує авторське застосування у критиці трьох видів „відступання назад”, а саме – 1) формального регресу (повернення до модусів вираження й висловлення думки, що керуються первісними процесами мислення, архаїчними формами логіки, чуттями й почуттями), 2) темпорального регресу (конструювання суб'єктом свого ставлення до об'єкта способами, властивими йому на попередніх стадіях розвитку, повернення до підсвідомого мислення, більш розкутого та безпосереднього) й 3) топічного регресу (переміщення до підсвідомої топіки марення-мріяння). Такий підхід умотивовує творення „перед-концептів” та „перед-теорій”, що позначають, за іронічним виразом самого автора, „тривожне повернення до певної форми обскурантизму” [3, с. 34].

Твори П. Байяра часто-густо сприймаються як дослідницькі літературознавчі тексти (знаходимо цитування його праць також у вітчизняних наукових розвідках). Дійсно, вони засновані на літературному й літературознавчому матеріалі, сповнені концептів, критичних підходів, термінологічних пропозицій тощо. Попри це, книги письменника містять традиційні для художнього твору

оповідні структури (зокрема, фікційного наратора), позначені віртуозністю вимислу й фантазування, а результати опрацювання фактологічного матеріалу нерідко збивають з пантелику несподіваною розв'язкою. Оскільки ці фактуально-фікціональні тексти стирають лінію поділу між художнім і критичним письмом, виказуючи в такий спосіб „односубстанційність художнього й критичного дискурсу” та існування „метакритичного над-Я” [14, с. 182], вони вимагають різнорівневого прочитання. Цим автор запрошує критично переосмислювати актуальні підходи до тексту, а також брати до уваги рецептивну множинність критичних текстів.

У цілому П. Байяр розробляє принципи *художньої теорії літератури* (théorie fictionnelle), де критичний текст розглядається як діалог суб'єкта із самим собою та про себе самого, що сприяє іншому баченню місця суб'єкта письма (наратора) у художньому й літературознавчому текстах. Творячи свого фікційного наратора, котрий є університетським викладачем-дослідником, сучасний автор бере за основу прустівського оповідача, який, попри те, що зветься Марселем, не тотожний авторові. П. Байяр наголошує:

Оповідачі моїх теоретичних текстів є для мене персонажами, з якими я тримаю досить суттєву дистанцію, навіть якщо вони мають зі мною дещо спільне. Я б сказав, що вони втілюють ту частку нестямного, яка існує в мені [3, с. 35].

Тобто в його баченні кожен критичний текст може бути визначений як автофікціональний, адже його наратор розглядається як вигаданий персонаж, який відбиває авторське несвідоме.

Відтак фікційний наратор у літературознавчо-(авто)фікціональних творах письменника дозволяє йому не виголошувати остаточних істин, уникати закритості теоретичних пропозицій. Проблема суб'єктивності критичного тексту розглядається ним за допомогою категорії „енонсиативної непевності” (хто промовляє?), такого собі ненадійного оповідача, що являє собою певну форму регресу, своєрідне повернення до середньовічних форм нарації. П. Байяр зазначає, що його теоретичні припущення „перебільшені”, що не означає „неточні”, тобто вони водночас правдиві та хибні. Окрім того, інтермедіальні „тексти-

привиди”, які формуються при читанні, невідворотно постулюють реципієнта як співавтора текстів, що сприймаються. Отже, основну тематику творів Байяра становлять суб’єкт та автофікціональність критичного письма (критичний текст як текст про Себе та фікціональність критичного тексту) і авторське літературознавче письмо (художня самотність стилю критичного тексту). Множинність суб’єкта висловлювання критичного тексту ставить на порядок денний питання диспозитивів проявлення авторського „я” та колективно-авторського „ми” (автор-наратор1-наратор2...), а також нагромадження „я” у множинних критичних прочитаннях художнього тексту.

На наше переконання, жанрову категорію творів П. Байяра умовно можна схарактеризувати як *роман-омана*, де поняття „роман” уживаємо у значенні жанру, який об’єднує сучасні прозові твори за принципом „родинної подібності” (Л. Вітгенштайн), коли кожен окремий член категорії має принаймні одну спільну рису, що зближає його з прототипом. Додамо, що в сучасному франкомовному літературознавстві творчість П. Байяра вивчається як певний культурно-історичний феномен, про що свідчить, приміром, збірник „Про незвичайну критику у працях П’єра Байяра” (2010), в якому, крім інших, знаходимо тексти про Байяра, написані У. Еко та Ж. Женетом. Зацікавлення, яке викликає сучасний автор у критиків, проявляється не лише через те, що письменник ставить на порядок денний низку фундаментальних літературознавчих питань і виступає проти ортодоксальних прочитань, які фіксують значення класичних текстів, знерухомлюючи їх, а через те, що він пропонує читати текст усупереч існуючим прочитанням, в тому числі всупереч своїм власним прочитанням, завжди бачити текст незвично. Він вважає, що тільки так можна досягти глибинного розуміння тексту, адже множинність прочитань не віддаляє, а наближає до тексту. Його твори виступають тією аномалією, яка провокує, сіє сумнів, змушує нюансувати загальні істини, показує їх крихкість. Отже, мета нашої розвідки – на прикладі самотнього жанру роману-омани П. Байяра проілюструвати функціонування в літературному просторі аномального як дієвого чинника впливу на зміну дослідницьких парадигм.

П. Байяр став відомим широкому читацькому колу своїм романом-оманою „Як розмовляти про непрочитані книги” (2007; рос. пер. 2014 р.). У творі, який почасти сприймається як „книга-порадник”, автор насправді пропонує аналіз процесів читання та тлумачення тексту, розвиваючи теорію читання шляхом творення „теорії не-читання”. В ній принцип не-читання осмислюється як складова дійсної теорії читання, що має чітко визначені завдання: виокремити основні типи не-читання (де не-читання не означає відсутність читання); проаналізувати конкретні приклади розмов про непрочитані книги; осмислити читання як багатоаспектну діяльність без матеріальної присутності тексту (рецептивну, критичну, творчу) [4]. Запропонований художній напрям критичної думки П. Байяр зараховує до *некомпетентної критики* (сюди ж відноситься написаний за подібним зразком твір „Як розмовляти про невідвідані місця”, 2012). Насправді автор твору використовує концепт не-читання як відвертальний маневр, коли афективний ефект (залагодження почуття провини від не-читання) приховує ефективний афект, себто осмислення фантоматичних форм існування книги та проєкції читацьких марень („скажи, як ти читаєш, я скажу, хто ти”). Слід додати, що фікційний оповідач Байяра практикує „читання як браконьєрство” (термін Мішеля де Серто [12]), поміщаючи класику до контексту масового читання й *симулюючи* рецепцію „читача з народу” („плебейського читача”). Такий прийом виявляється можливим лише за умови вбирання літературознавцем-скриптором критичного тексту маски фікціонального наратора, адже зрозуміло, що письменник не просто прочитав усі аналізовані книги, а й читав їх з дослідницькою уважністю. К. Монтальбеті, авторка однієї зі студій вищезгаданого збірника, справедливо нарікає підхід Байяра „усміхом Джокера”, де Джокер-Байяр є спритником, жартівником, шахраєм, трикстером, який вносить безлад, „збурює” класичні твори, порушує спокій тексту, витворює „фарс із присмаком журби” (журби не так екзистенційної, як соціальної) [13]. Слід додати, що параноя ненадійного наратора передається і сприймачеві, який подекуди не усвідомлює, чи текст іронічний, чи серйозний. Мов ляльковод, фікційний оповідач керує читачем, висуваючи припущення (у формі

текстів-привидів або текстів-сновидінь), які крок за кроком умотивовує.

Другий напрям, який Байяр іменує „критика передбачення”, містить комплексний літературознавчий дослід функціонування форм темпоральності, мета якого в тому, щоб окреслити відносини, котрі письменники витворюють з часовими категоріями, виявити розбіжності (*décalage*) між часом історичним і часом психічним. Так, у книзі „Про завтрашній день уже написано” (2005) наратор Байяра обґрунтовує тезу, що художній твір може бути обумовлений так само майбутнім, як і минулим, а письмо, яке передує описаній події, насправді витворює її. Впродовж усього твору письменник ілюструє її на прикладі долі О. Вайлда, життєвий провал якого вважає не вислідом, а точкою відліку творчої діяльності письменника. На його переконання, письмо так само може передбачити зустріч із самим письмом. Для цього він наводить приклад роману „Мобі Дік”, де панує образ книги-кита, величезної енциклопедії про життя морських тварин: Герман Мелвілл щомога довше відкладає своє зіткнення з чудовиськом Левіафаном, себто книгою-сатаною, яка поглине його й у якій він зникне. Автор витлумачує також фрейдівське припущення про „діяльність фантазму”, коли фантазм реалізується спочатку у творі, а потім у житті митця [5, с. 88].

Звідси випливає, що життя письменника зумовлюється його творами, а не навпаки. Приклад життєтвору Пруста дозволяє байярівському оповідачеві осмислити перевернуту темпоральність, адже час у Пруста – це час, що спливає до смерті. Байяровий наратор доповнює фрейдівську думку „теорією конечності”, яка є складовою впорядкування психічної поведінки письменника. У Пруста ж вона передається на мовному рівні або на рівні письма, позаяк власне мова є носієм майбуття, а письмо, яке пророкує майбуття, є основою роману „Віднайдений час”. Осмислення нових форм хронології в літературі тлумачиться в романі „Про завтрашній день уже написано” за допомогою нової граматики думки, яка міркує над тим впливом, який література справляє на життя. Існування в літературі, письмі, мові витворює з письменника Іншого (іншого з іншого часу), що свідчить про трансцендентність мови: „Мова є самим Єством, й саме вона промовляє в нас,

промовляє нами” [5, с. 115]. Отож мова не виражає подію, а живе нею, а творення її сенсу відбувається в майбутті, тобто по її з(а)вершенні. Для позначення цього порушення хронології байярівський оповідач пропонує новий дієслівний час – „прийдешній минулий час” (*passé à venir*), що позначає „розлад, котрий здійснюється між часом історичної події та часом психічної події, двох протилежних часів, у пункті зустрічі яких розташоване письмо” [5, с. 117]. На кшталт фрейдівського поняття *après-coup* (нім. *Nachträglichkeit*, переживання постфактум, психічна після-дія) байярівський наратор пропонує поняття *avant-coup* (психічна перед-дія). Воно уточнює й доповнює теоретичні міркування Фрейда: подія існує до існування події, а частина того, що з нами відбувається, вже насправді відбулася раніше. Так, у Пруста подія має вимір перед-дії: „Подія, яка ще не надійшла – майбутня, – може наперед впливати на письмо, де вона потрапить до кола подій, які вже надійшли” [5, с. 117]. Граматична форма майбутнього минулого часу симетрично подвоюється в Байяра часовою формою „майбутній час, що надійшов” (*futur advenu*), себто час, який передвіщає минуле. Якщо майбутній минулий час виражає історичну подію, то майбутній час, що надійшов, – психічний час. У результаті утворюється час *поза* хронологією, така собі щілина, яку утворює письмо між тим, що воно провіщає, і тим, що воно вибудовує. В неї власне і „прослизає” письменник, як уважає автор цієї художньої теорії.

Така фікціональна теорія може бути корисною для зміни погляду на біографічний текст. Традиційно життєпис виступає описом фактуальної реальності, що розділена на сегменти та скерована найчастіше з минулого в майбуття, його принцип упорядкування являє собою виклад причин перед наслідками. В новій конфігурації біографії, яку пропонує текст Байяра, слід „показати гру у зворотному напрямі та спробувати укласти життєпис так, щоб викрити супротивні чинники, які роблять з майбуття один з активних агентів здійснення того, що з нами стається” [5, с. 121]. Так, фікційний дослідник перевпорядковує біографію Дж. Лондона, демонструючи, як головний твір американського автора виписує його завтрашній день, як його життя набуває форми надходження літератури, зустрічі з письмом.

І щойно ця зустріч відбувається, життя письменника завершується. У висліді самогубство Мартена Ідена набуває форми „минулої біографіми” Дж. Лондона, а смерть самого автора являє собою його „майбутню біографему”. В разі, коли наслідки міняються місцями з причинами, Байяровий наратор пропонує вживати поняття „після-причина” (*cause postérieure*), що позначає інтермедіальний простір, у якому минуле співіснує з майбутнім, але яке вилучає теперішнє як місце напруження між майбутнім і минулим, а „перед-наслідок” (*conséquence antérieure*), який визначає наші дії наперед, є наслідком того, що станеться у майбутті. Приміром, в іншому зразку застосування критики передбачення, книзі „Плагіат майбутніх творів” (2009), фікційний наратор Байяра пропонує вивчати в університетах не лише тексти, написані в минулому й сучасності, а й тексти майбутні (віртуальні). В цьому романі-омані він пояснює, як твори, написані в минулому, творять плагіат творів ще не написаних (наприклад, як Мопассан текстуально „передчуває” Пруста [9]). Така методика дозволяє зробити читабельними „малі” (другорядні, забуті, маловідомі, ранні тощо) твори видатних письменників.

Припущення, що література надихається прийдешнім, обґрунтовується в іншій книзі П'єра Байяра – „Титанік потоне” (2016), де пропонується досліджувати „літературні передбачення” [10, с. 17]. На прикладі однієї з найбільш знаменитих світових катастроф, дослідник-оповідач намагається розібратися, як письменникам удається оповідати про майбутнє. Для цього він виокремлює події, котрі художній твір у змозі передбачити; висвітлює здатність літератури пророкувати як познаку своєрідної „перед-науки”; визначає практичні наслідки, які ці передбачення можуть здійснювати на суспільство (реакції політиків, науковців, громадськості тощо); пояснює ступінь вірогідності передбачень в аналізованих творах і вказує на літературні передбачення, які ще не справдилися. Власне текст твору „Титанік потоне” ділиться на текст дослідження явища літературного передбачення, який перешаровується двома іншими текстами: текстом, що оповідає історію журналіста В. Т. Стєда, котрий загинув на „Титаніку” (друкується жирним шрифтом), і текстом тлумачення роману М. Робертсона „Марність, або Загибель Титану” (текст курсивом).

Наратор пояснює, що надає перевагу термінові передбачення (*anticipation*), відкидаючи ймення „пророкування” й „віщування”, оскільки слово „*передбачення*” наголошує на темпоральній розбіжності, властивій творам, що оповідають про майбутні небезпеки. Провадячи різницю між передвіщенням і передчуттям, автор теорії наголошує, що *перед-чуття* не лише бере свій початок у прийдешньому (*перед-*), а й пов’язане з різними формами особливої чутливості (*-чуття*). Сейсмічна термінологія або сейсмічна модель мислення, яку винаходить і застосовує Байяровий персонаж („письмо як сейсмограф”, „сейсмографічне письмо”), дозволяє йому осмислити те, як деякі події посилають знаки до того, як відбутися в реальності, й як деякі особи інтуїтивно відчують їх наближення. Поняття „лінії зламу” позначає тут „різнопланові сліди, які залишає подія до свого надходження” [10, с. 57]. Своєю чергою на лінії зламу існують крихкі місця – „точки пробою”, себто більш чіткі вказівки на місце відбування події. Окрім того, відчуються „перед-поштовхи”, а саме – ледь відчутні коливання, які викликає нездійснена подія [10, с. 58]. Інша цікава категорія теорії літературних передбачень, це „ефект граблів”, тобто „ілюзія, згідно з якою події повинні повторюватися рівномірно, тобто бути розташованими в часі з *інтервалами*, як зубці граблів” [10, с. 67] (курсив наш. – Г. Д.).

Наратор твору „Титанік потоне” наполягає на застосуванні нової *політичної* форми прочитання художнього твору, тобто пропонує вишукувати в ньому „проблиски часу” як своєрідні фрагменти майбутнього, вкраплені у мистецький твір. Усе це, як на нього, призводить до необхідності „передчутливого прочитання мистецьких творів” [10, с. 150]. Такі дидактичні настанови присутні у всіх творах сучасного автора, які французькі літературознавці (М. Ескола, С. Рабо, М. Шарль, Ж. Дюбуа та ін.) згруповують під назвою „теорія можливих текстів”. Теорія або поетика можливих текстів має на меті пошук „хитких” мікроструктур тексту, тобто його аномалій, оскільки вони являють собою вмістилища потенціалу розвитку тексту, його можливостей. Це можуть бути лакунарність, невизначеність, невідповідність, незавершеність на рівні різних наративних складових твору, котрі вимагають метатекстуального чи/та гіпертекстуального втручання

(продовження, роз'яснення, коментаря, переписування, творення експлікативних інваріантів тощо). Тобто поетика можливих текстів ґрунтується на творенні інтермедіального літературного простору – *віртуальних текстів*, які відсилають до першотвору [15]. А взаємодія реальне/віртуальне якраз і лежить в основі творчого методу П. Байяра.

Застосування поетологічних засобів фікціонального тексту в літературознавчому дискурсі (а це коригування, подовження/скорочення класичних текстів, перестанови у хронотопі, наративні симуляції тощо) змушує розглядати байярівський текст як дві сторони монети, де аверс являє собою художні прийоми, а реверс – теоретичні підходи (осмислення поняття дистресії шляхом переміщення її з риторичної теорії творення тексту до рецептивної). Принцип „втручання в художній текст”, який Байяровий оповідач активно застосовує в низці текстів, покликаний продемонструвати поразку „імперіалізму” герменевтичних теорій, тому він пропонує перехід від культури тлумачення до *культури коментування* (ліричного відступу, епіфрази, роз'яснювального коментаря), тобто „творчої критики” як проникнення всередину твору та переосмислення твору у формі творення його *інваріантів*. М. Ескола влучно схарактеризував байярівський підхід до прочитання творів класиків прислів'ям „люби як душу, тряси як грушу”.

При цьому в Байяра показується тісний зв'язок літературної критики з маренням, себто пористість, розмитість їх меж, їхні взаємопроникання та взаємовпливи (нестямний раціоналізм *VS* раціональна нестямна?). Фахівець з психоаналізу, письменник тестує його схрещення з літературознавчими дослідженнями, вигадуючи новітню методіку, яка бере за основу розробку психологічних типів особистості на основі літературних персонажів („Чи можна використовувати художні твори у психоаналізі?”, 2004). Утопічний метод, який, звісно, не працює, має в Байяра свою користь: поразка психоаналізу на цьому ґрунті може згодитися для самого літературознавства, а саме – задля осмислення категорії „мистецька невдача”. Для цього наратор Байяра застосовує *критику вдосконалення*, приклад якої міститься, зокрема, у книзі „Як поліпшити невдалі твори” (2000). Беручи до уваги той факт, що

в будь-якого автора трапляються тексти, які вважаються менш успішними, ніж інші, наратор пропонує логічно впорядковану літературознавчу методику, завдання якої: виявити у творі дисфункціонування (незбіги, відхилення, аномалії) на наративному та/чи персонажному рівні; дослідити умови написання твору й визначити причини виникнення дисфункцій; запропонувати конкретні рішення для його поліпшення, вдосконалення (приміром, зміну або уточнення назви, незначну модифікацію сюжету, дрібні трансформації в персонажній сфері). Одним словом, він пропонує читати художній твір як теоретичний, адже кожен новий критичний витвір має на меті поліпшення попередніх – їх уточнення, розвиток, удосконалення тощо.

Такі креативні трансформації стосуються в Байяра не тільки художнього твору, а й постаті письменника. „Чому мене багато?” – це питання, яким він розпочинає роман-оману „Таємниця Толстоєвського” (2017). Як видно з назви, головний герой книги – це вигадана постать російського письменника на ймення Лев-Федор Толстоєвський. Водночас фікційний наратор наводить приклад дослідників, які намагалися розділити російського автора на дві особистості (як Дж. Стейнер у „Толстой чи Достоевський”, 1960). Це телескопічне прізвище певною мірою ґрунтується на французькій рецепції Толстоєвського як символу російського письменства, розповсюдженого ще в російській критиці починаючи з ХІХ ст., адже основною рисою його життя та творчості виступає страждання: російський письменник і його герої мучаться самі й роблять нещасними всіх довкола. Натомість ця „російськість” (котрої торкається, зокрема, в однойменному есеї Є. Маланюк), для Байяра нецікава, оскільки його твір присвячений іншому джерелу страждання – „внутрішній множинності”. Тому мета твору, яку формулює оповідач, міститься в тому, щоб довести за допомогою лише самого літературознавчого методу, що всередині нас співіснують різні особистості. Для цього наратор П. Байяра розробляє „теорію множинних особистостей” [8, с. 15], яку застосовує на текстах Тостоєвського, щоб запропонувати читачеві певний спосіб самопримирення, можливість краще проживати у світі та проживати світ (*habiter le monde*).

Байяровий наратор розпочинає з укладення життєпису Толстоевського (далі „ТД” – *Г. Д.*) шляхом почергового нашарування біографем двох реальних російських класиків, де неточності й нестача вірогідних відомостей щодо життя об’єкта біографії стають чинником дії „плідної похибки” [8, с. 15]. Вона сприяє *творчому* доповненню лакунарного, демонструючи в такий спосіб, що будь-який життєпис фікціональний, а його об’єктом є фікційна особа. Проте множинною виявляється в Байяра не лише особистість ТД, а й кожен його твір, який піддається тут поділові навпіл (наприклад, незрозуміле для байярівського наратора співіснування в одному творі Анни й Кітті). Теза наратора байярівського твору – „ми не контролюємо тих, хто живе всередині нас” – послідовно обґрунтовується у формі літературознавчого наративу. Так, описується, як ТД переживає осяяння, коли відкриває для себе того радикально Іншого, котрий живе в ньому, і про існування котрого він не здогадувався раніш. Це відкриття в собі Іншого показане на прикладі нетипових реакцій його персонажів на появу любовного бажання: це божевілля Анни („я другая”), непояснима боязнь самої себе Наташі та приголомшення князя Мишкіна, який уперше зустрівся з Настасією Філіпівною без її фізичної присутності. „Некохання”, розрив пари коханців, зникнення з часом любовного бажання так само є чинниками страждання героїв *а)* від своєї множинності („я більше не той”), *б)* від несумісної множинності об’єктів бажання. Множинність *а* аналізується як вертикальна або „археологічна”, тобто глибинно психологічна, тоді як *б* – множинність горизонтальна або темпоральна – позначена наступністю в часі різних об’єктів бажання. На думку письменника-дослідника, тут ідеться не про дуалістичну модель особистості, про яку писав Фройд, а про прустівську модель, що ґрунтується на багатовалентності: кожне Я, котре складає особистість, живе своїм власним життям і відчуває відмінні почуття, тобто одиничні особистості всередині множинності наділені автономним існуванням. Тому наратор Байяра не говорить про Толстоевського як про дві особистості, адже насправді їх набагато більше. Висновок твору вельми утопічний і провокативний. Беручи до уваги радикальну думку, яка „вже визріває у творчості Толстоевського”, наратор вимагає надання

права голосу на виборах кожній окремій особистості кожної особи виборця, закликає реорганізувати суспільство, визнаючи існування в одній людині множинності особистостей. Водночас він наголошує, що теорія множинних особистостей дозволяє краще зрозуміти власну особистість, прислухатися до її поліфонії, розвивати в собі співпереживання іншим, уникати марного почуття провини за дії, які ми робили, і головне – вибудувати дійсну мовну етику, яка б поважала множинність особистостей (вживати „ми” замість „я”), тобто примиритися зі своєю множинністю, а отже, із собою.

Припущення, що письменники пропонують нам лакуарну версію оповіді не навмисно, а тому що втрачають контроль над витвореною письмом оповіддю й просто знають не про все, що відбувається з їх персонажами, обґрунтовується Байяром за допомогою *детективної критики*. Вона змушує читача перечитувати класичні тексти, звертаючи увагу на потенціал другорядного. Так, у творі „Хто вбив Роджера Екройда?” (1998) П. Байяр пропонує власне тлумачення роману А. Крісті „Убивство Роджера Екройда”, яке спростовує тезу, що дійсним душоубом був лікар Шеппард, помічник Пуаро й, головне, оповідач роману. Твір англійської авторки цікавий для сучасного письменника й літературознавця з багатьох причин. По-перше, це легітимність і, зокрема, наслідки використання прийому ненадійного оповідача. По-друге, байярівський оповідач (такий же ненадійний наратор, як і у Крісті) зауважує, що його „книга не просто детектив про детектив, що в неї є також інший об’єкт дослідження, більш теоретичний, а саме – марення (*délire*) і, зокрема, інтерпретаційне марення” [11, с. 15]. Тобто Байяровий наратор прагне розробити принципи „прочитання-марення” (*lire-délire*), методу, який використовував сам Пуаро. Сильна сторона такої методики в тому, що вона сприяє переосмисленню природи й засад „правдивого прочитання”, тобто дозволяє досягнути „правдиве” шляхом досягнення „хибного”. Інша мотивація її автора, більш письменницька, ніж літературознавча – показати творчу плідність розгадування таємниць літературних смертей (зрештою, пані Боварі могла бути вбитою кимось іншим...), таємниць, які порушують порядок „прозорого читання”, обґрунтувати конечність вивчення

можливостей „корисного поповнення відомостей про твір” [11, с. 17].

Байяровий оповідач уточнює, що, приховуючи вбивцю під покровом нарративної інстанції, А. Крісті віртуозно застосовує певні текстові прийоми для оманливої передачі дійсності. Це, передусім, стиль письма, якому властива двозначність (гра слів, іронічні висловлювання, прагнення наратора приховати свої по- та відчуття тощо). Окрім того, це всюдишча присутність прийому „неправда внаслідок замовчування” (еліптичність оповіді, неповність речення і навіть опущення всередині речення). Метод „неправда внаслідок замовчування” цікавий фікційному дослідникові для здійснюваного аналізу ще тим, що насправді його наявність можна констатувати у будь-якому творі, адже зрозуміло, що *все* сказати неможливо. Відтак французький наратор протиставляє розслідам Пуаро зустрічне розслідування, що має на меті викриття парадоксу оповідача-брехуна (дезінформатора), адже „оповідь від першої особи не оповідає історію, а пропонує власну точку зору щодо оповіді” [11, с. 73], тобто текстове „я” завжди підозріле. Автор зустрічного розслідування пропонує апробувати на творах англійської авторки детективів принцип *прочитання-марення*, а саме прочитання, що ґрунтується на категоріальному апараті психоаналізу, але не є психоаналітичним прочитанням текстів, зокрема таким, яким його провадив Фройд. Маренню як психічному розладу властивий опір очевидному, фальсифіковане ставлення до дійсності, а також стійка віра у свої переконання. Інтерпретація фактів реальності, яку пропонує Пуаро, якраз і відповідає цим критеріям. Отож Байяровий розслідник вважає, що відомий детектив здійснює власне прочитання-марення, де марення заступає реальність. Такий процес підміни спричинений головно суб’єктивним вибором побічних доказів, де одні показання підміняють інші. Так само, на думку дослідника Байяра, творення літературознавчих концептів позначене маренням, адже в ньому також основну роль відіграє суб’єкт, до того ж будь-яке теоретичне надбання містить несприйняття існуючої реальності та відкриття іншої. Тому поняття марення дозволяє відкрити для осмислення питання природи суб’єкта в критичному тексті та психотичної складової теоретичної думки. Відсутність автономності художнього

тексту відносно свого сприймача впливає на рецептивну цілісність художнього персонажа та спричинює (не)довіру оповідачеві. Тому робиться висновок, що поняття „правдивого” і „неправдивого” не можуть тлумачитися однаково в реальному й художньому, себто уявному, світі. Отже, прочитання-марення впливає з рухливості тексту, його можливості бути видозміненим суб'єктом читання. Така трансформація, на думку автора цієї концепції, здійснюється шляхом перекладу тексту іншою „мовою” – зокрема мовою детектива чи психоаналітика, а кожен переклад призводить до смерті вихідного тексту. Тлумач убиває текст заради надання йому прозорості, й це є джерелом його втіхи [11, с. 168].

Переглянути критерії „правдивого” й „хибного прочитання”, а отже, наукову цінність результатів, отриманих тлумачами, завдання іншого прикладу застосування детективної критики. У книзі „Розслідування справи Гамлета. Діалог глухих” (2002) фікційний наратор у формі літературознавчо-детективного розслідування намагається розв'язати таємницю смерті батька головного героя, провадячи прочитання не стільки самої п'єси, як критичних текстів про творчість Шекспіра, та виявити чинники „літературознавчої глухоти”. Врешті висуває на перший план питання мовного референта, тобто проблему не/ідентичності цитованого критиками тексту, не/сумісності „віртуальних *під-текстів*”. У висліді він наголошує на тому, що конче потрібно розрізнити об'єкт і референт, адже саме референт становить проблему визначення того, про що говорить літературознавець. Одним словом, слід перенести акцент з питання значення тексту на питання референта дискурсу. В діалозі глухих значення впливає з кожного особистого референта дискурсу, тому в такому типі літературознавчого діалогу домінує не герменевтична, а релятивістська концепція критичного прочитання, що безповоротно вписує суб'єкта літературознавчого тлумачення в текст критичний, а також і в текст художній. Висновок байярівського наратора такий: щоб створити нові прочитання „Гамлета”, слід тлумачити п'єсу, передбачивши майбутні теоретичні парадигми, почати з нуля, *здогадатися* про те, що нам невідоме, відкинути звичні літературознавчі концепти, працювати з іншою текстовою конфігурацією та сформулювати інші питання до тексту. Власне кажучи, своїми провокаційними питаннями до

тексту, його тлумаченнями-симуляціями, прагненням непомітно ввести в оману Байяр-байкар змушує перечитувати класичні твори, переглядати їх канонічні прочитання, по-новому формулювати питання до тексту, переформатовувати об'єкт дослідження тощо. Адже зміна наукової парадигми відбувається не внаслідок розв'язання наукової задачі, а через трансформацію способу побудови об'єкта дослідження та переформулювання дослідницьких питань.

Міркуючи над проблемою зміни наукових парадигм, байярівський наратор пропонує концепт „внутрішньої парадигми”, що об'єднує питання, які критик ставить до тексту, але котрі насправді стосуються його самого, а твір у висліді стає пре-текстом для віддалення критика від нього. У висліді суб'єкт та об'єкт літературознавчого тексту перебувають у стані постійної інтерференції. Оскільки критик вибудовує текст залежно від своєї „внутрішньої парадигми” (свого об'єкта досліду і своїх питань), то й кожен *критичний текст автофікціональний*, тобто позначений критичним осмисленням власної особистості. Неоднорідність критичного тексту якраз і впливає з того, що його суб'єкт стає його дійовою особою. Байяровий дослідник підкреслює важливість некомунікаційності між внутрішніми парадигмами: „Якщо ми моделюємо кожен текст, вписуючи себе в нього та змушуючи його говорити нашою мовою, будь-яка літературознавча дискусія у своїй основі є діалогом глухих” [11, с. 164]. Окрім некомунікаційності, між внутрішніми парадигмами автор концепції наголошує також на їх несумірності, але не в контексті провалу прочитання, а говорить про конче важливу складову тлумачення – особиста історія одного критика не може бути зіставлена з долею іншого [11, с. 167]. Отже, літературознавча глухота являє собою важливу складову критичних обмінів, навіть якщо вона постійно заперечується шляхом нездійсненого прагнення одностайності у тлумаченні тексту. Природно, що така уніфікація ілюзорна, адже в особі дослідника неможливо відділити реального персонажа від вигаданого, звідси неможливість розмежувати у критичному тексті фактуальне й фікціональне, яке поєднується у внутрішньому діалозі однорідністю письма. За Байяром, щоб відновити діалог критиків, слід не заперечувати існування діалогу глухих, а радше вслухатися

в нього. Таким чином, релятивізм множинності прочитань дозволить визнати легітимність герменевтики єдиного об'єкта – „приватної герменевтики”, мета якої відшукувати одне й окремішне значення кожного твору у прочитанні кожним його читачем (тлумачем) [11, с. 189].

Слід також звернути увагу на своєрідність метакритичного аспекту творів П. Байяра. Наприклад, Ф. Пенанек, вивчаючи новизну метакритичного дискурсу сучасного автора, окреслює його основні риси так: „літературність” критичного тексту, продукування нових знань на основі художнього тексту, оновлена дискурсивна модальність метакритики через самотутньо здійснюваний вплив на читача, її генеза в рамках існуючих критичних підходів [14]. Щодо останнього пункту, то дослідниця слушно підкреслює, що, вимислюючи новий вид перетину психоаналізу й літературознавства, П. Байяр виводить психокритику Ш. Морона на новий виток розвитку, підхоплюючи переміщення психоаналізу від автора до тексту („психоаналіз тексту”) новим переміщенням – від тексту до читача („психоаналіз читача”). Відтак Ф. Пенанек виокремлює два страти байярівського методу: це 1) творення критичного дискурсу шляхом „розтеоретизування” психоаналізу й конструювання нових літературознавчих теоретичних комплексів; 2) розробка метакритичного дискурсу, легітимність якого демонструється браком ефективності традиційних підходів й ознакою якого виступає нерозрізняваність між критичним і метакритичним дискурсами. В цілому байярівська метакритика є не лише критикою інших критик (критичний текст у критичному тексті, критичне *mise en abyme*), а й автокритикою, себто прочитанням Себе як читача (психоаналіз читача). Якщо Байярові тлумачення-симуляції демонструють „метакритичну художність” (*fiction métacritique*), витворюючи художні тексти про художні тексти, то сутність оманливості його роману криється, передусім, у наявності в ньому метафікціонального дискурсу.

Яскравим прикладом застосування метафікціонального дискурсу виступає останній твір П. Байяра „Правда про «Десять негрят»” (2019). У ньому один із персонажів знаменитого детективного роману „виривається” за межі твору, в якому англійська авторка започаткувала його існування, стаючи суб'єктом

власного дискурсу, котрий розгортається з метою вивести свою творчиню з омани, в яку її ввело власне письмо. Мотивація новітнього наратора – виправити помилку А. Крісті, яка не змогла виявити дійсного вбивцю десятиох візитерів загадкового острова, пояснивши, як усе відбувалося *насправді*. Водночас цей персонаж висловлює своє ставлення до тлумачів „рідного” тексту та до літературознавців узагалі, серед яких опиняється такий собі П’єр Байяр [7, с. 64]. Цитуючи теоретичне припущення Байяра про автономність дії та свідомості персонажа художнього твору, наратор „Правди про «Десять негрят»” вмотивовує підстави власного літературознавчого дослідження-розсліду, котрий подеколи перетворюється на правдивий маніфест захисту прав літературних героїв, враховуючи їх право самим аналізувати й витлумачувати твори, які дали їм життя.

Байярівський метод – це приклад суто індивідуального літературознавчого підходу, адже кожен, хто застосовуватиме його, буде вчиняти „на кшталт Байяра”, тобто імітувати його методику, а не розвивати її. Відзначимо також всюдишність у Байяра теоретичної спекулярності (проекції без взаємодії), адже його підходи відбивають принципи творення критичної думки Р. Барта, наратології Ж. Женета, тематичної критики Ж.-П. Рішара, тобто критиків, котрі витворили концепти, але їх підходи суто особисті й подальшому розвитку не підлягають. Цим письменник доводить існування закритої „особистої герменевтики”, яку можна описати або застосувати, а не розвивати зсередини. Така „непроникність” герменевтики призводить до появи пост-герменевтики, тобто підходу, що повертається до риторики, де інтерпретація текстів поступається творенню „можливих текстів”, себто креативному коментареві, що відштовхується від першотексту.

Таким чином, Байяр-дослідник пропонує вивчати аномалії художніх творів як чинники творчого критичного розшуку, відводячи при цьому центральне місце насолоді від тексту Ролана Барта. Адже очевидно, що в стильовому плані поетика байярівського роману-омани відповідає бартівським настановам щодо написання бажаного Твору, викладеним в останній лекції з курсу в Колеж де Франс, котрий має назву „Приготування роману” [2, с. 543–554]. По-перше, це *простота*: читабельність на

рівні сприйняття тексту (стрункність „оповідної арматури”), чіткість ритму читання (анафоричність тексту) та прозорість наміру оповідача, навіть якщо він і фікційний (текст у першому ступені). По-друге, це *наступність* як родинний зв’язок (а не спадковість як імітування), яка передбачає дотримання „аристократичності письма”, але у формі „сковзування” на інше місце, на інший виток спіралі. По третє, це *бажання*: „Pour-quoі écrivons-nous?” (Для-чого ми пишемо?). Твір має бути для читача бажаним. Байярівські романи є власне абсолютно бажаними внаслідок своєрідного відчуття запаморочення від утрати орієнтирів, яке вони спричиняють.

Отже, концептуалізація літературних аномалій приводить до того, що й сама байярівська творчість обертається на аномалію, й не тільки через розмитість меж між літературознавчим і художнім текстами. Письменник насправді ставить питання закритості/відкритості теоретичних парадигм, а також поетологічного статусу суб’єкта критичного тексту, котрий витворює об’єкт свого дослідження за власною подобою. Врешті-решт його художньо-літературознавчі тексти запрошують приділяти увагу поетиці критичних (в тому числі віртуальних) текстів як складовій рецептивного потенціалу художнього твору.

1. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 228 с.
2. Barthes R. La Préparation du roman. Cours au Collège de France. 1978–1979. 1979–1980. Paris : Éd. du Seuil, 2016. 608 p.
3. Bayard P. Comment j’ai fait regresser la critique. Zimmermann L. (dir.). Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard. Paris : Éditions Cécile Defaut, 2010. P. 19–37.
4. Bayard P. Comment parler des livres que l’on n’a pas lus? Paris: Éd. de Minuit, 2007. 170 p.
5. Bayard P. Demain est écrit. Paris : Éd. de Minuit, 2005. 160 p.
6. Bayard P. Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds. Paris : Éd. de Minuit, 2014. 208 p.
7. Bayard P. La Vérité sur „Dix petits nègres”. Paris : Éd. de Minuit, 2019. 176 p.
8. Bayard P. L’Énigme Tolstoïevski. Paris : Éd. de Minuit, 2017. 160 p.
9. Bayard P. Le Plagiat par anticipation. Paris : Éd. de Minuit, 2009. 160 p.
10. Bayard P. Le Titanic fera naufrage. Paris : Éd. de Minuit, 2016. 176 p.

11. Bayard P. Qui a tué Roger Ackroyd? Paris : Éd. de Minuit, 1998. 168 p.
12. Certeau M. de. L'Invention du quotidien, I. Arts de faire. Paris : Gallimard, 1990. 416 p.
13. Montalbetti Ch. Du chevalier au Joker. Zimmermann L. (dir.). Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard. Paris : Éditions Cécile Default, 2010. P. 49–59.
14. Pennanech F. Du discours métacritique. Zimmermann L. (dir.). Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard. Paris : Éditions Cécile Default, 2010. P. 177–196.
15. Rabau S., Escola M. Inventer la pratique: pour une théorie des textes possibles. La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles. Reims: Presses Universitaires, 2006. URL : http://www.fabula.org/actualites/m-escola-dir-theorie-des-textes-possibles_51001.php (Last accessed: 19.03.2019).

БАЙКИ БАЙЯРА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ/И/ЕСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ РОМАН

Галина Флориевна Драненко
orcid.org/0000-0002-8909-452X
galynadranenko@yahoo.fr

*Доктор филологических наук, доцент
Кафедра романской филологии и перевода
Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича
Ул. Коцюбинского, 2, 58000, г. Черновцы, Украина*

Аннотация. Освещена проблема смены научных парадигм в науке о литературе, фактором которой является аномальное. Исследование проведено на материале литературоведческо-(авто)фикциональных произведений Пьера Байяра, охарактеризованных как романы-обманы. Рассмотрены их категориальный аппарат, иллюстративный корпус и поэтологические особенности. Выяснены принципы байяровской приватной герменевтики и теоретико-методологические основы предложенных им художественных направлений литературной критики, на примере его произведений выделены черты поэтики возможных текстов. Разъяснено функционирование основных литературоведческих категорий творческой проблематики современного французского автора, среди которых: фикциональный нарратор-литературовед, литературность и автофикциональность критического текста, метакритическая художественность, метафикциональный дискурс, рецептивная множественность критического текста и др.

Ключевые слова: смена научных парадигм, аномалия, фикциональный нарратор критического текста, рецептивная множественность критического текста, теория возможных текстов, Пьер Байяр, современная французская литература.

FABLES DE BAYARD : UNE THÉORIE FICTIONNELLE OU/ET/EST UNE FICTION THÉORIQUE

Galyna Dranenko

orcid.org/0000-0002-8909-452X

galynadranenko@yahoo.fr

*Département d'études romanes et de traduction
Université Nationale Tchernivtsi Yuriy Fed'kovytch
2, rue Kotsubins'kyi, 58000, Tchernivtsi, Ukraine*

Résumé. L'article s'interroge sur les changements de paradigmes scientifiques qu'a pris aujourd'hui, en France, une partie de la critique littéraire qui délibérément transgresse les frontières ordinairement établies entre l'œuvre littéraire et la critique, la fiction et la théorie, les positions, senties habituellement comme exclusives, d'auteur et de lecteur. On examinera plus précisément les œuvres de Pierre Bayard qui délibérément conteste, mêle et trouble les traits génériques attachés aux ouvrages critiques et aux récits (auto)fictionnels. Il s'agira ici de regarder de près ses textes qu'on pourrait qualifier de « romans-ruses », tant ils sont les lieux de processus de détournement, d'aveuglement, d'occultation, de duperie, de feintise, de faux-semblant et de générateurs de fables. L'auteure de l'article s'emploiera à déplier et à expliquer la nature et les modes de fonctionnement des catégories et des concepts théoriques et littéraires que convoque P. Bayard. Car c'est à cette condition qu'on sera à même d'apprécier l'originalité transgressive des textes de cet auteur qui, tout comme son lecteur emporté par son habileté argumentative et la séduction de son style, prend un malin plaisir à lire, à traverser hors des clous les œuvres du patrimoine littéraire, au grand dam parfois de la doxa critique dominante. Cette démarche herméneutique fait la part belle à un lecteur sourcilleux, sensible aux moindres suggestions du texte, et qui ne s'en laisse pas compter ni par l'auteur, ni par le narrateur, ni par le consensus interprétatif. Ce pas de côté qu'effectue P. Bayard se fonde sur des concepts empruntés à différents champs de savoir (poétique, psychanalyse, narratologie, histoire littéraire, stylistique, etc.), qui, à la fois, éclairent le texte étudié et sont explicités par celui-ci, étant donné qu'est revendiqué ici un geste critique immanent, loin de toute application mécanique d'un « outillage » conceptuel extrinsèque. On peut citer par souci d'exemplification des notions comme celles-ci : le critique-narrateur fictif, la littéralité et l'autofiction dans le texte critique, la

fiction métacritique, le discours métafictionnel, la multiplicité des réceptions du texte critique, etc. L'œuvre de P. Bayard n'est pas un hapax critique isolé, brillant – proche du canular pour les plus sceptiques, il faut le signaler, en le regrettant –, mais s'inscrit bien dans un courant de pratiques des textes (en réception et en production) qui est très prometteur pour sortir la théorie littéraire de son ronron académique ; c'est ce nouvel usage de la littérature qu'on qualifie parfois de *poétique des textes possibles*, qui n'est pas sans rappeler le mot d'ordre de Julien Gracq : *En lisant en écrivant*.

Mots-clés: Pierre Bayard, changement de paradigmes scientifiques, anomalie, narrateur fictif du texte critique, multiplicité de réceptions du texte critique, théorie des textes possibles, littérature française contemporaine.

BAYARD'S FABLES: A FICTIONAL THEORY OR / AND / IS A THEORETICAL FICTION

Galyna Dranenko

orcid.org/0000-0002-8909-452X

galynadranenko@yahoo.fr

*Department of roman studies and translation
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Kotsubinsky Str., 2, 58000, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The author wonders about the changes of scientific paradigms which have been adopted in France, by some critics, who deliberately infringe the limits laid down between literary work and review, fiction and theory, and the place usually felt as unique, of the author and the reader. In particular, Pierre Bayard's works will be examined in detail, since he deliberately challenges, mixes and creates confusion around the characteristic touch linked to critical works and works of self-fiction. His writings will be closely examined, for they could be qualified as "trick novels", insofar as they are places of diversion, blinding, secrecy, dupery, treachery, faux-semblant, and creating fables. The author will try to unfold and explain the nature and the processes at work within the categories and the literary and theoretical concepts used by P. Bayard. Only under that condition one will be able to appreciate the originality of the infringements of that author who, just like his reader is taken by his shrewd capacity to tell his stories, and is seduced by his style, enjoys maliciously to read, breaking the rules of an ordinary reading of the classic works of literature, which sometimes is a scandal in the eye of the mainstream critic. Such a hermeneutic way leaves the reader a large share of the pleasure of reading, since he or she is fussy and reacts to the smallest detail suggested in the text, and cannot be fooled either by the author or by the interpretative consensus. The sideways move made by Bayard is based upon on concepts he borrows from various fields of knowledge (poetry, psychoanalysis,

narratology, history of literature, stylistics, etc.) which at the same time shed light on the studied text and are explained by it, since a critical posture is claimed here in an immanent way, far from any mechanical use of an extrinsic “concept toolbox”. One can quote as examples of notions the following: the fictional narrator-critic, the literality and self-fiction within the critical text, the metacritical fiction, the metafictional discourse, the multiple welcomes of the critical text, etc. Bayard’s oeuvre is no hapax, no critical, isolated, brilliant hapax – close to a hoax, as far as the more sceptical are concerned, one must say, and regret – but is part of a stream of practice of writing which (both from the critic’s and the author’s point of view) is very promising in the perspective of getting literary theories out of their academic humdrum; it is that new use of literature sometimes coined as the poetry of possible texts which has some kind of relationship with Julien Gracq’s watchword “En lisant en écrivant”.

Key words: Pierre Bayard, change of scientific paradigms, anomaly, fictional narrator of the critical text, multiple reception of the critical text, theory of possible texts, contemporary French literature.

References

1. Kuhn T. *Struktura naukovykh revoliutsii* [The Structure of Scientific Revolutions]. Kyïv, 2001, 228 p. (in Ukrainian).
2. Barthes R. *La Préparation du roman. Cours au Collège de France. 1978–1979. 1979–1980*. Paris, 2016, 608 p.
3. Bayard P. Comment j’ai fait regresser la critique. In: Zimmermann L. (dir.). *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*. Paris, 2010, P. 19–37.
4. Bayard P. *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus?* Paris, 2007, 170 p.
5. Bayard P. *Demain est écrit*. Paris, 2005, 160 p.
6. Bayard P. *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*. Paris, 2014. 208 p.
7. Bayard P. *La Vérité sur „Dix petits nègres”*. Paris, 2019, 176 p.
8. Bayard P. *L’Énigme Tolstoïevski*. Paris, 2017, 160 p.
9. Bayard P. *Le Plagiat par anticipation*. Paris, 2009, 160 p.
10. Bayard P. *Le Titanic fera naufrage*. Paris, 2016, 176 p.
11. Bayard P. *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris, 1998, 168 p.
12. Certeau M. de. *L’Invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris, 1990, 416 p.
13. Montalbetti Ch. Du chevalier au Joker. In: Zimmermann L. (dir.). *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*. Paris, 2010, P. 49–59.
14. Pennanech F. Du discours métacritique. In: Zimmermann L. (dir.). *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*. Paris, 2010, P. 177–196.

15. Rabau S., Escola M. *Inventer la pratique: pour une théorie des textes possibles. La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*. Reims, 2006. URL: http://www.fabula.org/actualites/m-escola-dir-theorie-des-textes-possibles_51001.php (Last accessed: 19.03.2019).

Suggested citation

Dranenko G. BaiKy Baiiara: khudozhnia teoriia literatury chy/ta/ie literaturoznavchy roman [Bayard's Fables: A Fictional Theory or / and / is a Theoretical Fiction]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2019, no. 99, pp. 111–134. (in Ukrainian). doi: 10.31861/pytlit2019.99.111.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2019 р.
Стаття прийнята до друку 24.05.2019 р.