

УДК 821.133.1-312.6Мішон.09

ЖИТТЄПИС ЯК МАТРИЦЯ АВТОРСЬКОГО ПИСЬМА: МІФО(БІО)ГРАФІЧНЕ ТА МІФО(БІО)ЛОГІЧНЕ У ТВОРАХ П'ЄРА МІШОНА

Галина Флорівна Драненко

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. Вивчаються стильові прийоми авторського біографічного письма П. Мішона. Висвітлено показники стилістичного й поетологічного опрацювання письменником біографічного матеріалу, визначено принципи відбору біографем, а також їх ієрархічного впорядкування (від доміантних до периферійних). Проаналізовано наративну структуру біографічного тексту, досліджено текстову реалізацію у творах відношень *фактуальне / фікціональне, фіктивне / фікціональне*. Для цього виокремлено маркери фікціональності, тобто тематичні (по відношенню до художнього твору), наратологічні (по відношенню до оповіді) та енонсиативні (по відношенню до дискурсу) критерії, паратекстуальні й метатекстуальні текстові індикатори. Окрім того, дослідження модуляцій функцій агентів біографічного тексту (об'єкт, суб'єкт та реципієнт) ілюструє художнє втілення трансформації біографії в міфографію, засвідчує процес транспозиції логіки біографії в логіку міфу.

Ключові слова: біографічний текст, фікціональна біографія, вимріяний життєпис, біографічне письмо, П. Мішон.

Сучасні європейські письменники нерідко створюють біографічні тексти, а у Франції цей напрям прийшов на зміну „добі автобіографії”, яка позначила літературу другої половини ХХ ст., коли чи не кожен автор лишав по собі саможиттєпис (це стосується, приміром, більшості новороманістів). Сьогодні саме біографічний текст, присутній у творчості великої кількості визнаних письменників, часто-густо виконує функцію автобіографічного, а траспозиція саможиттєпису в життєпис відбувається передовсім через бі- або поліполярність об'єкта біографії [7]. Життєпис може

також являти собою основу всієї творчості митця, бути життєво необхідним кістяком його творів. Одним із таких авторів є П'єр Мішон (нар. 1945 р.). Письменник вирізняється на тлі французької літературної традиції короткими оповідями, сповненими культурно-історичних подробиць. Його твори, які постійно балансують між фактуальним і фікціональним, позначені самотністю авторського письма, що почасти має риси медіологічного й антропологічного дискурсу. Оригінальній стилістиці мішонівської творчості присвятили свої розвідки чимало науковців, зокрема, Ж.-П. Рішар, Д. Віар, В. Нітш, Ф. Беркен, А. Кастігліоне, П.-М. де Б'язі, І. Фарон, І. Леклер.

Окрім літературознавчих розвідок, існує велика кількість текстів інтерв'ю, в яких письменник сам роз'яснює принципи свого письма. Так, П. Мішон відмовляється йменувати свої твори романами, оскільки вважає, що сьогодні роман – це „втомлений” жанр, а його найкращі зразки були написані в ХІХ і на початку ХХ ст. Витлумачуючи своє переконання за допомогою „фармакологічної” метафори, він зазначає, що роман немов лікарський засіб має малесенький відсоток діючої речовини (пеніциліну), а основний його об'єм складають допоміжні речовини – ексципієнти. Так-от, як на нього, сучасний роман утратив пеніцилін, тоді як великі романи минулого (такі як „Пані Боварі”) не містять ексципієнтів. Тому для своїх творів він обирає не жанр роману, а „очищену від непотребу романічну форму”. Щодо конкретної жанрової категорії своїх текстів, то письменник нарік їх прадавнім номінативом „життя” (лат. *Vita*, фр. *Vie* – життя, життє, життєдіяння). З огляду на це, наявність у назві твору слова „*vie*” виступає авторським жанровим індикатором (наприклад, у книгах „Непомітні життя” та „Життя Жозефа Рулена”). При цьому жанровий вказівник „життя” відсилає як до біографічного (життєпис як фіксація *eidos zoes* на письмі), так і до агіографічного (життєпис як творення *bios* на письмі). Адже, на думку С. Аверинцева, це слово „позначає мінімум два докорінно відмінні поняття: по-перше, „життя” як властивість живого на відміну від неживого, як енергія вітальності; по-друге, „життя” як спосіб прояву вищеназваної енергії у конкретній поведінці, як форма існування, що підлягає описові і змальовується через оповіді <...>. Життя у першому значенні – *zoe*; життя у другому значенні – *bios*. Візантійська лексикографічна компіляція <...> тлумачить поняття *bios* як *eidos zoes*, тобто „спосіб життя”. <...> головна функція

жанру лишилася в принципі все тією ж: це опис-пояснення – і кінець кінцем також підведення під певну загальну категорію – особистої форми існування, особистого способу життя (*eidos zoes*), включення цього способу життя у заздальгідь наявну систему етико-характерологічних або інших координат” [1, с. 206]. І справді, виходячи з певних поетологічних аспектів і транстекстуальних пластів оповідей П. Мішона, деякі з його життєписів можна віднести до “секулярно-біографічних агіографій”. Разом із тим, його біографічним текстам властивий особливий спосіб компонування фактуального, фікціонального та фіктивного, який був започаткований ще Марселем Швобом у збірці „Уявні життя” („*Vies imaginaires*”, 1896). Це стосується як вибору біографічного матеріалу, так і його впорядкування в оповідь. Унаслідок появи цієї нової літературної течії у франкомовній гуманітаристиці виник термін „уявна біографія”. Зміст поняття (фр. *biographie imaginaire*) обґрунтований французьким соціологом П. Бурдьє у класичній для дослідників біографічного тексту праці „Біографічна ілюзія” (1986). Учений писав: „Значимості набуває той факт, що відмова від структури роману як від хронологічної оповіді збіглася з появою сумнівів щодо життя як існування, наділеного смислом, тобто значенням і напрямком” [4, с. 69].

У загальних рисах твори П. Мішона вписуються в жанрову форму біографічних текстів, яка носить назву фікціональної біографії (фр. *biofiction*). Окрім того, вони набувають форми „вимріяного життєпису” (фр. *vie rêvée*), який вважається піджанром фікціональної біографії. Поняття „фікціональна біографія” ми вживаємо в розумінні його автора – французького літературознавця А. Буїзона [5]. На його переконання, це переважно прозовий художній твір, який оповідає про життя певної особи й має формальні ознаки біографії (він містить наратив, часові орієнтири тощо). Фікціональні біографії не варто плутати з біографіями літературними, оскільки фікціональні життєписи мають онтологічний статус художнього твору, а отже, на відміну від літературних біографій, не прагнуть документального відтворення життя свого об’єкта. Отже, вимріяний (вигаданий, уявний) життєпис – це така художня транспозиція фактуального, коли творення альтернативного або можливого життєпису відбувається шляхом заповнення лакун документальної біографії. При цьому реконструкція фактуального за допомогою фікціонального, властива літературним біографіям, у вимріяних життєписах

поступається творенню фікціонального у транстекстуальній взаємодії з фактуальним. Таким чином, мета нашої наукової розвідки – беручи до уваги визначальну роль біографічних текстів у формуванні самотності письма П. Мішона, виокремити стильові прийоми авторського біографічного письма.

З огляду на мету розвідки, нами ставляться завдання висвітлити показники стилістичного й поетологічного опрацювання письменником (водночас скриптором) біографічного матеріалу, а саме – визначити принципи вибору біографем, а також їх ієрархічного впорядкування (від доміантних до периферійних); проаналізувати наративну структуру біографічного тексту, дослідити текстову реалізацію у творах письменника відношень *фактуальне / фікціональне, фактивне / фікціональне*. Для цього нам важливо виокремити маркери фікціональності, тобто тематичні (по відношенню до художнього твору), наратологічні (по відношенню до оповіді) та енонсиативні (по відношенню до дискурсу) критерії, паратекстуальні й метатекстуальні текстові індикатори. Окрім того, дослідження модуляцій функцій агентів біографічного тексту (об'єкт, суб'єкт і реципієнт) допоможе проілюструвати художнє втілення трансформації біографії в міфологію, засвідчити процес транспозиції логіки біографії в логіку міфу. Корпус досліджуваних біографічних текстів складається з семи творів П. Мішона: „Льодяні міфології” (1997), „Монахи” (2002), „Плоть короля” (2002), „Життя Жозефа Рулена” (1988), „Імператор Заходу” (2004), „Рембо-син” (1991) та „Одинадцятро” (2009). Усі вони різняться стильовими ознаками оформлення біографічного тексту в художній твір, проте в них можна виокремити повторювані тенденції тлумачення автором біографічного матеріалу.

Видавничий перітекст книги П. Мішона „Льодяні міфології”, як решти творів письменника, не містить жодних жанрових індикаторів. Авторський вказівник жанру тут відбитий у титулі – читач бере до уваги той факт, що у творі йтиметься про міфологічні оповіді. Видання складається з двох збірок оповідань: „Три дива в Ірландії” та „Дев'ять пригод на французьких плато”. Другий розділ книги, як видно з назви, містить дев'ять історій, які „географічно” обмежуються плато плоскогір'я Центрального масиву, відомого як місце важливих в історії людства археологічних знахідок. Окрім того, ці розповіді пов'язані між собою тематично – деякі персонажі переходять з одного оповідання в інше, змінюючи свій поетологічно-дискурсивний статус від об'єкта до суб'єкта та до

реципієнта біографічного тексту й дискурсу. Слід зазначити, що персонажами фікціональних життєписів П. Мішона виступають переважно реальні персоналії. Письменник зізнається: „вигадування персонажа з нічого видається мені неабиякою розкішшю, якої я не можу собі дозволити. У цьому є щось таке, що тхне сіркою, щось від Люцифера. Мені здається, що творити нові життя й нові смерті зайве” [6, с. 5]. Так, його персонаж Варфоломій Прюньєр в однойменному оповіданні є правдивим шукачем рештків давніх людей і антропологом XIX ст. З його науковими працями можна ознайомитися в інтернеті, існує навіть археологічне товариство, яке носить його ім'я (<http://assos-docteurprunieres.blogspot.com>). Цікаво, що біографія вченого в загальнодоступних джерелах відсутня (ми не знаємо навіть років його життя), а сайт товариства цитує як біографічну довідку... текст оповідання Мішона. Прюньєр увійшов в історію тільки завдяки тому, що вигадав найменування своїм археологічним знахідкам. Отже, П. Мішон бере за основу цю єдиному відому біографему і, відштовнувшись від неї, вимислює життєпис протагоніста оповіді. При цьому він „вплітає” в неї другорядного персонажа, який, на відміну від заголовного, досяг світової слави, – це Поль Брока. „Навіть якщо він нам і незнайомий, нас він по-своєму знає всіх: кожна людина носить у черепі *зону*, названу на честь *Брока*” [14, с. 41]. Оскільки цей французький анатом і антрополог відомий також своїми расистськими теоріями, за допомогою введення його діяльності в життєпис іншого у формі інтертексту автор створює чітко окреслене смислове тло, на якому витлумачується історія життя об'єкта біографії. Як двійник Брока, Прюньєр інтертекстуально виступає тим, ким не зумів стати, замерзнувши в снігах плато, а його персонаж є по суті біографією науковця, який не встиг нашкодити людству. Протагоніст оповідання „Святий Гіларій” описаний також за допомогою „не-біографем”: „Ми маємо мало відомостей про нього. Ми лише знаємо те, ким він не був”, – зазначає наратор, який є водночас суб'єктом біографії [14, с. 45]. Далі він подає перелік домінантних біографем інших Гіларіїв. Автор навіть видозмінює написання загальновідомого імені *Hilaire* на *Hilère*, аби відокремити цього єпископа “на пенсії” (а його домінантна біографема – зустріч із Сатаною через надмірні гордощі) від усіх інших Гіларіїв, які прославилися своїми героїчними вчинками.

Подібно до Прюньєра слави прагне і протагоніст останньої оповіді збірки – Едуар Мартель, „винахідник спелеології”.

П. Мішон описує його життя так: покинувши роботу „записувача” (тобто конторника, фр. *scribe*) у Парижі, він символічно повертається до свого фаху, коли на схилі літ їде до плоскогір’я, де цікавиться підземними ямами та печерами. Після спуску під землю Мартель береться описувати побачене, вигадуючи назви печерам та її сталалагмітам. Поступово письмо набуває сенсу, Мартель щасливий бути „записувачем”. Біографема, яку тут витлумачує Мішон, це повернення до письма, котре виступає джерелом щастя. Слід зазначити, що мішонівський фікціональний життєпис ученого значно відрізняється від офіційної біографії Едуара-Альфреда Мартеля. Насправді, той ще з дитинства цікавився географією і присвятив усе своє життя науці (він є, зокрема, автором тисячі публікацій). Цікаво, що ці два оповідання – „Варфоломій Прюньєр” та „Едуар Мартель” – присвячені реальним персоналіям ХІХ ст. та водночас ученим-винахідникам і „називачам” речей, немов обрамляють інші тексти, які стосуються більш давніх часів.

Чотири оповідання збірки, де змальовано середньовічну дівчину Енімію, як на нас, символічно відображають процес метаморфози жанру біографії в міфографію. Очевидно, що кожен уривок цієї тетралогії виступає життєписом певного агента не лише біо-творчості, а й міфо-творчості. Імена деяких із них закріплені в заголовку, а в тексті до них додаються наративні агенти й об’єкти мішонівського письма (гетеродієгетичний наратор як адресант тексту та читач як його адресат). Ці дискурсно-нاراتивні функції в біографічному тексті П. Мішона розподіляються так:

Назва оповідання/ Агент біографічного тексту	1) „Енімія”	2) „Симон”	3) „ <i>Santa Enimia</i> ”	4) „Бертран”
<i>Енімія</i>	об’єкт біографії	об’єкт міфо-біо-графії		об’єкт міфографії
читач	реципієнт біографії	реципієнт міфо-біо- графії		реципієнт міфографії
гетеродієгетичний наратор	суб’єкт біографії			
Симон		реципієнт біографії, суб’єкт міфо-біо-графії		
монахи (релігійні кола)		реципієнт міфо-біо-графії		
Бертран				реципієнт міфо- біо-графії, суб’єкт міфо- графії

барони (світське суспільство)			реципієнт міфографії
-------------------------------------	--	--	-------------------------

У першому оповіданні тетралогії йдеться про те, як Енімія стає абатисою з „політичних” причин – батько віддає за грошову винагороду п’ятнадцятирічну доньку старшому чоловікові, який надалі стане її коханцем. Тут домінантна біографема життя дівчини – пізнання тілесного кохання. У другому читаємо: задля повернення до життя закинутого бенедиктинського монастиря монахи шукають святиню, яка б стала основою його легенди. Тому знайдені в монастирі жіночі рештки йменуються мощами святої Енімії, а монах Симон вигадує історію її життя, яку записує „шляхетною мовою”. Третє оповідання („*Santa Enimia*”), яке носить назву манускрипту, написаного Симоном (у тексті – це “невідомий монах, ім’я якого могло бути Симон” [14, с. 59]), викладає його зміст. Домінантна біографема життя „святої” – чарівне зцілення Енімії від прокази водою з монастирського джерела Бюрль. У четвертому – Бертрану, управляючому справами єпископа Гійома, довірено переписати легенду про святу Енімію з класичної латини на вульгарну, щоб її могли розуміти „неосвічені барони”, адже матеріальне існування монастиря під загрозою – світські барони не вірять у цілющі властивості джерела Бюрль. Слід зазначити, що сцена замовлення манускрипту „Життя святої Енімії” перегукується з епізодом замовлення полотна „Одинадцятро” з однойменного твору П. Мішона, про який мова йтиме нижче. Єпископ Гійом як замовник тексту викладає умови рецепції рукопису й виписує її об’єкт: „відповідальний за письмо” мусить перетворити нематеріальне на видиме, позаяк „барони вірять в існування сочевиці, повірять і в існування Бога” [14, с. 68]. Домінантна біографема життя „святої” – красиве юне тіло Енімії як пастка Сатани та її чиста й непорочна плоть як божественне диво („Прояв добра – це оголене тіло юної діви” [14, с. 70]).

На прикладі модуляцій функцій агентів біографічного тексту в тетралогії про Енімію автор змальовує багатоступеневий процес міфотворчості: *рукопис* із часом перетворюється на *життєпис*; тоді як суб’єкт біографії (*рука* автора) набуває анонімату, охрещений і виписаний ним об’єкт біографії (*життя* персонажа) продовжує існувати не лише як об’єкт біографії, а й – міфографії. Міфограф виступає, по суті, „записувачем”, котрий здійснює ту саму працю авторського прочитання й перепису, яку виконує агіограф з

фактуальним матеріалом життєпису, тільки міфграф використовує при цьому структури міфу (легенди). А структура міфу – передусім динамічна. Як зазначає Я. Голосовкер, динамічною структурою міфу виступає „структура метаморфози його образів та їх рухів за кривою смислу. Це і є власне Логікою міфу” [2, с. 70]. Окрім того, в цих оповіданнях письменник як автор письма та наратор як скриптор біографії поступово „виштовхуються” за межі біографічної оповіді, яка врешті-решт обертається на симулякр анонімної середньовічної легенди. Таким чином, у процесі рецепції біографічного тексту сприймачем письменник утрачає статус біографа (фр. *biographe*), а наратор – статус суб’єкта біографії (фр. *biographant*).

Не всі біографічні тексти в П. Мішона є традиційними біографічними наративами, які містять хронологічно впорядковані біографіми. Часом авторові достатньо витлумачити у формі біографічного тексту одну-єдину біографему, яка за принципом „текст у тексті” відбиває життєпис об’єкта біографії. Так, протагоніст оповідання „Сеген” змальований як зразок людини, вірної своєму фахові – військовий найманець має захоплювати землі та вбивати, тому перерізає горло своєму соратникові, який спробував його зупинити. Більше того, математична операція віднімання, як Мішонова творча манера написання життєпису, інколи позбавляє біографічний текст цієї єдиної біографіми, не зачіпаючи при цьому дискурсивного статусу біографічного тексту – автор попросту „підсовує” читачеві хибний об’єкт біографії, тоді як той шукає точку опори в заголовному персонажеві. Історія Антуана Персеголя, шуана проти волі, здається, дещо виокремлюється зі збірки середньовічних життєписів. І не лише тому, що відлунює тематикою Великої французької революції, яка лягла в основу твору „Одинадцятєро”. Насправді, біографічний дискурс тексту ґрунтується тут не на житті протагоніста, зазначеного в заголовку, а радше на ситуації: Персеголь потрапляє на гільотину, оскільки говорить на патуа і йому не вдається виправдатися перед революціонерами, які розмовляють „паризькою мовою”. Проте роль цього тексту дуже важлива для збірки, адже істинним протагоністом тут, як і у всій творчості письменника, виступає мова. Слід додати, що авторському письму П. Мішона властива передусім стислість, свій стиль він називає „гіперболічним еліпсом”. Його читач мусить сам заповнити семантичні та енциклопедичні лакуни тексту, багатого на невизначеності й полісемію. Авторський глосарій дібраний у нього з неабиякою

ретельністю – поряд із багатозначністю загальноживаної лексики вагоме місце посідають рідковживані слова. Усе це робить мову його творів своєрідним патуа, зрозумілим лише досвідченому читачеві. Самобутність мови та стилю П. Мішона проявилася ще з першої його книги – „Непомітні життя” (1984), де саможиттєпис набуває форми низки коротких життєписів. До слова, цей твір вважається у французькій літературі родоначальною, „фундаментальною оповіддю жанру фікціональної біографії” [8, с. 235].

Розділ збірки „Три дива в Ірландії” містить відповідно три оповідання, які, кожне на свій лад – через життєписи відомих героїв ірландських хронік, – розповідає історію християнізації Ірландії. Зазначимо, що Ірландія у творчості П’єра Мішона виступає потужним джерелом натхнення. Так, улюбленим авторам С. Беккету та В. Фолкнеру він присвятив книгу „Плоть короля”. До роботи над своєю „ірландською” збіркою французький письменник досконало вивчив кельтські легенди, які містяться в давніх манускриптах і хроніках. Три історії життя, обрані ним для оповідань, у стильовому плані нагадують середньовічні легенди, але тільки на перший погляд. Як і у вищерозглянутому розділі книги, заголовки оповідань містять ім’я об’єкта біографії, проте тут вони супроводжені іменником, який називає певну емоцію або стан: це „Наполегливість Бригіти”, „Розчарування Колума Кіллі” та „Легкість Суїбне”. Таке „розгортання” назви мало б її уточнювати, однак насправді – що більше П. Мішон розкриває свій сюжет, то більше він укриває його під новоутвореним смисловим нашаруванням культурних подробиць і художньої вигадки. Така палімпсестичність письма яскраво проявляється в оповіданні про Бригіту, яка „хоче зустрітися з Богом віч-на-віч” [14, с. 17].

В уривку „Наполегливість Бригіти” під покривом життєпису засадничих в історії християнізації Ірландії образів Бригіти та Святого Патрика автор пропонує оповідь про емоції, об’єктом яких виступають не душі, а тіла героїв. На згадування про них нерідко натрапляємо в тексті оповідання: збудження плоті короля Лірі („У неспокійній вранішній дрімоті король скидає з себе покрив”); „молочна плоть у веснянках, не раз оголена ірландська, поганська плоть” його трьох дочок; бажання Бригітою тіла Нареченого („побачити обличчя Бога вдається тоді, коли у власне тіло приймаєш тіло Нареченого”); тривожний сон Патрика („непорочні діви, які ввижаються йому юними дівчатами, пестять оголене тіло

Бога своїми веснянкувато-молочними пучками”) тощо. Цей біографічний текст набуває нового сенсу та розширює свій герменевтичний потенціал, якщо відчитати його кризь текст іншого твору П. Мішона, про який ми згадували вище і який вийшов друком через п’ять років після „Льодяних міфологій” – „Плоть короля”. Сама його назва відбиває переконання Е. Канторовича, викладені у праці „Два тіла короля” (1957). Учений вважає, що існують два тіла короля: перше – земне та смертне, а друге – політичне й безсмертне. Ця теорія добре пояснює значення фрази, яку промовляли по смерті французьких королів – „Король помер, хай живе король!”. П’єр Мішон поширює цю теологію „плоті короля” на літературу. Отже, хоч його королі – герої чотирьох розділів книги – С. Беккет, В. Фолкнер, Г. Флобер та В. Гюго, правдивим протагоністом твору виступає авторське письмо.

Життєпис „брутального читача” Колума Кіллі Вовка у другій оповіді збірки також присвячений письму й передає ставлення самого автора до книг як до матеріальних предметів. Письменник зізнається, що ніколи не позичав книжок у бібліотеках, володіти книгою означає для нього володіти її текстом. Таким чином, для тлумачення своєї теми П. Мішон вибирає з кількох біографій цього персонажа ірландських хронік біографему його *надмірного* ставлення до речей і, відштовхуючись від неї, оповідає історію його життя. Натрапивши на манускрипт „Вульгати” в одному з ірландських монастирів, Колум Кіллі добивається ціною тисячі людських життів права заволодіти ним. Проте, коли рукопис стає його власністю, він із розчаруванням констатує, що „його книга – не у книзі”. Відтак герой покидає світське життя й усі його матеріальні цінності та всамітнюється на безлюдному острові. Як бачимо, і тут інтертекстуально проявляється тема „двох тіл короля” – матеріального та вічного. Окрім того, як нам здається, ця оповідь заснована на онтологічній структурі зворотності, вираженої хіазмом *заволодіти, щоб утратити / утратити, щоб заволодіти*. Дієсхема віднімання, як основа цього мішонівського тексту, слугує для передачі переконання – людина здобуває, втрачаючи.

Саме ця думка усоблена в життєписі третього протагоніста збірки „Три дива в Ірландії” – „Легкість Суїбне”. Проклятий монахом Фінбарром кілдарський король Суїбне обертається на лісового відлюдника й дикуна, а згодом і на птаха (див. докладніше про цю ірландську легенду: [3]). Саме метаморфоза людини у тварину, як доміантна біографема, дозволяє суб’єктові біографії

виписати свій об'єкт як приклад реалізації дієсхеми втрати заради здобуття. Цей персонаж ірландських хронік у П. Мішона набуває легкості (левітації?), втрачаючи все зайве – плотські втіхи та жагу вбивств. Натомість він здобуває душу, котру дарує йому Благодать, яка пасує саме йому і робить його щасливим, чого зовсім не розуміє його духовний наставник: „І ось так можна стати святим? А може звіром? Ось так гризе душа або пожирає плоть?” [14, с. 35]. В ірландських хроніках основна біографема життєпису Суїбне як об'єкта біографії – його без(-)умство. Унаслідок інтертекстуальної суперпозиції авторської та традиційної біографем, дієсхема видалення, віднімання (розуму та людської подоби) у конструюванні об'єкта біографії стає ще більш видимою. „Льодяні міфології” – це не лише застигли у віках історії, вони є також „людяними міфологіями”, які фіксують (заморожують) на віки загальнолюдські цінності.

Таким чином, створюючи власні варіації на тему ірландських саг, письменник пропонує читачеві своєрідну літературну гру, яка вимагає в останнього неабиякої обізнаності з кельтським фольклором та середньовічними легендами, що умовно перетворює реципієнта біографії на її суб'єкта. Разом із тим, автор із неабияким лукавством, мов Сусанін, заводить свого читача вглиб лісу культурних референції та алюзій, пропонуючи йому самому знайти зворотний шлях. Розкодування мішонівських писань вимагає багатьох прочитань, поступових заповнень герменевтичних лакун, коли текст відкривається йому по-новому і, мов міфічний фенікс, кожен раз повстає з попелу тлумачень, які мають властивість фіксувати сенс. При цьому сам автор виступає сприймачем і перекодувачем життєписів, які „втовкли” у свідомість його реципієнтів смислові стовпи у формі неодмінно присутніх там біографем. Так, у розділі книги „Плоть короля” (2002), де йдеться про Флобера (глава „Дерев'яна плоть”), шляхом поступового видалення звичних біографем життєпису письменника ХІХ ст., П. Мішон залишає тільки ті, які конструюють образ його власного Флобера. У висліді, цей „особистий Флобер” виступає в біографічному тексті авторським двійником ідеалу сучасного автора. Насправді, в цьому життєписі П. Мішон прагне звільнити обличчя неперевершеного стиліста від дерев'яної машкари, яку було „пришито до нього по-живому”, „без знеболення”. „Щоб урятувати життя Флобера, <...> слід припустити, що він збрехав, що він ніколи не був ані затворником, ані заручником письма”, що

свій час він проводив переважно у „розгулі, який є читанням, та у хтивості, якою є пізнання” [11, с. 44]. П. Мішон зазначає наприкінці життєпису: „Єдиним доказом для автора досконалості його твору, ймовірно, є <...> смерть від тілесної втіхи. Ідеальний мистець помирає від краси свого співу” [11, с. 45]. Письменник говорить тут про мистця як про нематеріальне тіло короля, вічне й політичне. Поєднання двох життєписів в одному – явного та прихованого – ще одна риса авторського письма П. Мішона.

Часто автор обирає як об’єкт імпліцитного життєпису не людину, а певну місцевість або пам’ятку, хоча експліцитний біографічний текст з наративної точки зору відбиває історію життя заголовного персонажа. Себто в дійсності читач дізнається більше про становлення „неживого” об’єкта, ніж про долю протагоніста-людини. Так, у першій історії з книги „Монахи” (2002) життєпис ченця Ебля приховує історію знаменитого острова-монастиря Сен-Мішель. Історія його заснування оповідається автором у формі біблійної притчі про створення всесвіту. Оскільки острів із занедбаною спорудою монастиря оточений болотом, Ебль планує вивести його з примітивного хаосу, розділивши воду та сушу, як це колись зробив сам Бог, сили та влади якого бажає цей престарілий монах („ця халабуда належить Богові, тобто Еблю” [10, с. 11]). Тобто оповідання є варіацією на тему старого заповіту, де описаний третій день Створення: „І сказав Бог: Нехай збереться вода з-під неба до місця одного, і нехай суходіл стане видний. <...> І земля траву видала, ярину, що насіння розсіває за родом її, і дерево, що приносить плід, що насіння його в нім за родом його”. Реалізувавши свій проект, Ебль розчарований, адже він розуміє, що правдивий чинник слави – це дитина, плід кохання ченця з жінкою одного з робітників.

У другому оповіданні згаданої збірки Емма, дружина Гійома Горда-Рука (племінника Ебля), мріє стати покровителькою монастиря Сен-П’єн. Поява в його околиці незвичного кабана, яку вона нібито приймає за Божу з’яву, стає приводом для написання легенди, яка б „затемарила легенду про Ебля з острова Сен-Мішель”. Життєпис автора хибного життєпису – себто поєднання в одному творі змістилиця та змісту біографічного тексту – є прикладом ужитку часто застосованої автором символічно-мисленнєвої структури вміщування. Об’єкт біографії гетеродієгетичного наратора (це також автор давнього манускрипту П’єра, на який покликається оповідач мішонівського твору) стає

суб'єктом біографії (Емма, Теоделен) новоствореного об'єкта біографії (монастир). Зазначимо, що в кожній із цих історій її наратор (присутній текстово) посилається на певний давній рукопис, переписаний або радше „перелицьований” у ХІХ ст., з якого він почерпнув існування свого персонажа. А біографема, яка виносить ним на перший план, позначає зв'язок між експліцитним та імпліцитним об'єктами в життєписі.

Разом із тим, заголовний персонаж описується автором, виходячи зазвичай з якоїсь деталі, яка зумовлює перебіг його життя. Білуватий жмут волосся на голові Ебля є позначкою родинного зв'язку, який успадкує його головне створіння – дитина. Емма носить під одягом пояс зі шкіри кабана-диявола як за поруку своєї влади. Теоделен зберігає викрадений зуб-святиню, як він гадає, з черепа Івана Хрестителя, адже прагне легітимізувати існування монастиря за допомогою відомої легенди. На експліцитному рівні всі три оповідання збірки „Монахи” мають форму середньовічної параболи про марнославство: всі протагоністи мріють уславитися й/або здобути владу й зазнають у цьому поразки. Окрім того, збірку також присвячено письму, адже в ній П. Мішон подає художні визначення основних концептів своєї літературної діяльності. Серед них він визначає концепцію (біографічного) тексту як продукт літературної археології (як відшукування сюжету) й антропології (його називання): „Ця доба, як відомо, полюбляє рештки. Проте беруть не всі кістки, їх ретельно відбирають, іноді сваряться та вбивають один одного у цьому спорі: вибирають тільки ті кістки, які можна вкрити текстом, Текстом, написаним тисячу років тому, або текстом, котрий для них ще пишеться <...>. Як вони вирішують, що та чи інша кістка буде вкрита плоттю та названа, показана світові в золотій оправі, а інша – безіменна та гола, потрапить до сліпої землі, ми цього не розуміємо, на думку спадають лише слова цілковитого цинізму та повної наївності, а не слова знання та істини” [10, с. 56–57]. Отже, для Мішона текст – це плоть, яка вкриває біографічні кістки, відібрані довільно.

Яскравим прикладом біографії „з подвійним дном” виступає книга П. Мішона „Життя Жозефа Рулена”. Слід зазначити, що біографічний пакт тут чітко сформульований на початку твору. У ньому, як і в інших життєписах, автор підкреслює незначну кількість відомостей про героя та їхню можливу недостовірність. З огляду на це письменник, пропонуючи життєпис заголовного персонажа – працівника пошти, який був моделлю кількох картин

Ван Гога, насправді вибудовує біографічний текст із подвійним об'єктом життєпису. Життя Жозефа Рулена оповідає в дійсності життя живописця, як і кожен портрет Рулена, на думку мистецтвознавців, є автопортретом Ван Гога. Ця пара, описана автором як „барин / мужик” (Мішон побачив у них щось міфологічно-російське), подвоюється кількома іншими. Сам Жозеф Рулен має два існування. Його зовнішнє життя нудне (одноманітна робота) й банальне (злиденний побут, малограмотна жінка й купа дітей). У своєму внутрішньому житті він інакший. Ван Гог узяв його за модель, позаяк уловив у ньому це приховане існування („відмова бути Руленом”, „згода здаватися Руленом”) і захотів зафіксувати його постать, навіть сакралізувати її у формі мистецького витвору: „Венсан розпізнав у ньому принца” [16, с. 33]. Автор часто вживає вирази, які свідчать про сакральність прихованого існування натурщика Ван Гога: „сюжет ікони”, „святий кашкет”, „якийсь святий із складним іменем”, „борода завітчана небесними квітами”. Тоді як у простому житті цей робітник пошти виглядає як „сатрап” з „брутальною бородою”. Роздвоєння „*принц у шоломі з чорним плюмажем*” / *поштовий працівник у „кашкеті кольору неба*” впливає з особливого сприйняття Руленом республіканських ідей, зокрема ідеї соціальної справедливості. Поразка республіки змусила його приховати цю другу частину себе самого. Окрім того, „Рулен-принц” любив мистецтво і вважав його божим Дивом: „мистецтво, як-то кажуть, розкриває своїм занадто довірливим слугам складність всесвіту та мучить їх до останнього подиху, залучаючи їх до швидкого, можливо, радісного й несамовитого танцю, сенс якого невідомий” [16, с. 37]. Звістка про смерть Венсана викликала в Рулена таке ж гірке розчарування, як і „солодко втрачена республіка, яка рухнула в безодню минулого” [16, с. 45].

Як і в інших біографічних текстах, автор виокремлює в життєписі реальної особи домінуючі біографісти. У цьому творі їх дві – П. Мішон називає їх „здивуваннями” Рулена. Це, зрозуміло, „зустріч з Венсаном”, а також „ідея Республіки”. Ці два „здивування” взаємопов'язані, адже республіканські цінності (душевна щедрість і відкритість до Іншого) зблизили маляра та його модель, чим зумовили їхнє невидиме спілкування. Окрім того, ці біографісти („зустріч” і „республіка”) насправді спільні для обох об'єктів біографічного тексту. В біографічній традиції Ван Гог пише портрет Рулена, а в художньому тексті П. Мішона – Рулен є творцем портрета Ван Гога. Така перестанова, тобто обмін ролями

(суб'єкт/об'єкт), дозволяє письменникові створити ще один дзеркальний життєпис, який відіграє воднораз роль свічада та фотонегатива. Візит до Рулена паризького скупщика картин стає для моделі Ван Гога свідченням існування другого Дива – „його Венсан” перетворився на великого художника (ціна на його полотна гідна поДиву). Ця подія витворює онтологічну пару *мистець / комерсант*, яка символізує для Рулена протиставлення *республіка / капіталізм* і котра відлунює іншою, більш філософською, – *Прекрасне / ціна*. Недарма автор додає до тексту у формі епіграфа риторичне питання, узятє з п'єси П. Клоделя „Обмін”: „Чи кожна річ вартує своєї ціни? <...> – Ніколи” [16, с. 9]. Урешті-решт, Рулен сам стає творцем Дива. Він не продає свій портрет, а дарує його, адже вважає, що Прекрасне не має ціни. А Прекрасним у його житті була зустріч з мистецтвом. Жанр цього та інших творів П. Мішона називають „вимріяне життя”, що підтверджується на модальному рівні тексту: наприклад, у частому повторі виразів „можливо”, „мені так хочеться думати”, „як мені уявляється”.

Приєм дзеркальних життєписів був застосований автором ще в його ранньому творі, який також містить біографічний текст і має назву „Імператор Заходу” (написаний у 1985 р., він вийшов друком у 2004 р.). Тут П. Мішон вписує життя „короткочасного” й „подвійного” римського імператора Пріска Атала в інший життєпис – історію життя Аларіха I, першого германського воїна, який захопив Рим. Постать Атала приваблює письменника не тільки традиційною для його персонажів малоприсутністю в історичних джерелах, а й самотньою долею імператора-невдахи (узурпатора). Тоді як його двійник, Аларіх, увійшов до історії як талановитий полководець і дипломат. Цікаво, що назва твору містить лише один об'єкт життєпису, хоч і не називає його експліцитно. У дійсності, саме Пріск Атал був, хоч і тимчасово, імператором західної частини Римської імперії, поділеної між двома синами й наступниками Феодосія (Аркадієм та Гонорієм). Умовно кажучи, Атала – це такий собі правитель-колаборант, призначений суперником Гонорія – Аларіхом – управляти ослабленою імперією. Насправді він виконує функцію не-імператора, двічі займаючи чуже місце. Після смерті Аларіха (його було поховано на дні річки) відбувається знетронення Атала, його катують, відрубуючи любителєві гри на арфі пальці, а потім висилають на острови. Саме там відбувається зустріч оповідача Аєція з Аталю, який розповідає йому про своє життя й

життя Аларіха. Слід зазначити, що гомодієгетичний наратор присутній у цій оповіді вкрай рідко. Така наративна стратегія зустрічається хіба що в автобіографічному творі П. Мішона „Невідомі життя”. Проте у другому розділі оповідач подає власний варіант життєписів обох протагоністів, адже біографічний текст виступає тут утіленням символічної пари *батько / син*. Дослідники вбачають у цій тематиці автобіографічний елемент (звернення Мішона до незнайомого йому батька), що й пояснює наявність оповідача, який виступає персонажем твору (двійником автора). Так, наприкінці твору натрапляємо на біографічний пакт, виголошений наратором: „я не величніший за того, хто понині гние на дні річці, я не слабший за Пріска Атала, імператора, якого зневажали всі, та нездалого музиканта, <...> Атал, чиє слово живе в мені, чия доля продовжується в мені, сьогодні через мене подолає нездоланного Аларіха” [12, с. 78].

Як було зазначено вище, героями мішонівських життєписів виступають переважно персонажі давніх манускриптів різного ступеня відомості. Разом із тим, це також мистці (письменники й живописці) й історичні персоналії. Ці категорії об’єктів біографічних текстів – зокрема, живописець та історичний персонаж – поєднані в останньому фікціональному творі письменника „Одинадцятьоро” (2009), себто творі, присвяченому Великій французькій революції та тим, хто текстово та графічно її зафіксував. *Життєпис крізь живопис* як стильовий прийом був раніше застосований автором не лише в „Житті Жозефа Рулена”, а й у творі „Майстри та Підмайстерки” (1990), присвяченому життєвим шляхам художників Вато, Гойя та П’єро делла Франческа. Сам П. Мішон пояснює, що живопис, як на нього, є короткою формою, яка фіксує мить утіхи. Коротка форма літературного твору приваблює його, позаяк містить лише зав’язку й розв’язку сюжету, де текст являє собою відстань між ними, тоді як у живописі зав’язка і розв’язка взаємонакладаються. Виходить, що піктуральне мистецтво засвідчує акт видалення тексту заради миті мистецької насолоди, а видалення, стирання, очищення, сублімація є відмітною рисою авторського письма Мішона.

У творах, де йдеться про живопис, автор демонструє процес матеріалізації письма в літературі й малярстві („обростання плоттю”) шляхом творення персонажа. Він показує те, як письмо зливається з людиною, стає її органом, стає нею. Так, фікціональна біографія Артюра Рембо є своєрідною оповіддю генези

мішонівського письма. У творі „Рембо-син” реальні світлини виступають доказами існування Рембо та водночас сприяють творенню описів його неіснуючих фотовідбитків. Тобто тут документальне виступає чинником взаємодії фактуального й фіктивного. Окрім того, мисленнева схема *біографія як фотографія* проявляється у творі як відбиток, який залишив по собі Рембо у свідомості читача у формі доміантних біографем життя не реальної особи (яка жила у 1854–1891 рр.), а міфологізованої особистості поета (яка існувала впродовж 1870–74 рр.). Таке „перереформатування” традиційного життєпису поета, який складається із загальновідомих елементів, відбувається в П. Мішона за принципом творення Вульгати. Мов сучасний Ієронім, письменник витлумачує мовою мистецтва сукупність розрізнених документальних життєписів, чим, по суті, канонізує Рембо. При цьому наратор тексту ставить під сумнів життєписи, які виступають у тексті своєрідним гіпертекстом, на який він постійно посилається. Більше того, сам об’єкт життєпису сумнівається у вірогідності цих відомостей, адже до того всього наратор робить Рембо сприймачем його власних біографій: „з неабияким подивом Рембо споглядає за нашими незліченними й пустими тлумаченнями своїх творинь. Тисячу разів він читає своє ім’я, а ще – слово *геній*, давнє слово *анхангел*, далі – *безсумнівно модерний*, опісля – нечитабельні цифри, а ще далі – своє ймення” [15, с. 56]. Як влучно зауважив Ж.-П. Рішар щодо авторського впорядкування біографем у творі „Рембо-син”, мішонівське „письмо виокремлює ключові (нечисленні) біографічні мотиви, а відтак їх повторює, ущільнює, переставляє, долучаючи до кожного з них якийсь основний аспект наново переписаного життя (життєтвору)” [17, с. 131]. Окрім цього, ознакою біографічного письма П. Мішона виступає поступове заміщення наративного дескриптивним, коли суб’єктом *життє(о)пису* виступає не *скриптор*, а *дескриптор*, тоді як риторичною фігурою, яка управляє текстом, є гіпотипозис – одна із форм взаємодії літератури й образотворчого мистецтва.

Назва та інші паратекстуальні елементи твору „Одинадцятєро” демонструють традиційну для життєписця перестанову об’єктів біографії за принципом синекдотичного вміщення. Одинадцять членів Комітету громадянського порятунку – Бійо-Варен, Карно, П’єр-Луї Прійор, Клод-Антуан Прійор, Кутон, Робесп’єр, Коло, Барер, Лінде, Сен-Жюст, Жанбон Сент-Андре, написані на полотні, назва якого заявлена в заголовку мішонівського життєпису, в

дійсності виступають агентами біографічної оповіді творця їхніх живописних образів – художника Франсуа-Елі Корантена. На відміну від інших своїх творів, П. Мішон пропонує тут традиційний біографічний наратив (хоч і не хронологічний), який містить відомості про предків протагоніста, його народження, виховання, становлення та апогей його творчої кар'єри – замовлення вищезгаданої картини. Полотно, що, як зазначає гетеродієгетичний наратор, висить на найпочетнішому місці в Луврі під шестиміліметровим шаром куленепробивного скла в окремій кімнаті з перепокоем, в якому на спеціальних стендах подаються відомості про картину та її автора, виявляється на ділі цілковито вигадкою. Як і його неіснуючий автор. Цей біографічний текст, сповнений реальних історико-культурних відомостей, а отже, призначений обізнаному сприймачеві, насправді заводить читача в глухий кут, оскільки достовірність численних деталей приховує за собою фіктивність основного – сюжету твору. Письменницька стратегія життєписця П. Мішона перетворити цю „фікцію” на „дикцію” [9] є дзеркальним відображенням методів, які застосовують живописці Корантен і Жеріко, історик Мішле та інші персонажі книги.

Фіктивно-фікціональний життєпис Корантена починається з описів неіснуючих портретів, на яких його нібито зображено в різні вікові періоди. Молодий білявий хлопець в образі пажа на фресці Тьєполо – не він; старий з ескізу монументального полотна Давіда „Клятва в залі для гри у м'яч” – також не він; малюнок олівцем Жоржа Габрієля зображує не його; поличчя Корантена у зрілому віці авторства Венсана зникло; автопортретів художник не писав. Знову автор вдається до методу *творення через видалення*. Таке „віднімання” від предмета свого зображення фактологічного й документального залишає письменникові місце для основної матерії художнього твору – фікціонального. При цьому автор водночас підкріплює рецепцію образу об'єкта реальною історико-культурною основою. Окрім того, факт не-існування об'єкта біографії підсилюється через постійне вживання займенника „він”, а власне ім'я Корантен уперше з'являється у творі на 36-й сторінці, коли згадується лімузенський дід протагоніста, а сам Франсуа-Елі вперше отримує ймення наприкінці першої третини книги (с. 46). При цьому наратор (суб'єкт біографії) кожен раз підкреслює, що не оповідає життя Корантена, а пере-повідає його (наприклад, уживанням модальних виразів типу „як вам відомо”). Він

наголошує, що почерпнув факти існування маляра з раніше написаних біографій. Цікаво, що реципієнт біографічного тексту також присутній у творі: наратор у ході оповіді повсякчас звертається до нього – *Monsieur*. Цей уявний співрозмовник оповідача зі шкільної лави нібито обізнаний з особистістю Корантена („Згадайте картину *Одинадцятро*. Ви їх бачите?” [13, с. 43]), що ще більше скеровує траєкторію біографічного наративу до паралельної, хоч і вигаданої, але реальності. Автор використовує також інші стильові й мовні прийоми легітимізації вигаданого протагоніста. Наприклад, у реченні „ця пригоршня мистців, яких невідомо з яких причин обрали люди, вони оповили їх легендою, тоді як інші залишилися на березі, вони стали простими художниками, а ці – вони більше ніж художники, Джотто, Леонардо, Рембрандт, Корантен, Гойя, Венсан Ван Гог” [13, с. 66]. Розташувачи ім'я Корантена поміж імен геніїв малярства, автор вписав, у прямому значенні слова, свого персонажа в історію мистецтва. Отже, у своєму біографічному тексті П. Мішон творить легенду, котрою „оповивається” Корантен, як і всі генії, та якої йому бракувало, щоб по-справжньому увійти в цю історію.

Сучасний автор „вимріює” життя не лише особи Корантена (дитинство на Луарі, виховання жінками тощо), а й життя його особистості (роль родини, мистецтва) та його життя як живописця. Саме це останнє життя автора цікавить найбільше. В ідеалі Корантен мав би навчатися в Італії в Тьєполо, а згодом працювати помічником Давіда – головного зображувача французької революції і не-автора портрета Корантена в образі Марата. Як ми зазначали вище, у П. Мішона важливу функцію в подієвому плані виконує Зустріч. У цьому творі, й зокрема у формі біографічного тексту, письменник змальовує зустріч малярства й літератури, себто *живота життєпису*. Наведемо приклад кількох наративних елементів оповіді. По-перше, постійно відсутній батько Корантена, уособлює образ літератора-невдахи, якому так і не вдалося прославитися. По-друге, майже всі члени цього вигаданого революціонером Коло й вимріяного художником Корантеном комітету, будучи дотичні до літератури, так і не змогли здобути славу на цій ниві. Приміром, Бійо-Варен писав опери й комедії, які не мали успіху; Карно й Робесп'єр були членами маловідомої поетичної групи; Коло створив із півсотні п'єс, які „швидко розкуповувалися, а ще швидше забувалися” [13, с. 55] тощо. „Жанбон Сент-Андре не мав літературного хисту, але виняток завжди підтверджує правило” [13,

с. 57]. Натомість одинадцяттеро „авторів без читача”, „вдівців літературної слави” досягли успіху, заливши країну кров’ю. „Краще б вони були письменниками, ніж комісарами”, – зітхає із жалем оповідач [13, с. 53]. Цей мотив було взято за основу й розвинуто в іншому сучасному фікціональному життєписові лиходія – романі Е.-Е. Шмітта „Частка іншого”, де автор уявляє життєвий шлях Гітлера, якщо б той в юності вступив до школи мистецтв і став художником.

Життєпис вигаданого полотна „Одинадцяттеро” стає у фікціональному творі свідченням фальсифікації подій доби Терору. Як неіснуюча картина Корантена виписана П. Мішоном за принципом прозопографії – адже насправді це збірний образ багатьох полотен (Гойя, Фюслі, Тьєполо, Веронезе, Караваджо, Вато, Давіда, Денона, Фрагонара та ін.) – так і змальований на ній комітет, як прозопографія доби Терору, є фікцією. Ця фіктивна *біо-* або *прозопографія* отримує у творі своє пояснення. Щоб убезпечити себе та своїх прибічників-якобинців від несподіваного повороту революції, а разом із ним і гільйотини, Коло д’Ербуа замовляє Корантену монументальне полотно. На ньому Корантен, друг юності революціонера Коло, який колись малював декорації до його п’єс, мав зобразити у всій своїй величі насправді фіктивний, формальний і маловпливовий Комітет громадянського порятунку. У дійсності цей комітет займався лише стратами людей, а фактична влада належала іншому революційному органу – Комітету загальної безпеки. Задум Коло був немудрий: створивши „театрально-реальний комітет”, розподіливши ролі до початку подій (величні робесп’єрівці в центрі, а прибічники Коло – статисти), цей опортуніст убезпечував себе у двох випадках – перемоги та поразки Робесп’єра. „Картина була джокером, вона була картою, яка ставала виграшною за певних обставин” [13, с. 112], адже виписувала образ кривавого тирана в обох розв’язаннях складної післяреволюційної ситуації – Робесп’єр ставав цапом-відбувайлом у разі свого повалення або величним державцем у разі перемоги. Колись Коло й Корантен „разом *творили* революцію” [13, с. 84], тепер вони разом творили Історію, усвідомлюючи важливу роль мистецтва. Картина Корантена, яку він написав „правдиво”, як і було замовлено, відіграла роль „потужного механізму смертовбивств” (*machine de guerre*), адже „представляла представників” [13, с. 115]. Представники, як відомо, були виконувачами політики Терору по всій території Франції, на їх руках була кров великої кількості

людей. Персонаж Коло описаний автором як приклад „неоднозначного” гуманіста, який співпереживає конкретній людині (епізод з жінкою на Луарі) та водночас постійно запускає в дію гільотину. Оповідач ставить риторичне питання: Як в одній людині можуть сполучатися „наполеглива жалість до нещасних” та Терор, себто „рука, простягнута для помочі й убивства”? [13, с. 119]. Отже, крім історичної тематики, „Одинадцятєро” висвітлюють також тему провалу Просвітництва.

Механізм фальшування, запущений Коло та вдало реалізований Корантенем, продовжує діяти за принципом ланцюгового ефекту творення міфології Революції: пізніше Жеріко нібито малює сцену замовлення „знаменитого” полотна Корантену, а історик Жуль Мішле під враженням неіснуючого ескізу Жеріко присвячує сюжету картини 12 сторінок тексту, ввівши у такий спосіб картину в офіційну історіографію. При цьому, з одного боку, оповідач прагне розвінчати досить суб’єктивну діяльність Мішле (а не живописців!), який зумів виписати цю історію так, що її приймали як ті, які схвалювали Терор, так і його противники. Мішле, на його думку, знищив замріяну венеціанську тональність стилю корантенівського полотна (а ля Тьєполо), перетворивши його на жорстокий реалістичний стиль Караваджо; він описав картину як зображення світської Святої Вечері, на якій відсутній Христос, натомість там возвеличується Іуда-Коло [13, с. 130]. Тобто наратор як суб’єкт біографії Корантена вдається до деміфологізації об’єкта свого біографічного наративу. А з іншого боку, на рівні тексту мішонівського твору, оповідач виступає агентом міфологізації подій та її персонажів, оскільки творить фікціональний життєпис. У висліді міфотворча дія біографічного тексту П. Мішона провадить літературно-історичну гру зі сприймачем твору, в ході якої той запрошений долучитися до міфотворчих процесів, виписуючи у своїй уяві мішонівський сюжет залежно від свого когнітивного багажу. В результаті цієї гри, в уявному реципієнта біографічного твору постає образ Історії як фіктивно-фікціонального наративу.

Тема творення Історії в П. Мішона витлумачується також як нестримний потяг до смертовбивств. „Картина *Одинадцятєро* не є портретом Історії, це сама Історія. <...> а Історія – це цілковитий Терор. І цей Терор притягує нас, мов магніт. Бо ми – люди, Панове; а всі люди, як багаті, так і бідні, освічені та злидняки, пристрасно любляють Історію, себто її жахи” [13, с. 132]. Життєпис людини як агента творення Історії передає в Мішона беззаперечну істину –

світом правлять мистці. Вони можуть творити як Прекрасне, так і Жахливе. Автор завершує твір словами: „Це печера Ласко, Панове. Міць. Влада. Комісари. А влада на мові Мішле зветься Історією” [13, с. 137]. Малюнки з печери Ласко (по суті, найдавніший текст) репрезентують головно тварин, і тільки одне зображення представляє людину – вона падає (її скинуто), у неї пташина голова та збуджений фалос. Такий графічний інтертекст біографічного тексту, мов наголос на останньому слові, додає нові смислові акценти всій книзі „Одинадцятро”, яка відтак демонструє, як графічне перетворюється на логічне, а біографічне обертається на біологічне, адже, як відомо, біологія – це наука, яка вивчає *життя в усіх його проявах*.

Ми можемо зробити висновок, що твори П. Мішона носять відбиток самобутнього біографічного письма. Сучасний французький письменник демонструє в них низку стильових прийомів, які не лише засвідчують, що біографічний текст виступає основою авторського письма, а й демонструють у ньому модуляції між біографічним і міфологічним, а отже, між біологічним і міфологічним. Це відбувається завдяки оригінальній реалізації відношень *фактуальне / фікціональне* та *фіктивне / фікціональне*. Автор нерідко заповнює лакуни фактуальних життєписів фікціональним, відштовхнувшись від однієї біографіми, яка з периферійної змінює свій статус на центральну. Така перестанова трансформує ординарне на екстраординарне, підкреслюючи велике у дрібному, важливе в непомітному. Більше того, ця обрана автором біографіма за принципом „текст у тексті” відбиває повний життєпис об’єкта біографії. Окрім того, автор почасти вводить у твір двійника імпліцитного протагоніста, а інтертекстуальна присутність дійсного об’єкта біографії, який „ховається” за особою персонажа-підміни, наявного в заголовку життєпису, дозволяє авторові висунути на перший план тлумачення нематеріального, вічного. Застосування прийому дзеркальних життєписів часто призводить до перестанови ролей (суб’єкт / об’єкт біографії) або взаємодії царин („життєпис крізь живопис”). Інший стильовий прийом П. Мішона ґрунтується, як на нас, на математичній операції віднімання, коли біографічний текст виписується як сума від’ємників. Це опис життя за допомогою відсутніх біографем (не-біографем) або видалення домінантних біографем традиційних життєписів, які міфологізують життя героя, або їх заміна на периферійні. Цікаво, що інколи мішонівський фікціональний

життєпис реальних персоналій відіграє роль фактуальної біографії. Це відбувається не лише за умови відсутності та/або лакунарності документальних біографій, а й у випадку занадто великої їх кількості (наприклад, життєписів Рембо). П. Мішон пояснює цей парадокс так: „В *Рембо* я намагався побачити, як моя власна особа перетинається з особою Рембо. Можливо, мій текст цілком вигаданий, а мій поет не має нічого спільного з реальним. Але інколи досить промовляти речі настільки переконливо, що люди починають у них вірити і кажуть вам: Так, дійсно, це Рембо! Оскільки я говорю про Рембо в епічному ключі, а не в критичному, то й отримую ефект істини” [6, с. 7]. Таким чином, епізація життя виступає основним чинником, який витворює фактуальне з фіктивно-фікціонального, а не навпаки.

І головне, життєписи, створені П. Мішоном, містять текстово закодований процес трансформації біографії в міфографію. Так, основні дієсхеми (міфеми) творення міфо(біо)графії наявні в часто повторюваній парадигмі тем і мотивів. А це посилення на прадавній манускрипт, викопування кісток (рештків), йменування (називання), записування, добір мови, виконання замовлення, вигадування, переписування, фальшування, народження предмета мистецтва тощо. Творча манера письменника також закодована ним у життєписах, адже дієсхеми (порухи) процесів письма та його рецепції, які найчастіше зустрічаються в тексті, це зняття покриву, занурення вглиб (землі, лісу тощо), відчуття плоті (тексту), парадокс-перестанова суперечностей, творення через видалення.

1. *Аверинцев С.* Біографія та агіографія / Сергій Аверинцев ; [пер. з рос. Михайлина Коцюбинська] // *Дух і літера*. – 2006. – № 15–16. – С. 205–213.
2. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 218 с.
3. *Михайлова Т. А.* Ирландское предание о Суибне Безумном, или Взгляд из XII века в VII / Т. А. Михайлова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 424 с.
4. *Bourdieu P.* L'illusion biographique / Pierre Bourdieu // *Actes de la recherche en sciences sociales*. – 1986. – № 62–63. – P. 69–72.
5. *Buisine A.* Biofictions / Alain Buisine // *Revue des Sciences Humaines. Le Biographique*. – 1991. – № 224. – P. 7–13.
6. *Entretien avec Pierre Michon* // *Scherzo. Revue de littérature*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1998. – № 5. – P. 5–12.
7. *Gefen A.* Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine / Alexandre Gefen // *Le Roman français au tournant du XXIe siècle* / [dirs B. Blanckerman, A. Mura-Brunel, M. Dambre]. – Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – P. 305–319.

8. *Gefen A.* „Parlant de moi, c'est de lui que je parle”. Privatisation identitaire et empathie mémorielle dans la fiction biographique contemporaine / Alexandre Gefen // *Biographie et intimité des Lumières à nos jours.* – Clermond-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. – P. 231–240.
9. *Genette G.* Fiction et diction / Gérard Genette. – Paris : Seuil, 2004. – 236 p.
10. *Michon P.* Abbés / Pierre Michon. – Paris : Verdier, 2002. – 80 p.
11. *Michon P.* Corps du roi / Pierre Michon. – Paris : Verdier, 2002. – 112 p.
12. *Michon P.* L'Empereur d'Occident / Pierre Michon. – Paris : Verdier/folio, 2007. – 96 p.
13. *Michon P.* Les Onze / Pierre Michon. – Paris : Verdier, 2009. – 144 p.
14. *Michon P.* Mythologies d'hiver / Pierre Michon. – Paris : Verdier, 1997. – 96 p.
15. *Michon P.* Rimbaud le fils / Pierre Michon. – Paris : Gallimard, 1991. – 128 p.
16. *Michon P.* Vie de Joseph Roulin / Pierre Michon. – Paris : Verdier, 1988. – 72 p.
17. *Richard J.-P.* Pour lire *Rimbaud le fils* / Jean-Pierre Richard // *Compagnies de Pierre Michon.* – Paris : Verdier/Théodore Balmoral, 1993. – P. 117–140.

БИОГРАФИЯ КАК МАТРИЦА АВТОРСКОГО ПИСЬМА: МИФО(БИО)ГРАФИЧЕСКОЕ И МИФО(БИО)ЛОГИЧЕСКОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПЬЕРА МИШОНА

Галина Флоровна Драненко

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. Изучаются стилистические приёмы авторского биографического письма П. Мишона. Выявлены показатели стилистической и поэтологической обработки писателем биографического материала, определены принципы отбора биографем, а также их иерархического упорядочения (от доминантных к периферийным); проанализирована нарративная структура биографического текста, исследована текстовая реализация в произведениях отношений *фактуальное / фикциональное, фиктивное / фикциональное*. Для этого выделены маркеры фикциональности, т. е. тематические (по отношению к художественному произведению), нарратологические (по отношению к нарративу) и энонсиативные (по отношению к дискурсу) критерии, а также паратекстуальные и метатекстуальные текстовые индикаторы. Кроме того, исследования модуляций функций агентов биографического текста (объект, субъект и реципиент) иллюстрирует художественное воплощение трансформации биографии в мифографию, демонстрирует процесс транспозиции логики биографии в логику мифа.

Ключевые слова: биографический текст, фикциональная биография, вымышленная биография, биографическое письмо, П. Мишон.

BIOGRAPHY AS MATRIX OF THE AUTHORS STYLE: MYTH (BIO)GRAPHICAL AND MYTH (BIO)LOGICAL IN THE PIERRE MICHON'S NOVELS

Galyna Dranenko

galynadranenko@yahoo.fr

*Department of Roman Studies and Translation
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Kotsubinsky Str., 2, 58010, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The article deals with the problem of Pierre Michon's authors biographical stylistic methods. We covered the stylistic and poetical markers of the author's studying of the biographical material. We determined the modes of the biographeme's selection and their hierarchical structure (from dominant to peripheral; we analyzed the narrative structure of the biographical text, we studied the textual realization of the relations factual / fiction / fictional in the authors works. We outlined the fictional markers; they are thematic (in relation to the literary text) narrative (in relation to the narration) and discursive (in relation to the discourse) criteria, and also paratextual and metatextual textual indicators. Besides, we showed the literary transformation of the biography to the myth biography by functions of the biographical texts agents (object, subject and recipient), and the process of the transposition of the biography logic to the myth logic. The author concludes that in the biographies created by P. Michon, the mains acting schemes (mytheme) of the (myth) biography's creating are presented by the repeating paradigm of the themes and of the motifs. This is the reference to an ancient manuscript, the digging up bones (remains), the identity (name), the recording, the choice of language, the execution of order, the correspondence, the falsification, the birth of the work of art etc. The author's style is has enclosed in the biographies. The acting schemes of the process of the writing and of his reception are represented frequently in the text, this is the removing cover, deep into the middle (of the earth, of the wood, etc.), feeling of the body (of the text), the paradox-transposition of the contradictions, the creation through the deletion.

Key words: biographical text, biographical fiction, *vies rêvées*, biographical writing, P. Michon.

References

1. Averintsev S. Biohrafiiia ta ahiohrafiiia [Biography and Hagiography]. *Dukh i litera*, 2006, no. 15–16, pp. 205–213. (in Ukrainian).
2. Golosovker Ia. E. *Logika mifa* [Logic of the myth]. Moscow, 1987, 218 p. (in Russian).
3. Mikhailova T. A. *Irlandskoe predanie o Suibne Bezumno, ili Vzgliad iz XII veka v VII* [The Irish legend of the Mad Suibhne, or Sight from XII century to the VII]. Moscow, 1999, 424 p. (in Russian).
4. Bourdieu P. L'illusion biographique [The Biographical Illusion]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, no. 62–63, pp. 69–72. (in French).

5. Buisine A. Biofictions [The Biographical fictions]. *Revue des Sciences Humaines. Le Biographique*, 1991, no 224, pp. 7–13. (in French).
6. Entretien avec Pierre Michon [Interview with Pierre Michon]. *Scherzo. Revue de littérature*, Paris, 1998, no. 5, pp. 5–12. (in French).
7. Gefen A. Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine [Genre of the names: the biofiction in contemporary French literature]. In: *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris, 2004, pp. 305–319. (in French).
8. Gefen A. “Parlant de moi, c’est de lui que je parle”. Privatisation identitaire et empathie mémorielle dans la fiction biographique contemporaine [“Talking about me is that I speak of him”. Identity privatization and memorial empathy in contemporary biographical fiction]. In: *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*. Clermond-Ferrand, 2008, pp. 231–240. (in French).
9. Genette G. *Fiction et diction* [Fiction and diction]. Paris, 2004, 236 p. (in French).
10. Michon P. *Abbés* [Abbots]. Paris, 2002, 80 p. (in French).
11. Michon P. *Corps du roi* [The King’s body]. Paris, 2002, 112 p. (in French).
12. Michon P. *L’Empereur d’Occident* [Emperor of the West]. Paris, 2007, 96 p. (in French).
13. Michon P. *Les Onze* [The Eleven]. Paris, 2009, 144 p. (in French).
14. Michon P. *Mythologies d’hiver* [Winter Mythologies]. Paris, 1997, 96 p. (in French).
15. Michon P. *Rimbaud le fils* [Rimbaud the Son]. Paris, 1991, 128 p. (in French).
16. Michon P. *Vie de Joseph Roulin* [The Life Joseph Roulin]. Paris, 1988, 72 p. (in French).
17. Richard J.-P. Pour lire *Rimbaud le fils* [Reading *Rimbaud the Son*]. In: *Compagnies de Pierre Michon* [Compagnies Pierre Michon]. Paris, 1993, pp. 117–140. (in French).

Suggested citation

Dranenko G. Zhyttiepys iak matrytsia avtors'koho pys'ma: mifo(bio)hrafichne ta mifo(bio)lohichne u tvorakh Piera Mishona [Biography as Matrix of the Authors Style: Myth (bio)graphical and Myth (bio)logical in the Pierre Michon’s Novels]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2014, no. 90, pp. 72–97. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 21.11.2014 р.