

Зарубіжна література

LXX

Ярослав Голобородько

УДК 821.133.1

ТЕХНІКА МОДІАНО, АБО ЯК ВИГРАВАТИ МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕГОНИ

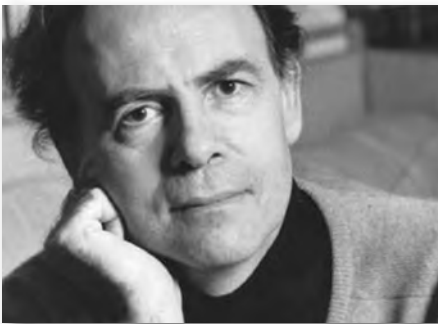
У статті йдеться про романи сучасного французького письменника Патріка Модіано. Його урбаністична проза міфологізує Париж, описуючи міські пейзажі й реалії, а водночас наповнює зображений цивілізаційний простір фабульними загадками та складними колізіями персонажів. З'ясовано особливості драматичного психологізму прозаїка і кримінальних сюжетів його творів.

Ключові слова: кримінальний мотив, Я-наратор, пам'ять, приватна історія, рефлексія, сповідальний наратив.

Yaroslav Holoborod'ko. The technique of Modiano or how one can win the art race

The paper examines the novels of the modern French writer Patrick Modiano. His urban prose mythologizes Paris, describing city landscapes and realities, and at the same time filling presented space of civilization with puzzles of plot and complex collisions of characters. The features of psychological drama in his writings and specifics of criminal plots of his works have been clarified.

Key words: criminal motive, I-narrator, memory, private history, reflection, confessional narrative.



Інтелектуальна інтрига під назвою “Нобелівське літературне ралі 2014” завершилась цілком достойно. Хоча серед письменницьких лідерів фігурували Нгуга Ва Тхіонго (Кенія, США), Харукі Муракамі (Японія), Адоніс (Сирія, Ліван), Світлана Алексієвич (Білорусь), Мілан Кундера (Чехословаччина, Франція), проте перемога на фініші доволі несподівано дісталася Патрікові Модіано (*Patrick Modiano*) (Франція). Що ж, треба знати секрети й, вірогідно, техніку вигравів таких

непростих мистецьких перегонів. І схоже, що згаданий прозаїк та кіносценарист цими технікою й секретами розпочав оволодівати ще з перших стартів власної літературної діяльності.

Свій дебютний роман “Площа Зірки” (*“La Place de l’Étoile”*) Модіано (народився він 30 липня 1945 р. в Булонь-Біанкур – західному передмісті Парижа, що розташоване між Булонським лісом і Сеною) видав наприкінці 1960-х рр., а точніше, 1968 р. За “Площу Зірки” того ж таки, 1968-го, він отримав дві літературні нагороди – премію Роже Нім’є і премію Фенеона. Старт видався досить вдалим, хоча й не варто переоцінювати статус цих двох літвідзнак. Премію Роже Нім’є (*Roger Nimier*, французький сценарист і прозаїк, який прожив неповних 37 років) присуджують переважно письменникові, який тільки-но починає свою дорогу, та й у фінансовому вимірі вона становить вельми скромну, як за європейськими мірками, суму. Премію Фенеона (*Felix Feneon*,

французький публіцист, мистецький критик, прозаїк) також вручають молодому митцеві (письменнику, маляреві чи скульптору), котрому минуло не більше 35 років, як передусім заохочувальну.

Після дебютного успіху П. Модіано наступного, 1969 р. випускає ще один роман – “Нічна варта” (“*La Ronde de nuit*”). Його третій роман “Бульварне кільце” (“*Les Boulevards de ceinture*”, 1972), концептуально споріднений із двома першими, приніс молодому письменникові Гран-прі Французької академії (1972). Принагідно не зайве нагадати, що цю установу вважають цілковито елітарною національною інституцією. Такий метр франкомовної літератури, як Жорж Сіменон (Georges Simenon), в автобіографічно-рефлексійних книжках, що спочатку виходили під окремими назвами й котрим він згодом дав загальну назву “Я диктую” [8, 314], розмірковував над тим, що для помітних учасників літературно-інтелектуального процесу бути обраним до Французької академії ставало найважливішим пріоритетом і ледь не головним виміром, сенсом усього життя, щоправда, дещо іронічно зауважуючи, “як начебто вона була вершиною піраміди” [8, 278]. За роман “Сумна вілла” (“*Villa triste*”, 1975) П. Модіано вчетверте опинився на літературному подіумі, відзначений премією книготорговців Франції (1976).

У 30 років молодий прозаїк уже був автором чотирьох романів і кіносценарію “Лякомб Люсьєн” (“*Lacombe Lucien*”, 1974), за яким режисер і продюсер Луї Малль (*Louis Malle*) на знімальних майданчиках голлівудської кінокомпанії “20th Century Fox” здійснив постановку фільму, що так само й називався “Лякомб Люсьєн” (Франція – ФРН – Італія, 1974).

Чи не найуспішнішим текстом П. Модіано став, сказати б, роман психологічного розслідування під назвою “Вулиця Темних Крамниць” (“*Rue des Boutiques Obscures*”, 1978), відзначений Гонкурівською премією (1978). Як відомо, це найавторитетніша літературна нагорода у Франції, котру присуджують авторові найкращого роману, хоча її фінансовий еквівалент дорівнює лише десяти євро. Коли київський часопис “Всесвіт” у другому числі 1989 р. друкував один із недавніх (на той час) романів П. Модіано, якому тоді йшов 44-й рік, то в іміджево-презентаційній інформації про нього було вказано, що це “один з найпопулярніших сучасних французьких прозаїків” і володар престижних літературних премій [3, 3].

Проза П. Модіано – це “дуже французьке” за своєю сутністю ціннісно-інтелектуальне явище. Вона невимушено вкорінена в органіку чуття й думки, у зрощеність почуттєвого і рефлексійного. Для романної ментальності письменника властиве поєднання таких конструктивних величин, як акуратної розробки зовнішньої, подієвої канви й акцентованого зосередження на внутрішніх, тонко психологічних нюансах чутливого людського єства. Зовнішньо-подієва канва (навіть ретельно, ба навіть по-малярському соковито виписана) залишається все ж таки лише фабульною платформою, сюжетною естакадою, на якій ґрунтується найсуттєвіша площа його романного простору – нестерпно наполегливі пошуки зорової й мисленневої глибини.

У романах Модіано з мозаїчною скрупульозністю деталізовано географічний контекст, у якому проходять фрагменти життя персонажів і стаються події, що про них, власне, і триває розповідь. Таким геоконтекстом зазвичай виступає ареал міського середовища. Письменник відтворює образи полісів і мегаполісів, котрі він добре знає й тонко відчуває, – Ніцци, Ліона, Ансі / Аннесі (це місто на сході Франції називають по-різному, послуговуючись однією із цих форм), Женеви, Лозанни, Лондона, Брюсселя та, безумовно, Парижа. Персонажі Модіано самі, можливо, того не завжди усвідомлюючи, живуть у координатах топонімічної свідомості й топонімічних категорій. Вони

блукають численними вуличками, авеню, проспектами, бульварами, площами, мостами, набережними, мешкають у готелях і на віллах, зустрічаються з іншими людьми, спілкуються в барах, кав'ярнях і рестораниках, обговорюючи різноманітні життєві питання та проблеми як суттєві, невідкладні для них, так і малозначущі на перший погляд. Модіано проникливо й ностальгічно, сказати б, на відстані пластично чутливої душі, на рівні найнепримітніших чуттєвих вібрацій відчуває детальний антураж ментальності Міста, психографічну специфіку його окремих територій, локусів, частин.

Усі урбаністичні або урбанізовані картинки, якими рясно-густо оздоблені його численні романи, супроводжує запашна, ба навіть ароматна топонімічна конкретика – опис міських топосів і мікротопосів, вербально позначених чи окреслених письменником. Для нього вкрай важливо, щоб можна було не лише уявити, побачити внутрішнім зором, а й психологічно відчути, пережити ті місця, де відбуваються події його текстів. І коли персонажі Модіано вибираються за межі поліса / мегаполіса, то для того, щоб раніше або пізніше повернутися до свого урбанізованого побуту. Вони й чуттєво, і в поведінці – люди Міста і “влаштовані” так, щоби вдихати його, наче повітря, щоб насичуватися ним, неначе озоном, щоб рятуватися ним, мовби киснем. Вони не можуть без Міста, без його атмосфери, що ненав'язливо спонукають їх до ще проникливішого занурення в нього. Але це зовсім не означає, що Місто, неначе універсальний чарівник, легким помахом руки вирішує їх проблеми та “знімає” всі внутрішні переживання. Навпаки, у Місті ці проблеми персонажі сприймають значно гостріше. Дійові особи Модіано – це подвійні бранці Міста: і в ньому їм складно, і без нього їм не комфортно, так би мовити, не цілісно.

Місія основного геоконтексту в романах П. Модіано належить, безперечно, Парижу з його приміськими зонами й міськими сегментами. Париж у Модіано – це достеменний міфологічний мегаполіс, ескізи, контури чи “портретна натура” якого проходять крізь усю його прозу. З достатньою мірою певності можна твердити чи бодай припускати, що практично кожний його роман – це ще один крок у розробці міфотворчого потенціалу, міфопоетичної аури Парижа. У письменника зазвичай усі шляхи ведуть до Парижа. Долі його персонажів майже завжди знаково переплетені з міфореальністю цього міста. Я-наратори не лише шукають себе в Парижі, а й намагаються віднайти Париж у собі. Це місто для них нерідко стає альфою й омегою ціннісно-свідомісного існування, адже тут вони прагнуть осягти нюанси й перипетії власної життєвої історії, зазирнути за лаштунки зовнішньої конструкції свого непрояшеного “я”, залишитися сам на сам зі своєю екстремально оголеною сутністю. Париж для я-нараторів Модіано стає супутником їх почуттєво-свідомісної долі, своєрідним “внутрішнім” містом, у якому вони позбуваються різноманітних життєвських нашарувань і залишаються наодинці з найсокровеннішим.

Вони вдивляються, услухаються, вдумуються у просторово-смысловий контекст Парижа, з підвищеною чутливістю вбирають його гірко-ароматні пахощі, із природною прискіпливістю розглядають його багатовимірні семантичні краєвиди. У романі “Зниклий квартал” (“*Quartier perdu*”, 1984) є сцена, де Йоко Тацукі, представник видавництва, й Емброуз Гайз, популярний та затребуваний письменник, автор романів серії “Джарвіс”, вечеряють у готелі “Конкорд-Лафайєтт”, у ресторані, розташованому на вісімнадцятому поверсі. Обидва по черзі оглядають нічний Париж у підзорну трубу, чи то охоплюючи його панорамно-видовищні ландшафти, чи то зосереджуючись на предметно виокремлених картинках, чи то втішаючись симфонічним мелосом міських пейзажів, чи то відшуковуючи в цих магнетичних пейзажах кожний своє, індивідуально важливе. Оглядають його і, найвірогідніше, бачать у ньому

приховане віддзеркалення сколків власного життя, проведеного в цьому місті. “Дивлячись у цю трубу, так і блукав би годинами Парижем. Чи не так, мсьє Гайз?” – із задумливо-рефлексійною тональністю запитує Йоко Тацуке [7, 157]. На що той, хто поки постає як Емброуз Гайз, відповів рухом: “Відсунувши підзорну трубу, я став дивитися на Париж крізь шибку” [7, 157-158]. Рухлива лабільність ракурсів сприйняття Парижа (від панорамного, усеохопного до локально-сегментного чи, навпаки, від вузкого до об’ємнішого) належить до конституйованих властивостей романістики П. Модіано. Його тексти постійно провокують відчуття, що Париж немовби розглядається в телескоп, від пронизливих лінз якого не може заховатися, урятуватися жодна деталь, жоден штрих цього нескінченного міста.

Романні персони Модіано або проводять своє життя в мегаполісній стихії Парижа, або мріють вирватися зі свого провінційного закутку зі сподіваннями знайти у столиці своє життєве місце й, урешті, облаштувати свою долю, або мають неприхований намір, бажання втекти із цього міста, що принесло їм особистісно-психологічні травми. Це гіпермісто виступає своєрідною пасткою, до якої добровільно потрапляють я-наратори Модіано, щоб, найвірогідніше, з неї не вибратися. Це один із визначальних топосів у ментальному процесі пошуків персонажами своєї внутрішньої ідентичності й індивідуальної життєвої драми. Саме тому, імовірно, Париж (“цей лабіринт вулиць і бульварів”, як його позначено у “Вулиці Темних Крамниць”) у романах Модіано незмінно зображений у тонах і барвах, котрі мають відчутне психологізоване підсвічування. Це надполіс-фатум, який притягує~манить~привертає~магнетизує~відштовхує~обнадіює~розвінчує. Париж не приносить його персонажам того, що з невибагливо категоричною тривіальністю зашифровано у формульному вислові “людське щастя”. Ба більше, він стає символом болючого й доволі заплутаного шляху я-нараторів до себе, до своїх особистісних секретів і таємниць-тайничків. Проте в цьому мегаполісі вони переживають найглибші й найсокровенніші емоції та почуття, що надовго, найімовірніше, на все життя вкарбовуються в їхній свідомості.

Хоча в романах П. Модіано з натурною ретельністю прописано конкретику міських пейзажів і міських мандрівок, без яких не можуть жити його персонажі, проте це зовсім не означає, що в цих текстах усе прояснюється до найменшої подієвої чи психологічної подробиці. Навпаки, спостерігаємо прикметну закономірність: чим докладніше конкретизовані геоландшафт і маршрутні лабіринти його текстів, тим непроясненішими стають їхні фабульні лінії і психологічні колізії. У романі “Неділі в серпні” так і не з’ясовано, що сталося з коханою невдахи-фотографа Жана Сільвією, яку разом із діамантом “Південний хрест” викрадають з автівки двоє шахраїв; її можлива подальша доля окреслюється лише у вигляді натяків-припущень. Достеменно не з’ясовано й те, чому, власне, і куди з подієвого простору роману, точніше, з Ніцци чи то вибуває, чи то елементарно щезає ще один невдаха “по життю” – Фредерік Вількур, який так само був закоханий у Сільвію. Роман “Неділі в серпні” досить густо насичений подіями, вони зображені чи переказані нерідко ескізними штрихами й мазками, але надто докладно автор їх не коментує й не прояснює. У цьому творі інтригу, пов’язану із психологією вчинків і подій, аж ніяк не вичерпує текстове завершення фабульних ліній.

У романі “Незнайомки” (“*Des inconnues*”, 1999), складеному із трьох монологічних серій, одна з нараторок, відчуваючи психологічну спорідненість із батьком Люсьєном, якого вона фактично не знала (того не стало, коли дочці було лише три роки), намагається якомога більше взнати про нього, щоб відчутти і зрозуміти його натуру, невідоме їй життя. Для цього дівчина

ближче знайомиться з Бобом Брюном, його добрим приятелем і господарем кав'ярні. Епізод їхньої розмови відданий у романі лаконічно. Хоча в ньому повідомлено про те, що в я-нараторки "голова <...> паморочилася від коньяку й від усього, що він наговорив мені про батька" [4, 169], проте докладно в романі так і не з'ясовано, крім кількох штрихів і двох чи трьох фраз-характеристик, що ж саме вона дізналася. Та це й не так важливо для другої моносерії "Незнайомок", у якій нараторка дедалі глибше усвідомлює, що в неї з батьком одна кров – кров "гарячої голови", і цього романній концепції цілком достатньо. П. Модіано взагалі важливо не повідомляти все до кінця, до найдрібнішого останку. Життя – це мандри непроясненості, воно триває, доки не все в ньому є зрозумілим, "прочитаним", "дешифрованим", воно завершується, коли в ньому не залишається моменту загадковості, гранична ясність – це якщо не драма, то принаймні одна з вірних її супутниць. Максимальна прозорість, усезрозумілість – це насправді тривожна риса, відвертий натяк на спадання напруги, завершення інтриги, наближення кінця, а завершеність – це фінал неясності, це розставляння надмірно прозорих акцентів і безнадійно однозначних наголосів, це, власне, і є тим, що називають смертю. Сутність кожної з моносерій роману "Незнайомки", які розгортаються через сповідальну розповідь персонажів-нараторок, у викладанні жіночих історій, об'єднаних непроясненістю, недомовленістю, врешті-решт, незавершеністю фабульно-змістових ситуацій. А незавершеність життєвого процесу – це очевидний натяк на перемогу вітальності.

Я-наратори П. Модіано, неначе загіпнотизовані чи закодовані, переймаються, власне, однією-єдиною наскрізною проблемою – з'ясуванням того, що з ними або із близькими їм людьми відбувалося раніше, у віддаленому або не так віддаленому часі. Інакше кажучи, провідні персони його романів споглядають, обсервують особисту історію чи передісторію. До того ж їх зазвичай цікавить не вся історія / передісторія, узята в безваріантно цілісному форматі, а фрагменти того, що, образно кажучи, креативно розкидане в теці життя. Вони неквапливо та флегматично, але водночас несхибно крок за кроком відновлюють і відшуковують, одне слово, відтворюють послідовність реальних чи ймовірних подій, кривно пов'язаних із сюжетами їхньої долі. В одному з діалогічних епізодів роману "Вулиця Темних Крамниць" я-наратор і він же провідний персонаж, який спочатку виступає під іменем-оболонкою Гі Ролана й зовсім не пам'ятає того, що з ним було раніше, на запитання свого приятеля й колеги Хютте, що ж він надалі робитиме, відповідає: "Я? Піду по сліду <...> По сліду свого минулого" [6, 27]. На що професійний сищик Хютте з довірливою симпатією-посмішкою зауважує, що він "завжди вірив, що, врешті-решт, ви відшукаєте своє минуле" [6, 27]. Цей мотив (неухильних розшуків власного прожитого й пережитого часу) найпосутніший для романістики П. Модіано. У "Вулиці Темних Крамниць" я-наратор у буквальному сенсі намагається ходити, ступати, мандрувати слідами свого минулого життя, відтворюючи у свідомості ті сегменти власної історії, що передували періоду, коли він постав як Гі Ролан. У романі "Маленька Перлина" парижанка-нараторка, спускаючись ескалатором на станцію метро "Шатле", випадково зустрічається із жінкою, разюче схожою на свою матір, яка залишила її в підлітковому віці й котрої їй так бракувало. Ця несподівана зустріч стає для я-нараторки майже потрясінням. Тереза починає стежити, пильнувати на цю чи то уявлювану, чи то справжню матір, відвідувати ті місця, де вона була й мешкала, і ледь не із хворобливою зануреністю пригадувати штрихи, деталі, ситуації, що стосувалися її матері та їхніх взаємин, коли вони були разом. Тереза наполегливо намагається "відшукати сліди свого дитинства, як мандрівник, котрий до кінця тягає в кишені

прострочене посвідчення особистості” [2, 16]. За концепцією Модіано, людина завжди має потребу поновити те, що у прожитому пов’язує її із сьогоденням, заповнити зяючі пустоти пам’яті, наявність котрих – це знекровлювання людського існування. Прожитий час ніколи не минає повністю, він прописується в нервових рецепторах і клітинках пам’яті людини, він назавжди залишається в її крові та почуттях. Будь-який штрих, будь-яка деталь у колишньому досвіді має значення, його (це значення) лише треба відчутти й заново пережити, більше того, зайвини в минулому немає, бо не буває непотрібного в індивідуальному людському житті. Усе те, що є у прожитому, так чи так проростає в сьогоденні.

Життя – це процедура залишання слідів; віднайти їх означає вберегти життя від повного зникнення, а чим менше слідів, тим менше збереженого життя. Я-наратори Модіано занурюються в минуле, щоб відшукувати, як мовлено в романі “Неділі в серпні”, “матеріальні докази існування” того, що відбувалося з ними, навколо них або перед ними. Вони незмінно шукають зачіпки, що привели б і, врешті, виводять їх на життєві сліди, залишені ними або іншими. До того ж це властиво не всім персонажам П. Модіано. У “Зниклому кварталі” є фрагмент, коли я-наратор приходиться до жінки колишнього старшого приятеля адвоката Даніеля де Рокруа. У розмові з ним ця романна постать – Гіта Ватьє – висловлює своє ставлення до сприйняття того, що відійшло, того, що прожито: “Я намагаюся забути минуле... Але сьогодні через вас...” [7, 174]. Неподолане бажання зазирнути у власний пройдений час, спробувати розібратися в ньому – властивість насамперед я-нараторів Модіано. Життя для них – це не так те, що минуло, як передусім те, що людина про себе знає й пам’ятає; це не стільки те, що зараз і назовні, скільки те, що в середині людини, у чуттєвих файлах-спогадах її тонкого єства. Для я-нараторів Модіано важливе не лише, так би мовити, внутрішнє переміщення у простір прожитого часу, а й сам процес згадування, пригадування того, що відбувалося раніше. Життя – це безперервність конкретного пам’ятування, і вкрай важливо все раніше прожите (події, сцени, переживання, стосунки, зустрічі, розмови, перипетії) неквапливим внутрішнім зором зафіксувати, виявити й у черговий раз пережити. Персонажі П. Модіано якраз цим і перейняті – неспішним реставруванням життєвих прикмет та подробиць часу, що сплинув, відновлюванням “постатей зі свого минулого”, як сказано в тому ж романі “Неділі в серпні”. І тому їх погляд у простір прожитого-пережитого такий особистісний, пройнятий зоровою душевністю й чуттєвою делікатністю.

Романні я-наратори Модіано мають майже унікальну властивість. Вони поводяться як цілком вільні й незалежні люди. Вільні від соціуму та його примхливих забаганок, незалежні від прописаних і неписаних канонів-догм навколишнього суспільства. Вони живуть начебто в лабетах щільного соціуму довкола них, але живуть окремим, контроверсійним життям і своїми, сказати б, паралельними відчуттями. Пресинг у вигляді загальнозначущих настроїв і проблематики на них не тисне, схоже, він їм елементарно не знайомий і тому приречений не мати над ними ніякої влади. Чарівний спрут суспільства, що невидимими щупальцями охоплює й непомітно поглинає людину разом з усіма її настроями~бажаннями~почуттями~помислами~вчинками, для них не становить реальної загрози. Хоча б тому, що вони потенційно завжди налаштовані на асоціумні кроки, тобто на вчинки й рухи, котрі вможливають їхнє існування поза прагматизованими громадськими канонами. Я-наратори Модіано не страждають на тяжкий недуг соціозалежності. Вони в будь-який момент можуть облишити, кинути, обірвати всі зв’язки, що сполучають їх із суспільством, і почати жити інакше, без наркотичного сп’яніння чи наркоекстазу під назвою “успішної соціумної інтегрованості”. Вони навіть спроможні

вибухнути проти так званих загальноприйнятих “правил” і “цінностей”, і то вибухнути жорстоким протестом, і не факт, що самовдоволеному оточенню вдасться їх приборкати. Можливо, інколи вони скидаються на маргіналів. Але насправді цій маргінальності можна лише позаздрити – провідні персони Модіано не розчиняються в суєтній строкатості суспільства, вони радше готові розчинити всю напружену та драматичну повноту життя в собі. Вони не створені для того, щоб соціумно функціонувати. Вони живуть, щоб наповнювати своє існування особистісними, суто внутрішніми знаками й колізіями. Або щоби раніше чи пізніше позбутися свого життя-в-соціумі і прийти до цього самого індивідуального наповнювання.

Інакше кажучи, зі свідомісно-психологічною свободою в персонажів Модіано все гаразд. Їх зазвичай не приваблює дика ейфорія самоствердження в суспільстві. Вони раніше або пізніше починають уникати світської суєти. Ціннісно вони неухильно віддаляються від зовнішніх “заморочок” і спокус. Задля справедливості варто зауважити, що й соціум не вельми переймається самим фактом їхнього існування. Одне слово, романні персони Модіано налаштовані на дуже й дуже стримані стосунки з навколишнім середовищем. Вони не шукають свого місця під палючим сонцем соціуму, бо цей процес їх навіть апіорі не цікавить. Водночас не можна сказати, що вони взагалі не шукають свого місця. Я-нараторка з першої моносерії “Незнайомок”, приїхавши з Ліона до Парижа, в одному з епізодів, під час діалогу з Мірей Максимофф, своєю паризькою покровителькою, зізнається собі, що “почувалася не на місці” в тій паризькій обстановці, у якій опинилася [4, 149]. Для провідних персонажів Модіано важливо розібратися в особистих відчуттях і почуттях, знайти свою “нішу” під дахом власного життєвого будиночка, почуватися на своєму березі попри різні повороти неблаганної житейської течії. Це одна з мотивацій того, чому вони занурюються у власні колізії й воліють їх наново прожити. А ще для них дуже важливо встановити з іншими людьми душевний, точніше, довірливо-душевний контакт, і до того ж такий, щоб він обов’язково був взаємним. Без нього їх життя замикається в безнадійному просторі особистих комплексів і внутрішніх страждань. У “Маленькій Перлині” є діалогічна сценка, коли фігурант роману, “якого звали Моро чи Бадмаєв” [2, 12] і який у тексті позначається то як Бадмаєв, то як Моро-Бадмаєв, запитує в я-нараторки те, що, можливо, для неї чи не найпосутніше: “А що ви взагалі шукаєте в житті?” [2, 13]. Це, здавалося б, нескладне і, на перший погляд, прохідне, ледь не банальне питання для я-нараторки П. Модіано сповнене по-справжньому буттєвого сенсу. І вона з паузою (так, тут неодмінно потрібна пауза, неодмінно треба виокремити це, майже сакральне, не дати йому розмитися, загубитися в зигзагах і лабіринтах текстового наративу) відповідає: “Я шукаю... спілкування з людьми” [2, 13]. А після цього короткий штрих-репліка, що відчутно посилює семантичне звучання відповіді нараторки: “Судячи з усього, я не розчарувала його” [2, 13]. Людям, за концепцією Модіано, дуже потрібен взаємний душевний дотик, без нього життя втрачає сенс.

Романні персони автора перебувають у латентно рефлексійному стані. Вони “засновані” так, щоб насамперед відчувати й жити відчуттями, але ці відчуття дійові особи час від часу внутрішньо переглядають і розумово акцентують або навіть переакцентують. Вони зазвичай не пропускають слушної миті чи зручної нагоди, щоб не поділитися нехай акуратно лаконічною, але доволі сконденсованою дозою рефлексій. Вони усвідомлюють, що частина, і переважно значна частина, життя в них позаду, і відчують потребу заново внутрішньо переглянути прожите раніше. Мисленнєві устремління я-нараторів нерідко сфокусовані на цілковито онтологічних проблемах: що ж саме в їхньому житті

траплялося раніше – у реально-нереальному минулому; чому з ними сталося те, що сталося; чому не все так склалося, як їм того б хотілося; які внутрішні причини зумовили те або позначилися на тому, що з ними відбулося. Персонажі Модіано вкрай ощадливо діляться своїми думками-узагальненнями, але від цього їхня мисленнева графіка стає лише виразнішою. Як-от у “Вулиці Темних Крамниць”, де Хютте в листі до Гі Ролана, маючи на увазі конкретну житейську ситуацію, фактично висловлює макротезу, що її можна транспонувати на всю романістику Модіано: “Ви мали рацію, у житті важливе не майбутнє, а минуле” [6, 111]. Або як у романі “Неділі в серпні”, у котрому я-наратор Жан, немовби наново переглядаючи історію свого кохання, що несподівано виявилася сполученою з долею діаманта “Південний хрест”, наприкінці розповіді-сповіді міркує, стисло узагальнюючи: “Ні. Тривога народилася зовсім не від цього холодного каменя з голубим блиском, а від самого життя” [3, 50]. Кожним романом Модіано, по суті, оприявнює черговий і дуже трепетний дотик до ще однієї окремої людської історії, яка вже в недосяжному минулому й тепер може розчинитися, утратити індивідуальні ознаки в нестримному потоці житейських змін. І лаконічні рефлексійні фрагменти-вставки, що нерідко стосуються або самого явища життя, або окремих його виявів чи сторін, лише підсилюють делікатно-акуратний, делікатно-бережливий характер такого оприявнення. Французького автора, власне, це насамперед і цікавить – феномен того, як складається сюжетика персональної людської історії та як у ній оформлюються й виявляються драматичні інтонації, тембри, реєстри.

У ракурсі “людина та її приватна історія” романи Модіано подають доволі вибагливий спектр драматичного інтонування – мікротравми й відчутні душевні злами, психологічні драми й розриви, особистісні незгоди й нещастя, шукання внутрішньої гармонії із собою. У “Неділях у серпні” є епізод розмови пані Вількур із Жаном, романним я-наратором, що відбувалася на понтоні, “у двох великих голубих шезлонгах”, над берегами Марни. У ньому йдеться про художній замисел Жана, точніше, про фотоальбом під умовною назвою “Річкові пляжі”, до якого мали ввійти “всі відомі пляжі в околицях Парижа” [3, 4] і котрий, до речі, так ніколи й не був випущений.

“– І які ж будуть ваші фотографії? – запитала вона мене так, ніби хотіла урвати мовчанку лише з ввічливості.

– Чорно-білі, – відповів я.

– Маєте рацію. Їх не треба робити в кольорі.

Ця категорична думка мене здивувала.

– А якби ви зробили їх зовсім чорними, то було б іще краще. Я вам дещо поясню. – Якусь хвилю вона мовчала. – Береги Марни – це сумні місця. Звичайно, в сонячну погоду виникає зовсім інше враження. Але не тоді, коли їх добре знаєш. Вони приносять нещастя... Мій чоловік загинув у автомобільній катастрофі на березі Марни за дивних обставин. Син тут народився, виріс і став пройдисвітом. А я постаріла на самоті серед цього нудного краєвиду” [3, 47-48].

У цьому короткому-майже-монологі пані Вількур міститься ключ до розуміння семантичного мелосу романів П. Модіано: оптика думки наводиться на подразливі, болючі, вразливі, образно кажучи, на “сумні місця” в історіях його персонажів, у котрих із послідовною темпераментністю викладено різні сценки та ситуації із життя людини, що приносять труднощі й переживання, “приносять нещастя”. У такому мисленнєвому ракурсі, як “людина та її приватна історія”, автор завжди передусім учуває стривожену, напружено-сумовиту партитуру й убачає драматичнодайну фабулу. За його концепцією, таку партитуру й фабулу неможливо обійти, не допустити чи в будь-який

інший спосіб уникнути; процедура життя – це процедура накопичення чи й мимовільного колекціонування мікродрам. Його романні наратори мають приховану больову акупунктуру, над ними нерідко витає дух надламаності, вони шукають і, головне, знаходять у собі сили зазирнути в нетрі, у безодню власних душевних травм, щоби спробувати в них розібратися, розставити змістові акценти – нехай і несміливі, подекуди наївні. Вони не бояться натиснути на свою больову акупунктуру, дбайливо вбережену від найменшого доторку сторонніх очей, і знову відчути, пережити те, що їх насправді турбує, непокоїть, мучить, вони, схоже, наглухо закриті для соціуму і відкриті до свого особистісного я, себто до власного реального психологічного буття.

Техніці П. Модіано властива розробка ускладнених стосунків персонажів зі своїм іменем. У них нерідко або кілька імен чи варіантів називання, або немає імені, точніше, воно не актуалізоване в тексті. Імена чи іменні позначення в письменника – це не лише одна із практик зорової конкретизації персонажів, а й формат смислової ідентифікації того, що з ними відбувалося. І ця практика-формат зазвичай або структурована, або відсутня в романістиці Модіано, що ретранслює, сказати б, мультिवаріативний спосіб його іменного мислення. У “Маленькій Перлині” варіювання імен чи іменних фреймів, спроектованих на конкретних персонажів, становить чи не найпосутнішу семантичну “фішку” цього наративу. Уся історія ґрунтується на колізії взаємин матері, яка покинула маленьку дитину, і доньки, котра дванадцять літ зростала без зниклої матері. Мати в романі постає в кількох іменних позначеннях: Сюзанна Шов’єр (це її справжнє ім’я) прагнула зробити балетну кар’єру, але травмувалася і змушена була залишити ці думки та спроби; Ольга О’Дойє (це її артистичний псевдонім) мала намір повернутися чи принаймні проімітувати своє повернення в лоно мистецтва; Німкеня, як її називали в колі приятелів чи приятельок, найімовірніше, за властивості натури. Кожна із цих іменних форм (натуральна Сюзанна Шов’єр, самовигадана Ольга О’Дойє, характерологічна Німкеня) то наближається й міцно зливається з фігурою матері, то на певний час віддаляється від неї, щоби у потрібний момент знову наблизитися і зріднитися з нею. Донька, що виступає я-нараторкою в “Маленькій Перлині”, наділена двома іменними фреймами – Терези, із котрим вона народилася, і Маленької Перлини, який вигадала мати, аби буквально вштовхнути її, замість себе, у швидкий поїзд мистецької кар’єри.

Автор у романі постійно акцентує на внутрішній відстані між фреймами-сутностями Терези і Маленької Перлини. Єство Терези прагне в житті одного – сердечної, душевної любові та психологічного контакту, розуміння. Образ-псевдонім Маленької Перлини мати придумала лише для того, щоби через доньку компенсувати власні життєві невдачі та розчарування. У “Маленькій Перлині” історії, пов’язані з іменами-позначеннями матері й доньки, дістають насичене семантичне структурування. Іменна колізія, укорінена у проблему взаємин Сюзанни Шов’єр / Ольги О’Дойє / Німкені – Терези / Маленької Перлини, ускладнюється ще й тим, що я-нараторка, несподівано побачивши на станції метро “Шатле” жінку в жовтому пальто, починає ідентифікувати її як свою матір, котра начебто давно померла в Марокко. Ця жінка в жовтому пальто, що має в романі не вельми визначений статус матері-не-матері, також одержує власні іменні позначки – мадам Боре і Фальшивої Смерті. Мереживні психологічні візерунки роману різноманітно варіюють думку, що я-нараторка Тереза готова пройти шлях сприйняття своєї втраченої матері від Сюзанни Шов’єр до Фальшивої Смерті, водночас не маючи впевненості в тому, що так воно і є. Кожне ім’я чи варіант називання персонажа – це як поштовх до викладу ще одного субсюжету про неї. Одна й та ж романна персона неначе

виставляється під різним освітленням софітів, що доповнює й насичує новими обертонами уявлення про неї.

Розроблено в “Маленькій Перлині” й іменну колізію, більш невизначену й неоднозначну, ніж іменна колізія у форматі мати–донька, де кожна з персон принаймні “оздоблена” своїм достеменним іменем. У канві цього роману час від часу виринає колізія імені-називання, у котрій імена, що виглядають як справжні, цілком спроможні обернутися, виявитися вигаданими, так би мовити, життєво-рольовими або життєво-сценічними. Ця іменна колізія оприявнюється через сцени, де в головних ролях члени сімейної пари на прізвище Валадье – Віра й Мішель. Я-нараторку Терезу, що стикається з ними і спостерігає їх як разом, так і окремо, переслідують інтуїтивні відчуття, що ці їхні імена – не справжні, не натуральні, не дійсні, що ці іменні позначки (Віра й Мішель) існують лише для того, аби приховувати те, що ці персони не бажають виставляти на загальний огляд. Розмірковуючи над манерою поведінки й особистими властивостями подружжя Валадье, в епізоді прогулянки з їхньою дочкою вона говорить собі: “З обличчя Віри все було ясно з першого погляду. Вона жила під чужим ім’ям. Його теж, я впевнена, звали не Мішель Валадье. І, напевно, він уже не раз змінював імена. А на його візитівці вказано іншу адресу. Можливо, він ще хитріша й небезпечніша людина, ніж його дружина” [2, 39]. Я-нараторка весь час ставить під сумнів справжність імен цієї пари; у романі настійливо провокується враження-уявлення, що Віра й Мішель Валадье – це не так достеменні імена, як зручні й комфортні рольові псевдоніми. Проте далі провокування такого уявлення-враження внутрішній наратив Терези не рухається. Іменна колізія, сполучена із членами сімейної пари Валадье, зрештою, енігматично “провисає”: їх імена не так щоб справжні, але водночас достеменно не встановлено, що вони не-справжні. Ця суперечність за своїм смисловим наповненням цілком природно виявляє реальні ознаки “пограничної” колізії, коли у фокусі зору опиняється ракурс, аспект з’ясованої нез’ясованості. А не-справжність імені, за естетичною технікою Модіано, – це як не-справжність явленої людської суті. Розповідь про людину обнадійливо здатна перейти в нескінченно гнучкий формат багатовимірності.

У “Вулиці Темних Крамниць” я-наратор проходить, сказати б, зворотну іменну путь – від пізнішого Гі Ролана до Педро Макевоя, а від Педро Макевоя до власного Джиммі Стерна, майже в детективний спосіб відтворюючи основні “мітки” свого життя в суто хронологічному іменному форматі – від Джиммі до Гі. Так, я-наратор становить трію своїх імен-іпостасей. Структура людського я обертається інтригою, що рухає сюжетом твору й постає головним чинником ускладненості романних подій. З’ясувати ці труднощі означає збагнути внутрішні колізії цього самого людського “я”. У компактному романі “Пом’якшення вироку”, що, втім, густо населений персонажними фігурами, іменні варіації здебільшого стосуються двох осіб – маленької Елен, котра ще проходить як Елен Тош, та Жана Д., згаданого в одному із фрагментів і як “Довгий на “ягуарі”. За кожним із цих імен-фреймів простежується й оприявнюється своя, окрема життєва фабула. Елен Тош – це сценічне ім’я однієї з романних персон, коли вона в минулому працювала цирковою наїзницею та акробаткою, а маленька Елен – це її ж образне називання, але пізнішого часу, коли після важкої травми вона залишила цирк і коли поруч із нею минали дитячі враження я-наратора. Жан Д. – це іменна позначка романної фігури періоду дитинства я-наратора, а “Довгий на “ягуарі” – його ж прізвисько, що оберталося, як сказано в тексті, “у певних колах” і недвозначно натякало на існування іншого життя цього персонажа, не вельми відомого нараторові.

У “Зниклому кварталі” я-наратор також поєднує різні іменні ролі – майже сорокарічного англійця Емброуза Гайза і двадцятирічного француза Жана

Деккера. Емброуз Гайз і Жан Деккер – це не лише різні вікові іпостасі одного персонажного “я”, це й мало сумісні ціннісні сфери. Одна іпостась / ціннісна сфера дотична до образу комерційно успішного письменника, який має будинок у Лондоні, “загородній дім у Клостерсі” й недавно купив собі віллу в Монако, друга – щільно переплітається з долею парижанина, зануреного у власні колізії та проведений у Парижі свій життєвий час. У “Неділях у серпні” розіграно цілу міні-виставу, що спирається на гру в імена і, відповідно, в інших персон. Пройдисвіт і авантюрист Поль Алессандрі, який виріс на Лазуровому березі, у Ніцці, разом зі своєю спільницею видають себе за багатих американців – за подружжя Вірджіла й Барбари Нілів, які начебто успішно ведуть бізнес і мають намір придбати діамант “Південний хрест”. Цю гру в імена-персони супроводжують вигадані особисті життєві легенди, імітаційно-декоративний спосіб життя й цілеспрямований вплив “на публіку”, у ролі якої опиняються я-наратор Жан і Сільвія. Зустрічі цього квартету набувають ознак локального сценічного дійства, у котрому я-наратор і його подруга грають самих себе, невпевнених і закомплексованих, а злочинець Поль Алессандрі / Вірджіл Ніл і його супутниця – своїх соціоментальних антиподів. Інтрига з іменами обертається постановочним, майже театралізованим субсюжетом у вигляді полювання на коштовний діамант.

У романах Модіано персонажі часто мають не одну іменну оболонку, кожна з них – це ще одна субісторія, ще один житейський субсюжет. Кожна людина – це накладання, нашарування різних оболонок, інколи споріднених, інколи начебто несумісних між собою. Кожна оболонка веде свій спосіб існування, з-поміж оболонок є такі, що виставляються для прилюдного споглядання, а є й ретельно приховані не лише від ближніх, а й навіть від носія. Проте всі оболонки між собою пов’язані; тому важливо відчутти й установити ті “каналці”, котрі їх невидимо з’єднують, зрозуміти й побачити, як ці оболонки сполучуються й уживаються в одному людському Я. Розповідь про оболонки і стає, власне, розповіддю про сутність цього самого Я.

У “Незнайомках”, навпаки, протилежна іменна ситуація – не повідомляються імена жодної із трьох я-нараторок, більшість із тих, хто їх оточує і з ким вони контактують, “одягнені” в іменні одяжки, я-нараторки ж у кожному з монологів залишаються не названими, кожна з них у реаліях тексту звільнена від тягаря власного імені. І це, безперечно, концептуальна “фішка” роману. У монологічному триптиху “Незнайомки” розробляється ще одна грань “проблеми імені” – відсутність іменного маркування персонажа. Ця грань має під собою цілком онтологічне підґрунтя: зайва визначеність може лише заважати, відволікати від психологічного розвитку художньої ситуації. Кожна з нараторок цілком сфокусована на своєму Я й тих колізіях, що навколо цього Я склалися, оформлювалися.

У цьому романі обіграна та деталь, що імена я-нараторок залишаються за межами наративу, так би мовити, у тіні кожної розповіді. У першій моносерії нараторка, викладаючи історію свого близького знайомства з мужчиною, який умовно називав себе Гі Венсан, принагідно зауважує, що вона, на відміну від нього, приїхала “з Ліона лише з одним – невігяданим – ім’ям” [4, 160]. Але це невігядане ім’я так і не вводиться в канву романного наративу, воно ніяк не впливає на перебіг чуттєво-психологічних і фабульних реалій цієї історії. У третій моносерії є фрагменти, коли я-нараторка, відчуваючи гостре знесилення від усеохопної самотності, зближується з послідовниками концепції доктора Бода – “учення, що допомагає поліпшити наше життя...”, як висловився один із персонажів [4, 196]. Знайомлячись із черговим послідовником цього вчення, вона не повідомляє свого імені в ситуації, коли б це, здавалося,

природно було зробити. “Я потиснула йому руку, не назвавши себе”, – зауважує вона [4, 201]. Імена нараторок не вельми важливі для розвитку психологічних колізій триптиха, вони взагалі не важливі, не суттєві в усіх цих реаліях, важливі лише власне жіночі історії, що не мають бути остаточно проясненими. Ці історії викладено, але не завершено, бо не все в них з’ясовано, не всі крапки над *i* в них розставлено, не-проясненість, не-завершеність виступають ознакою не-вичерпаності. Усі нараторки прагли залишитися неназваними, такими собі знайомими-незнайомками; їхню сутність висловила я-нараторка з першої моносерії, коли промовила, що “хочу сподіватися, що залишусь такою незнайомкою назавжди” [4, 161]. П. Модіано концептуально зауважує, що в монотриптиху його цікавлять не іменні біографії нараторок і ті змістові обертони чи асоціації, що із цими іменними маршрутами можуть бути співвіднесені, а простір внутрішньо-особистісного “я” персонажів-нараторок. Власне, імена всіх трьох нараторок, по суті, чи то заховані, чи то розчинені в обрисах їх індивідуально-внутрішнього “я”.

Це “Я” (попри власну іменну невизначеність, точніше, не названість у текстурі “Незнайомок”) у кожній з нараторок доволі конкретне, воно щільно вбирає й допитливо спостерігає те, що ж довкола нього (цього самого “Я”) відбувається – які виникають знайомства, які окреслюються міські пейзажі, які ведуться-точаться розмови, які виявляються жіночі й чоловічі натури, характери. Воно досить емоційно відрефлексовує все почуте, пережите, побачене, стає настільки особистісним, що дає змогу внутрішньо відчуту й зорозуміти (здається, що до найменших деталей) кожну із трьох я-нараторок. Це начебто абстраговане “Я”, врешті, стає напрочуд портретно окресленим, повно й контурно виражає психологічне єство кожної з нараторок. Їхнє “Я” в реаліях “Незнайомок” стає майже стовідсотковим заміником власного імені, ретранслює відмінність описаних натур від канонів, прийнятих або поширених у соціумі, з котрим вони змушені встановлювати хоч якийсь контакт. Відсутність озвученого, оприявленого в тексті імені, системна актуалізація й акцентуація форми “я” загострює конфлікт нараторок із навколишнім житейським екстер’єром, на якому (себто конфлікті) тримаються всі його моносерії.

Одна з константних величин поетичної техніки Модіано – розробка реалій, дотичних до кримінальних мотивів. Його романістика досить густо насичена подіями кримінального характеру чи бодай із кримінальним відсвітом. Такі події зазвичай утворюють або субсюжет, або цілковито автономний сюжет, що водночас і пластично, і рельєфно вростає в сюжетні конструкції його текстів. Автора приваблює не сама собою кримінальна проблематика й тим паче не перспективи її суто сюжетної “розкрутки” й гостроподієвого “накручення” наративу. Його цікавлять персони, ба навіть людські екземпляри – представники життя-буття по-кримінальному. Згідно з романною логікою Модіано, життя за своєю природою різнолике й контрастне, у ньому завжди є відкриті й закриті розділи, теки, архіви. Тому кримінальні події та колізії як утілення енігматичності – одна з незамінних ознак житейської суті; кримінальні субсюжети чи автономні сюжети завжди дуже особистісні й зазвичай досить персоналістичні. Кримінальний спосіб мислення й відповідні вчинки постають іще однією оболонкою людини та її сутності, даючи змогу зазирнути в загадкові, недоступні, проте очевидні нетрі людського життя.

У романі “Незнайомки” (у першій його моносерії) я-нараторка, викладаючи історію свого близького знайомства з напівзагадковим мужчиною, що жив під вигаданим ім’ям Гі Венсан, наприкінці розповіді повідомляє про його так само напівзагадкову смерть. У цьому наративі не фігурують подробиці того, що ж він робив і чому несподівано загинув чи, найвірогідніше, був убитий. Проте

затемнена атмосфера його життєвої історії й окремі деталі, згадані в тексті, серед котрих зустрічі “з якимись дивними типами”, постійна готовність дати коханій “пачку грошей” для того, щоб вона не шкодувала їх на особисті покупки, його настійливе небажання, щоб вона ставала свідком розмов і зустрічей, які він проводив, – начебто ненавмисно підводять до відчуття-припущення, що Гі Венсан мав приховане від коханки-я-нараторки життя й переймався кримінальними справами. До того ж не злочинними, а саме кримінальними. Злочинне – це те, що приносить біль і травмування, що суперечить самій людській природі. А напівпрояснений чи недопрояснений Гі Венсан уважно, турботливо ставився до своєї подруги і, схоже, був для неї втіленням того типу чоловіка, якого вона, найімовірніше, потребувала. Приналежність до кримінального простору – це ще не зло як таке, це передусім спосіб існування, котрий забезпечує людину тими цінностями, які її цілком улаштовують і дають те, чого вона хоче від життя.

У “Маленькій Перлині” автор і далі шліфує конструкти поетичної техніки, асоціативно сполучені з відчуттям-уявленням кримінального підтексту. Серед цих конструктів – акцентування недомовленості й розставлення наголосів-деталей, що складаються в майже завершений пазл. Я-нараторка Тереза докладно згадує ті картинки свого дитинства, коли мати після дешевого готелю разом із нею несподівано опинилася “у великій квартирі” й зажила як фінансово благополучна жінка. У свідомості я-нараторки час від часу обертаються й пульсують спогади про те, що життєва стежа матері, здавалось би, поволі котилася вниз, а тут настання періоду “великої квартири”, потайничок у вітальні для “пачок грошей”, котрими мати дуже вільно послуговувалася, наявність загадкового чоловіка-без-імені, що, як виявилось, фінансував її, – і після всього цього опечатана та “велика квартира”, у котрій вони тоді з матір’ю вдвох мешкали. Техніка акуратних штрихів, нюансів окреслює реалії, що провокують плин і розвиток думки про причетність окремих романних подій і персон до ситуацій кримінального ґатунку. Автор нерідко уникає надмірної текстуальної прозорості й очевидності. Дотик до “прокримінального”, як і до будь-якої іншої життєвої фактури, також має право на енігматичність. Урешті, “прокримінальне”, як і власне кримінальне, – одна з форм життя, а воно (життя) майже завжди виглядає повністю не розгаданим явищем і процесом. От і виходить, що кримінальне в романістиці П. Модіано постає життєтворним образом неприховано багатогранного людського існування.

У “Зниклому кварталі” розвій сюжетної ситуації, врешті, доходить до класично кримінальної події – убивства. Невимушеного, випадкового, змішаного на суто побутовій основі, але яке, очевидно, мусило відбутися. “Я розумів, що все неминуче мало дійти до такого кінця”, – відрефлексував тоді я-наратор сам факт кримінального вчинку [7, 260], коли двадцятирічна дівчина, “середнього зросту”, “брюнетка”, що так і залишилася в тексті безіменною (один з уже знайомих прийомів техніки Модіано), під час побутової сварки застрелила з револьвера підозрілого типа на ім’я Людо, Людо Фуке. Ця загалом епізодична подія у “Зниклому кварталі” відіграє для я-наратора, у якого намічаються близькі стосунки із цією дівчиною, роль знака, після котрого він починає ясно усвідомлювати – “пора було прикинутися” [7, 260], настав час змінити своє життя, подієвий пазл роману складається в завершений сюжетний малюнок. Суто побутове вбивство стає неначе підсумком того життя, яке я-наратор вів у молодому віці в Парижі, та своєрідною ватерлінією між тим, що вже відбулося й що відбудеться з ним надалі. Без кримінальних натяків, подій, поворотів, загострень сюжетна канва в романах Модіано немовби до кінця не відпрацьована. А я-наратори прагнуть пройти свій життєвий маршрут, хоч

би яким емоційно складним і насиченим він був, до його кінцевих чуттєвих і семантичних знаків-величин.

У “Пом’якшенні вироку” кримінальне проходить крізь усю фактуру цього роману, поданого у форматі мемуарних картинок. Розповідь веде я-наратор, що з’являється й окреслюється в тексті, як мінімум, у трьох основних вікових іпостасях – дитини, до котрої оточення докладає лагідну форму Патош; молодій людині, що працює над своєю першою книжкою й котру вже називають Патріком, досвідченого чоловіка років сорока, який згадує те, що відбувалося з ним у прожитому-пережитому часі й періодично рефлексує над власними спогадами та життєвими ситуаціями. Фабульна інтрига “Пом’якшення вироку” тримається на сценах дитячого й підліткового періоду Патоша-Патріка, що проходять від перших і до прикінцевих рядків цього наративу. Проте в емоціях, почуттях Патоша майже постійно вбачаємо присутність зрілої, цілком дорослої людини, яка з відстані часу згадує й відтінює події дитячих та підліткових років, розставляючи над ними (цими подіями) свої змістові акценти.

Я-наратор у неквапливо-флегматичному й дещо вповільненому стилі, властивому романістиці Модіано, викладає й немовби переглядає епізоди свого дитинства. Ці епізоди-малюнки, за словами я-наратора, припали на той період, коли через театральні гастролі матері вони з меншим братом “мешкали в її подруг, під Парижем” [5, 367]. За концепцією тексту, змальовуються картинки ранніх років життя, що пройшли без вирішальної участі батьків. Контури матері й батька лише ескізно та вельми ситуативно чи то намічуються, чи то “засвічуються” в романі. Це цілком факультативні персони, які у сприйнятті та свідомості Патоша оточені ореолом невловимої загадковості. Мандрівній матері й непосидючому батькові відведено роль доволі випадкових свідків ранніх життєвих кроків я-наратора, коли одержувалися його перші спроби накопичення життєвого досвіду.

За романною версією, роль сімейно-родинного тла для Патоша та його брата виконують інші дорослі – Анні, Матильда Ф., маленька Елен, Білосніжка. Я-наратор настільки зрощено з ними сприймав себе, що вдавався до форм “ми”, “нас”, “із нами”, говорячи про своє несподівано широке сімейне коло. Зорову увагу зосереджено на особливостях натури й поведінці тих, хто фактично склав ситуативну сім’ю Патоша, і тих, хто був близьким до членів цієї новоявленої сімейної комбінації. Так, в епізодах-спогадах я-наратора з’являються Фреде, племінник Фреде, Роже Венсан, Андре К., Жан Д. та ін., розширюючи коло його знайомств і спілкування в межах ситуативно сімейного новоутворення. У зоровому спогад-контенті “Пом’якшення вироку” вирізняються спостереження Патоша за дорослими, які його із братом оточують, – їхніми зовнішніми рисами, характерними звичками, вербальними особливостями, поведінковими манерами, і передусім за тим, як складаються стосунки між ними. І тут розпочинається найголовніше – у свідомості я-наратора Патоша поступово виринає відчуття, що у значного числа цих дорослих є інше життя, наразі не доступне його розумінню.

Чи не вперше це відчуття, ще зовсім не оформлене, виникло під час випадково почутої розмови між маленькою Елен і Матильдою Ф., що стосувалася Анні. Тоді, як згадує я-наратор, “Матильда була явно стурбована” [5, 375], вона промовила про свою доньку, у котрої Патош вирізняв насамперед “ніжність”, “посмішку” і “ясні очі”, те, що зовсім не очікував почути: “Ви ж <...> знаєте, що Анні – це зірвіголова” [5, 375]. І поділилася своїми сумнівами про всю компанію маленької Елен, висловивши зауваження, що “у вас усе ж такі дивні знайомства...” [5, 375]. У цьому текстовому сегменті намічено ракурс “дивних знайомств”, притаманних таким членам ситуативної сімейно-

родинної конструкції, як Анні й маленька Елен. Тепер він (цей ракурс) інтенсивно розроблятиметься й перебиратиме на себе функції змістового центра всього нарративу, а сценки за участю Роже Венсана, Андре К., Жана Д. з акуратною деталізованістю зображатимуться у структурі нарративу. До речі, персона Роже Венсана з “Пом’якшення вироку” виявляє спільні риси з Гі Венсаном – фігурантом першої історії-монологу “Незнайомок”; їм обом властиві безшумність поведінки, звичка тихо, непомітно з’являтися поруч, внутрішньо-зорова усуненість від реального життя. Та й репрезентують вони обидва той поведінковий простір, що або балансує на межі закону, або взагалі існує за його гранню.

Технікою охайних штрихів та економних деталей Модіано доволі прозоро натякає, що в низки персон роману існує класично подвійне життя, що воно навряд чи спроможне вкладатися в одну-єдину ціннісну й поведінкову оболонку. Композиція подій-спогадів починає мимоволі підводити до припущення, що низка персонажів має оболонку, відкриту дитячо-підлітковому розуму Патоша; проте існує також оболонка, прихована від його допитливих поглядів та очей, і прихована не випадково. Ще одним поштовхом до складнішого сприйняття тих, хто його, Патоша, оточує і з ким він часто спілкується, стала почута ним фраза Роже Венсана про Андре К., що вона “була пов’язана з ватагою з вулиці Лорістон” [5, 391]. Кримінальний мотив починає оприявнюватися окресленіше, персональніше. Відчуття другого плану, другого виміру в житті дорослих, які обертаються навколо Патоша, посилюється. Стає зрозуміло, що в маленької Елен, Анні, Жана Д., Роже Венсана, Андре К., окрім цілком благопристойної оболонки, явленої Патошеві та його брату, є ще одна оболонка, яка суттєво трансформує й розширює уявлення про всю цю компанію. Недвозначне прояснення кримінального мотиву, замкненого на членах цього загадкового товариства, маємо в останніх сценах роману, коли з’ясовується, що вони належали до угруповання, котре провадило серйозні кримінальні оборудки.

Але, мабуть, найважливіша в “Пом’якшенні вироку” тональність, з якою я-наратор згадує й розповідає про Анні, маленьку Елен, Роже Венсана, Жана Д., Андре К. й пов’язані з ними життєві епізоди, – тональність лагідного погляду-спогаду, пройнятого відзвуками ніжності й сердечності, про тих, хто фактично замінив йому сім’ю, родину. Кримінальне – це не обов’язково суто злочинне, кримінальне – це цілком може бути альтернативне, у сенсі – альтернативне загальноприйнятому, але зі збереженням суто людяного, людського. Кримінальне – це лише одна з оболонок, у котрій спроможна являтися людська натура, і, зрозуміла річ, аж ніяк не єдина її оболонка.

У “Пом’якшенні вироку”, як і в інших романах, П. Модіано розробляє одну зі своїх засадничих думок: структура людини – це передусім структура її оболонок. Цих оболонок може бути декілька; є люди – як колекція оболонок, завжди може виявитися або бути віднайденою оболонка, віддалена від стороннього погляду або й зовсім незнайома іншим. Кожна оболонка – вираження ще однієї сутнісної грані; чим більше в людини оболонок, тим складніше її єство. Пізнати людину означає розібратися в усіх її нарочито виставлених і демонстративно прихованих оболонках-сутностях. Зазирати в минуле, у прожитий час з усіма його деталями й подробицями варто хоча б для того, щоб відтворити ще одну малознайому або зовсім не знайому оболонку людини. Якомога повніше знати конкретну людину означає максимально зберігати пам’ять про неї і про час, що в ньому вона жила.

У суб’єктивній романістиці Модіано різнобічно обсервує, по суті, одну й ту ж стрижневу онтологічну проблематику: життя за своєю природою предметне й реальне; однак із плином часу існування людини, точніше, конкретної людини

стає абсолютно ефемерним, умовним, присмерковим, стає міражем, маренням, ілюзією, до того ж чи не найбільшю, і чим далі, тим ця ілюзія посилюється. Чи можна вберегти це життя від остаточного зникнення? Можливо, треба не дати вмерти пам'яті про конкретну людину? Може, саме вона, пам'ять, і є майже матеріальною інстанцією, що унеможливить повне фізичне зникнення людини? Якщо це так, то вкрай важливо зберегти пам'ять про кожну людську історію, про кожне людське існування з усіма його деталями, штрихами, подробицями, з усіма його очевидними і прихованими колізіями, мікродрамами та психологічними травмами, без яких конкретне життя ніколи не відбувається.

Натура та свідомісна органіка П. Модіано доволі повно виражені в його текстах. Схоже, що він не надто потребував щільних взаємин із соціумом і не дуже переймався тим, чи буде він визнаний суспільством чи ні, та чи знайдеться йому місце на подіумі. Проте пильний та амбітний соціум незмінно тримав його в полі власного зору й постійно демонстрував зацікавленість його доробком, неодноразово відзначаючи письменницькі здобутки романіста французькими та міжнародними преміями. Так, 1984 р. Модіано отримав літературну премію князя Монако за сукупність творчості. 2000-го був відзначений Гран-прі з літератури імені Поля Морана (Paul Morand, французький прозаїк, есеїст, журналіст, дипломат, член Французької академії). 2002 р. став лауреатом премії Жана Монне (Jean Monnet, французький бізнесмен і державний діяч, якого ще називають "батьком Європи") департаменту Пуату-Шаранта з європейської літератури (за роман "Маленька Перлина"). 2010 р. нагороджений міжнародною премією Чино дель Дука (Cino Del Duca, французький бізнесмен та видавець італійського походження), що присуджується за гуманістичну спрямованість творчості, має розмір у 300 тисяч євро; її лауреатами ставали Алехо Карпентьер, Хорхе Луїс Борхес, Жоржи Амаду, Вацлав Гавел, Маріо Варгас Льюса, Мілан Кундера. 2011-го йому присудили премію Маргеріт Дюрас (Marguerite Duras, французька романістка, драматург, сценаристка, акторка, кінорежисер). 2012 р. отримав Австрійську премію за європейську літературу. І, нарешті, здобув головний трофей свого життя, перемігши в найголовнішому літературному ралі, образно кажучи, у своєрідному чемпіонаті світу Формули-1, – став володарем Нобеля-2014.

Цілком імовірно, що соціум, перефразовуючи класичний афоризм, ловив письменника, але все ж таки спіймався сам. Модіано й далі зберігає внутрішню цілісність, самодостатність, усуненість і не поспішає розщеплюватися між собою і суспільством.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Голобородько Я.* Мандри закапелками пам'яті // *Віче: Журнал Верховної Ради України*. – 2014. – № 24 (грудень). – С. 51-52.
2. *Модіано П.* Маленькое Чудо. Роман // *Иностранная литература*. – 2003. – № 7. – С. 5-56.
3. *Модіано П.* Неділі в серпні. Роман // *Всесвіт*. – 1989. – № 2. – С. 2-50.
4. *Модіано П.* Незнакомки. Повесть // *Иностранная литература*. – 2001. – № 7. – С. 144-203.
5. *Модіано П.* Смягчение приговора // *Модіано П.* Повести: Сборник: Пер. с француз. / Составл. О. Тимашевой; предисл. Л. Андреева. – М.: Радуга, 1989. – С. 365-415.
6. *Модіано П.* Улица Темных Лавок // *Модіано П.* Повести: Сборник: Пер. с француз. / Составл. О. Тимашевой; предисл. Л. Андреева. – М.: Радуга, 1989. – С. 23-148.
7. *Модіано П.* Утраченный мир // *Модіано П.* Повести: Сборник: Пер. с француз. / Составл. О. Тимашевой; предисл. Л. Андреева. – М.: Радуга, 1989. – С. 149-264.
8. *Сименон Ж.* Я диктую: Воспоминания / Пер. с фр. Э.Л. Шрайбер; предисл. и коммент. В.Е. Балахонова. – М., 1984. – 520 с.

Отримано 31 березня 2015 р.

м. Херсон