

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ЖОРЖА ПЕРЕКА В ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА XX ВЕКА

Творчество Жоржа Перека представляет большой интерес для понимания эволюции литературного процесса второй половины XX века, тем более что оно мало изучено в России, а также в Украине.

Во Франции Жорж Перек (1936-1982 гг.) рассматривается преимущественно как один из представителей литературного направления “УЛИПО”, возникшего в начале 60-х годов, куда вошли люди различных профессий многих стран, главным образом лингвисты, поэты, социологи, математики, теоретики точных наук, которые заявили о потенциальных возможностях развития литературы будущего, главным образом проводя всевозможные эксперименты на основе языка художественного произведения.

Французская литература изобилует новаторскими тенденциями особенно в XX веке. Достаточно вспомнить дадаистов во главе с Тристаном Дзара, кубистов с Гийомом Аполлинером, сюрреалистов с Андре Бретоном, новороманистов, Алена Роб-Грийе, Натали Саррот и Мишеля Бютора, а также представителей “*нового Романа*” Филиппа Соллерса, Юлию Кристеву, Сержа Дубровского и многих других.

Однако творчество Жоржа Перека занимает особое место в новаторстве, и его можно рассматривать как одно из звеньев этой цепочки; вместе с тем оно существенно отличается от предыдущих экспериментов дискурса, нарратологии и художественной речи. Перек вместе с Кено и Кальвино постоянно и методично был одержим поиском новых поэтических образов, используя их как в калейдоскопе по его структуре, но вместе с этим создавал совершенно в неожиданных романских формах произведения, которые поражают восприятие своим непревзойденным новаторством в языке, начиная с отдельных букв алфавита и кончая структурой романа.

Жорж Перек является членом “УЛИПО” с 1967 года и остается им после смерти в 1982 г. Для него литературная деятельность – это необъятное поле лингвистического

экспериментаторства. По образной характеристике Ремона Кено, *“писатель создает по-своему свой лабиринт, из которого сам указывает выход”*.¹ Действительно, писатель, используя лабиринт из слов, звуков, букв, фраз, параграфов, глав, книг, написанных прозой, стихами, ребусами, схемами, игрой слов, различного рода заимствования, предлагает читателю самому быть его соучастником, исследователем и таким же творцом по принуждению.

Естественно, напрашивается вопрос: а для чего, зачем все эти эксперименты? Сам Жорж Перек объясняет следующим образом: *“Я себя считаю продуктом **“УЛИПО”** на 97 процентов. **“УЛИПО”** сыграло решающую роль в моем формировании, становлении и творчестве”*.² Однако его экспериментаторство имеет глубокий философский смысл, который искусно закамуфлирован. Сделанный мною анализ произведений и критических работ в какой-то степени поможет объяснить сущность его новаторства.

На литературной арене Жорж Перек появился в 60-е годы, опубликовав свое первое произведение **“Вещи”** в 1965 г., получившее премию Ренодо и принесшее автору известность. Он родился в Париже 7 марта 1936 г. в семье квалифицированного токаря, еврея, польского эмигранта, погибшего в 1940 г. после тяжелого ранения. Его мать умерла в 1942 г. в концлагере Освенцима, но ей удалось спасти своего пятилетнего сына, которого воспитали ближайшие родственники. Детство Перека связано с холокостом второй мировой войны. В 1945 г. Перек приезжает в Париж, после окончания коллежа поступает в Сорбонну, изучает социологию и лингвистику. В 1962 г. он начинает свою карьеру социолога в Центре научных исследований, где проработал до 1978 г. Служебные обязанности способствовали его писательской деятельности и первое произведение **“Вещи”**, высоко оцененное литературными критиками, – это результат его социологических исследований, написанных в основном традиционно в форме интервью и репортажа двух молодых людей Сильвии и Жерома, которые являются представителями процветающего общества потребления 60-х годов. Заглавие **“Вещи”** выполняет роль лейтмотива произведения, в котором, по точному определению Ж.Женетта, *“они (вещи) служат сопровождающим эскортом всего текста”*.³

Сюжет романа прост. Это короткая история повседневной жизни двух молодых социологов, мечтающих разбогатеть и жить в комфорте, наполненном достижениями техники и науки, которые пропагандируются всеми средствами массовой информации. Неслучайно к роману взят эпиграф английского писателя Малкольма Лоури: *“Неисчислимы преимущества, которые нам приносит цивилизация, несоизмерима производственная власть всех богатств в результате изобретений и открытий науки. Поразительны прекрасные изобретения человеческого разума, чтобы сделать людей более счастливыми, более свободными и более совершенными. Несравненны плодотворные и чистые источники новой жизни, которые закрыты для жаждущих людей, стремящихся к выполнению своих ужасных животных страстей”* (Перевод наш)⁴.

Приведенный эпиграф раскрывает все содержание романа и показывает разрыв между мечтой и жалкой изнуряющей действительностью героев произведения. Вместе с этим их история опровергает мнение о том, что научно-технический прогресс совершенствует личность, и доказывает, что он приводит ее к дегуманизации и имморализму. Жорж Перек анализирует этот психологический и социальный феномен и показывает, насколько он опасен для людей, стремящихся только к потребительству и материальному обогащению. Он убедительно изображает, как человек становится рабом вещей, если он стремится только к обогащению. Таким образом происходит замена ценностей и на семантическом уровне глагол *“быть”* заменяется глаголом *“иметь”*, а стэндалевский принцип *“погони за счастьем”* трансформируется в погоню за вещами. Совершенно неслучайно это произведение Перека называют новой версией флоберовского романа **“Воспитание чувств”** второй половины XX века.

В одном из своих интервью Перек сказал о себе: *“У меня не было ни дома, ни семьи, ни крыши над головой. Я ничего не знаю о моих корнях и творчество для меня является средством восстановления моей семи”*.⁵

Поэтому он пишет две книги воспоминаний о своем нелегком детстве: **“W, или Детское воспоминание”** (1975 г.) и **“Я вспоминаю”** (1979 г.). Эти книги противоречиво оценены критиками. Сам Перек считает, что он обязан восстановить память

об исчезнувших близких ему людей, и неоднократно подчеркивает, что его воспоминания – это выражение солидарности с умершими. Он полагает, что он – один из этих многих умерших и выступает как рассказчик, предлагая читателю своим признанием переоценить и его произведения.

После успеха **“Вещей”** он пишет серию произведений, изобилующих новаторскими экспериментами. Это **“Человек, который спит”** (1967 г.), в котором повествование идет от второго лица единственного числа и продолжает тематику **“Вещей”**. Однако протагонист без имени и особого занятия отказывается от образа жизни **“общества потребления”**. Он не борец, ибо борьба предполагает активную жизненную позицию в обществе. Его священная мечта – изолироваться от общества и быть свободным, не иметь никаких прав и обязательств, у него нет никакой цели, он не испытывает ни любви, ни ненависти ни к прошлому, ни к будущему. Для него свобода – это безразличие и бездействие, которые свойственны одинокому человеку. Этот роман является философской притчей, рассказанной Переком последовательно, методично и очень обоснованно. Проблема одиночества не нова, но Перек ее представляет парадоксально через призму менталитета представителя среднего класса. Автор не стремится создать **“башню из слоновой кости”** для своего протагониста, который видит действительность во сне или в мечтах. Все его мечты неосуществимы и лишены надежды. Безразличие никого не может спасти, скорее наоборот – может привести к гибели. Такой пессимистический вывод делает автор не только для своего протагониста, но и для всего человечества.

В романе **“Что за маленький велосипед с хромированным рулем в глубине двора?”** Перек повествует о тех же самых проблемах, добавив отношение молодежи к войне в Алжире. В этом произведении он показывает молодежь своей эпохи без идеалов и его интересуется, какие последствия могут быть.

Вступление Перека в **“УЛИПО”** существенно изменяет поэтику его последующих произведений. Его роман **“Исчезновение”** (1968-1969 гг.) является наиболее ярким образцом использования липограмм, то есть текст, написанный словами, в которых отсутствует одна буква. В нем нет ни одного слова, содержащего букву **“Е”**, наиболее часто употребляемую во французской лексике. Романная структура этого произведения чрезвычайно новаторская. Имплицитно – это история

загадочного исчезновения героев произведения. Эксплицитно – это поиск своих родителей во время холокоста второй мировой войны. Его родители оказались жертвами осуждения, как и миллионы евреев, погибших в концлагерях. Их исчезновение остается по сей день своеобразным табу, об этом часто говорят и думают, но не могут ответить на вопрос, почему это произошло. Это исчезновение в результате проклятия, или какого-то отличительного знака, или знамения.

Табу исчезновения с первых страниц романа представлено мнением одного из протагонистов, писателя Антона Вуаля, который напоминает автопортрет самого Перека. Повествование чрезвычайно сложное, построенное на постоянных вставках *“mise en abyme”*, то есть 26 глав, посвященных 26 буквам французского алфавита. Перек рассказывает эти истории и обнаруживает отсутствие пятой буквы алфавита – буквы *“E”*, как обозначающей знак для исчезновения пяти героев, при этом Антон Вуаль претерпевает различные метаморфозы, одна из которых напоминает героя Кафки, который превратился в насекомое. Безусловно, подобное превращение – проявление человека, утратившего бойцовские качества.

Рассказывая историю других пяти персонажей, Перек постоянно намекает на значение буквы *“E”*, которая представляет совокупность системы гласных и одновременно является важным знаком, похожим на проклятие и наказание всех тех, кто приговаривает к смерти. Шесть персонажей, представляющих шесть гласных французского алфавита (A, E, I, O, U, Y), подтверждают, что все они братья и сестры, обреченные на исчезновение в результате зла, от которого они страдают все: *“Есть только зло, зло, от которого страдают все”*.⁶ Это изречение Перек повторяет неоднократно как приговор смерти не только для персонажей романа, но и для всего человечества. Он не верит в спасение от зла, которое ведет к смерти, и ничто не может предотвратить ее. Вместе с этим массовые убийства холокоста – это плата и возмездие за молчание предыдущих лет. Все рассуждения Перека связаны с оставленными граффити на иврите или других языках отдельных букв на стенах перед исчезновением миллионов погибших. Таков ключ к выходу из лабиринта липограмматического произведения, в котором в зеркальном отражении существуют буквы *“P, G”* как камень преткновения или лейтмотив в дискурсе памяти, посвященный

букве “Е”, обозначающей также омоним (EUX), что означает “Они”, исчезнувшие.

Роман “**Жизнь. Инструкция по эксплуатации**” (1978 г.) наиболее объемный, 700 страниц, получивший премию Медичи, законченное произведение необычной структуры, в которой удачно сочетаются традиционные элементы с новаторскими, но вместе с тем это продолжающийся поиск, где, кроме зеркального отражения, есть синтез с другими видами искусств, особенно с живописью и архитектурой. Действие происходит синхронно и диохронно в здании новейшей конструкции, типа американского небоскреба, в новом квартале Парижа на улице Симон Крюбелье, 11. Однако дом этот представлен необычно, как будто бы с него сняли крышу и даже фасад. Жители этого дома – герои предыдущих произведений. Следуя правилам “УЛИПО”, Перек добавляет геометрический биквадратный прямоугольник порядка 10. В этом своеобразном архитектурном пространстве небоскреб разделен на 100 клеток, или комнат в квартирах, которые соответствуют 100 главам. Перек это пространство представляет ходом коня (шахматной фигуры), который перескакивает две клетки и поворачивается, но не возвращается на прежнее поле. Перек этот ход конем называет ошибкой в системе, таким образом остается 99 глав. Он в цифрах 99 видит подобие воображаемой буквы иврита, о которой речь шла в “**W, или Воспоминание**”.

Кроме этого, он намекает на произведение живописи, в котором изображенная клеточка может иметь мультипликационный характер. В этом он видит продолжение одного из правил своих предыдущих или последующих произведений, в которых будут использованы подобные зеркальные отображения знаковых лингвистических реалий. Одним из фундаментальных принципов романной структуры этого произведения является лейтмотив миниатюризации объекта, имеющего, естественно, свой коррелят. Так, художник Вален в своей комнате для прислуги создает автопортрет Перека, который рисует небоскреб на улице Симон Крюбелье. При этом временная организация повествования героя отражает восприятие времени, постоянно смещающегося. Оно изменяется по принципу нагромождения временных пластов. Главным принципом временной организации диегезиса является модальность текста. Специфика познания героями прошлого и употребление

нарративного времени обусловлены виртуальными возможностями осуществления реальной позиции автора-рассказчика:

*“Так он сам на этой картине наподобие художников эпохи Ренессанса будет занимать маленькое место среди толпы вассалов, солдат, священнослужителей и торговцев...” Или: “Он будет сам на своей картине в своей комнате наверху справа, как маленький внимательный паук, ткущий свою мерцающую паутину...” Или: “Он будет стоять рядом со своей картиной почти законченной как раз в тот момент, когда он сам себя рисует, держа кисть в длинном сером халате с фиолетовым шарфом... или в момент, когда он рисует незначительную фигурку, которая может быть новой точкой отсчета для продолжения рассказа нового эпизода...”*⁷

Из приведенных примеров из книги мы видим разные позиции героев рассказчика, изображенного в потенциальных ситуациях. При этом глагол “быть” повторяется неоднократно и все время в условном наклонении, тем самым подчеркивая возможные ситуации реализации позиции автора на картине.

Мы видим, что автобиографический герой пытается удержать время, управляя им посредством трансформации в пространстве, и реализует его по законам памяти. Таким образом линейность автобиографического рассказа заменяется переплетением и нагромождением временных пластов, что определяет комбинации нарративных стратегий автора, который управляет модусом памяти. Основным средством этого романа является использование мультипликации вставных эпизодов в ткань повествования – и создается особая система нанизывания эпизодов, которые достигают своего пароксизма путем миниатюризации в картине большого полотна.

Стержневую идею этого романа Перек объясняет в предисловии следующими словами: *“Создать пазл для того, чтобы связать комнаты небоскреба между собой, и в этом смысле есть что-то общее между искусством решения пазла и искусством в прямом смысле. Если связанные комнаты создадут возможность прочтения, тогда появится смысл разгадки. Однако в случае экспериментов и ошибок связать комнату с одним из ее соседей может привести к исчезновению ее как таковой”*.⁸ Главный герой романа миллиардер Бартлебус (имя, образованное аллюзивно, соотносится с фамилиями писателей

Melville, Valery, Larbaud) решил организовать свою жизнь тремя периодами, запрограммированными заранее:

- 1) в течение 10-ти лет Бартлебус будет приобщаться к искусству акварели художника Валена;
- 2) затем в течение 20-ти лет он объездит мир, рисуя акварели за 15 дней, 500 морских пейзажей одного формата, представляющие морские порты, которые он будет отсылать Гаспару Винклеру на улицу Симон Крюбелье. Винклер будет наклеивать на деревянную пластинку и будет делать из нее пазл из 750 частиц;
- 3) наконец, последние 20 лет Бартлебус, вернувшись во Францию, будет восстанавливать пазл Винклера, прежде чем их разрушить.

Бартлебус нашел Гаспара Винклера, своего создателя пазла. Это автопортрет Перека из повести **“W, или Детское воспоминание”**. Винклер имел уже опыт, описанный в этом произведении. Он разрезал в пазле миниатюру, нарисованную его женой Маргаритой Винклер. На ней был изображен корабль **“Le Fox”**, затерявшийся во льдах. За штурвалом два человека. Это капитан Клинточ и его переводчик Инюпик. Они поднимают руки в направлении группы эскимосов, которые выходят из густого тумана. Эскимосы на санях, запряженных собаками. На четырех углах этой миниатюры находятся еще четыре виньетки, воспроизводящие исторические сцены, в которых преобладает белый свет. Бартлебус был покорен этой картиной, и он нанял Винклера, чтобы тот посылал ему каждые 15 дней акварель, воспроизводящую морской пейзаж.

Когда Бартлебус вернулся в Париж, он восстановил пазл в порядке, в каком были нарисованы акварели, то есть 20 лет спустя. Затем он заставил их разрушить на том месте, где они были нарисованы. Но в конце 18 лет его жизнь начала увядать и он не мог больше создавать два пазла в месяц. Он терял зрение и полностью ослеп. Отныне мог находить только ощупью и соединять форму различных частиц пазла. На последней странице романа зафиксирована дата смерти. Бартлебус умер 23 июня 1975 г., закончив только 439 пазлов. На последней странице книги есть очень много цитат и объяснений. Каждая глава содержит обязательно цитирование одного из 30 авторов, которых он называет в постскрипуме: Боргес, Бютор, Итало Кальвино, Флобер, Фрейд, Пруст, Джойс, Томас Манн, Гарсия

Маркес, Кено и другие. Подобные цитирования можно рассматривать как продолжение игры словами, и в данном случае игровая нарратология является своеобразным авторским обоснованием его лабиринта, созданного по принуждению и по правилам “УЛИПО”.

Критики высоко оценивают способность Перека создавать произведения в духе палиндрома на 6-ти страницах, которые читаются на латинском, иврите и французском языках.

Компендиум романа в 51-й главе – это почти середина книги – представляет собой энциклопедическое отражение, постоянно присутствующее у Перека, то есть собрать в художественном произведении всю вселенную в сокращенном варианте.

Роман изобилует многочисленными, иногда скучными, описаниями с мельчайшими подробностями реальной действительности, различными предметами, на первый взгляд, незначительными деталями, но характеризующими современный мир. Иногда создается впечатление, что Перек хотел создать свою Вавилонскую Башню, или Вавилонскую Библиотеку, или энциклопедическую вселенную по образцу Луиса-Хорхе Боргеса.

Это желание Перека представить наиболее полно реальный мир иногда гиперреалистично. В данном случае мы видим, что Перек в своей литературной игре активизирует человеческую склонность к подражанию, перевоплощению, повторению и воспроизведению своего видения мира. При этом он, будучи реалистом в самом широком смысле слова, широко использует сжатие, растягивание времени и подчас деформацию в своей нарратологии, не забывая о зеркальном отображении, которое по воле автора показывает не только лицевую сторону, но и изнанку изображаемых предметов. Кроме этого, в его описаниях присутствует не только экстропспекция, но и интроспекция, а также все происходящее вокруг. Таким образом, он становится автором вездесущим и всеприсутствующим, умеющим видеть не только то, что происходит на земле, но и в глубине земных недр. В результате интеграции всех элементов текста произведение Перека становится продуктом ситуативного и глубинного значений, своего рода ребусом, которое необходимо не просто читать, но и разгадывать и понять историю самого автора без семьи, корней и места, где он родился, а также историю общую, присущую всему человечеству, особенно то, что

исчезло, не оставив следов и традиций, но которое можно обнаружить в любом мегаполисе существующего мира.

В 1980 г. Перек пишет произведение “**What a man!**”, которое является моновокализмом буквы “А”. Моновокализм – это липограмма особого вида, из которой упразднены все гласные, кроме одной употребляемой. Это произведение называют “*акробатическими трюками улипиентов*” (“*Acrobaties oulipiennes*”). Вполне возможно, что написанию способствовало изречение из книги “**Livre du Zohar**” (“**Зогар**” или “**Книга сияния**” на арамейском языке): “*A partir du mystérieux point suprême jusqu’au plus infime degré de la création, tout sert de vêtement à quelque autre chose et cette autre chose sert de vêtement à une chose supérieure, et ainsi de suite*”.⁹

Это небольшая по объему книга Перека, которую очень трудно понять, почти невозможно без глоссария. Начнем с заглавия, которое Перек всегда выбирал очень тщательно, ибо оно всегда нацеливает читателя сразу позитивно или негативно, притягивающе или отталкивающе (“**What a man**” взято по аналогии с “**What a life**” de Queneau”).

Как и “**Вещи**”, так и “**53 дня**” (название заимствовано у Стендаля, который затратил на написание “**Пармской обители**” 53 дня) остались у Перека незаконченными. Это заглавие объединяет две отличительные черты: использование английского языка, ранее им не употребляемого, восклицательная форма предложения, упомянутая и употребленная Ремоном Кено в 1965 г. Именно тогда Кено взял это название из английского журнала, который использовал коллаж из другого журнала. Этот прием привлек Кено как один из современных способов. Перек не мог этого не заметить, тем более, что коллаж и каталогия давно его привлекали. Он заменил заглавие *life* на *man*, тем самым придав названию философский и психологический смысл. В прямом значении “А” – это звук, присущий многим народам. Кроме этого “А” – это первый звук рождающегося ребенка. Вот как это объясняет Курт де Жубелен, один из основателей современной лингвистики: “*Le son A fut placé à la tête de l’alphabet comme le plus haut des sons et comme désignant l’homme chef de tout*”. Таким образом, мы видим гуманистический характер выбора Перека.

Многие литературные критики усматривают много общего между большим романом “**La vie mode d’emploi**” и “**What a**

man”, небольшой брошюрой. Это сходство в первую очередь в технике письма, которую необходимо расшифровать, чтобы понять лексическую многослойность, определяемую по средствам осмысления, понимания и интерпретации. Естественно, интерпретация может быть очень субъективной в зависимости от средства анализа каждого слова с точки зрения этимологии, произношения и, наконец, функционирования. Начиная с заглавия, выражающего мнение автора без идентификации личности, все содержание произведения не дает определенной дефиниции концепции человека. А необычная структура произведения заставляет читателя думать и находить ответ не только на вопрос о личности, но и на многие вопросы, связанные с жизнью человека.

В произведении всего 15 страниц, на которых текст из трех строчек, содержащих набор слов, заимствованных из разных языков, различных сфер человеческой деятельности. На каждой странице есть пояснение этих слов, с указанием этимологии заимствования и особенностей его употребления в современном французском. Первое слово текста “*smart*” – англицизм канадского происхождения, употребляется по аналогии с такими словами, как *smash*, *smocks*, *smoking*, *snack-bar*, *snob* и *snow-boot*.

“*Smart*” – шикарный, элегантный. Напрашивается вопрос: почему Перек предпочитает англицизм вместо существующего во французском языке слова “*élégant*”? По всей вероятности, чтобы подчеркнуть исключительную элегантность в мужской одежде, появившейся из-за океана, что неоднократно подчеркивалось в его первом романе “**Вещи**”.

Если сделать фонетический анализ, предложенный Марселем Бенабу в предисловии к этой книге, и следовать Р. Кено, который увлекался “омофоническим звучанием” (“*articulation homophonique*”), то “*smart*”, произнесенное по-французски, соответствует эквиваленту глагола “*se marrer*”. Таким образом, первое слово может быть воспринято, на наш взгляд, как намек на плохую игру. Если принять во внимание, что в каждой шутке есть доля правды, то элегантность можно воспринимать в данном случае как понятие, несовместимое с изысканностью. Наконец, если проанализировать это слово на морфемном уровне, то в нем можно выделить только корневое звучание “*art*” (искусство). Как указывает исследователь М.Бенабу, в данном случае имплицитно мы видим излюбленный прием Перека – палиндром, т.е. можно

прочитать слово справа налево и наоборот, тогда как в билингвизме то же самое слово или выражение может иметь только одно контекстуальное значение.

Итак, правильный выбор значения первого слова и 5 букв содержит главный вывод, который определяется афоризмом Р.Кено: *“Пишут не для того, чтобы дурачить народ, кроме шуток есть еще и искусство”*¹⁰. Анализ последующих слов палиндрома свидетельствует о том, что делает творчество Перека замысловатым и иногда трудным для понимания. На наш взгляд, Перек стремился выделить и передать игрой слов то, что есть в жизни главное и существенное, которое не всегда можно обнаружить сразу. Хорошо известно, что в эксплицитном значении скрыто имплицитное, иногда противоречивое, которое можно обнаружить только путем анализа. Перековская игра слов имеет глубинное содержание: как отличить истинное от фальшивого, искусно скрытого?

В этой небольшой книге около сотни слов, которым даны пояснения по всем параметрам. Совершенно не случайно критики высоко оценили ее как вершину многообразных литературных экспериментов, где каждое ограничение рассматривается во всем объеме: от простейшего буквенного до сложного словесного, параграфного, от существовавшего в древности до выдуманного в наши дни. Конечно, Ж.Перек был непревзойденным мастером в этом экспериментаторстве, которое с полным правом можно назвать эмблемой литературного модернизма (*modernité littéraire*).

Наиболее исчерпывающий анализ творчества Перека сделан академиком С.Аверинцевым в его книге **“Поэтика ранневизантийской литературы”**. Вот как он объясняет словотворчество “улипистов”, прародителем которых был Пифагор: *“А в европейской литературе все начинается, вероятно, с книги, название которой привычно передается как ”притча” – “Книга Притч Соломоновых”*.¹¹ Эта притча, по словам Аверинцева, означает всякое хитрое сочетание слов, для создания и восприятия которого требуется тонкая работа ума: это афоризм, сентенция, присказка, игра слов, наконец, загадка и иносказание.

К сфере высокоумной работы над словом относится и исследование каббалистов, для которых Слово, Творение Бога есть Писание и каждая буква в нем имеет значение. Дух рассыпается на Буквы, а Тайна – это спрятанная, молчащая

Буква. Книга становится криптограммой, в которой алфавит – это шифр.

Тождество языка и мира построено из 24 букв греческого алфавита, представляющего мистическое тело Божественной Истины, где каждая Буква занимала определенное положение и играла свою роль. У Перека мы находим переданную им информацию о зле, существующем в мире, через исчезновение отдельных гласных алфавита. *“В эпоху барокко книги создаются как некоторое подобие мира, а поскольку мир непознаваем, поэт – творец энциклопедического произведения (книги-мира) – черпает в произведении тему “Deus in rebus”.*¹² Мы находим широкое применение пазл в романе Перека **“Жизнь. Эксплуатация по применению”**. Как указывал Ж.Перек, *“история литературы, занимаясь такими вещами, как Произведение, Стиль, Воображение, Видение Мира, Создание, Взгляд и т.п., игнорирует такие качества, как Практика, Работа, Игра. Этим занимается “дурацкая литература” и в ней – Рабле, Руссель...”*¹³

Итак, творчество Ж.Перека, все его новаторство зиждется на чрезвычайно глубоком знании культуры в самом широком смысле, начиная с основного фундамента письменности, истории, лингвистики, психологии и социологии. Используя игру слов и создавая свою нарративную систему современной действительности, он в замысловатой романной форме отобразил все те изменения, которые произошли в мире и человеческой натуре. Творчество Перека – это заключительный аккорд в новаторских тенденциях модернизма. Используя игровой прием в нарратологии, Перек в своем творчестве смог создать, как нам представляется, неповторимую трактовку концепции личности, в которой нет определенной дефиниции, но остается неизменной и непостижимой духовная сущность, которую трудно обнаружить в сфере внешнего материального мира. Неизменно только одно: *“человеческая культура возникает и развивается в игре и как игра”*¹⁴.

Это одно из правил литературы **“УЛИПО”**, которым следовал Ж.Перек.

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Oulipo. Abrégé de la littérature potentielle. – P.: Mille et une nuits. – № 379. – 2005. – P. 66.
2. Le Magazine littéraire. – № 398. – Mai 2001. – P. 52.
3. Genette, G. Raison de la critique pure // Les chemins actuels de la critique. – P., 1967. – P. 15.
4. Pérec, G. Les choses. – P.: J'ai lu, 1980. – P. 5; перевод наш.
5. См. ссылку 2, с. 53.
6. Pérec, G. La disparition. – P.: De Noel, 1969. – P. 304-313.
7. Pérec, G. La vie Mode d'emploi. – P.: Hachette, 1978. – P. 501.
8. Там же, с. 15.
9. Sagnol M. Georges Pérec: Quête d'écriture et autobiographie. – P., 1990. – P. 30.
10. Pérec G. What a man. – P.: Le Castor Astral, 1996. – P. 8-15.
11. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977.
12. См. ссылку 10, 17.
13. Там же.
14. Хейзинга И. Homo ludens в тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 7-10.