**ЗМІСТ**

Вступ.........................................................................................................................3

РОЗДІЛ 1. Суб’єктивізм та об’єктивізм в творчості Клода Сімона...................5

1.1. Визначення суб’єктивізму та об’єктивізму в науці та літературі................5

1.2. Суб’єктивізм та об’єктивізм в творчості Клода Сімона...............................7

1.3. Тема часу та поетика опису Клода Сімона..................................................11

РОЗДІЛ 2. «Дорога Фландрії» - мегасуб′єктивний приклад сімонового письма…………………………………………………………………………….16

2.1. «Дорога Фландрії» - перервані жести спогадів...........................................16

2.2. Тематика та головні образи роману «Дорога Фландрії»............................19

2.3. Суб’єктивне бачення часу в романі «Дорога Фландрії».............................22

ВИСНОВКИ...........................................................................................................27

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.............................................................29

**ВСТУП**

Було б помилкою намагатися втиснути творчість Клода Сімона в рамки явища, що в історії літератури називається «новим романом». Письменник, який друкується у видавництві «Мінюї», має певне коло читачів; як і інші автори цього видавництва, він відходить від усталених форм романістики. Але його творчість не має нічого спільного ні з маніфестами А. Роб-Грійє «За новий роман», ні з теоритичними викладами Ж. Рікарду. Вона є свідченням того, що було в світі, грунтується на досвіді, на історичних та особистих трагедіях.

Факти особистої та родової пам′яті, плин подій, що зникають у часі, та їх вдале чи не дуже вдале відтворення – все є матеріалом для його творів. Проте Сімон поділяє основні тривоги своєї епохи і переконаний, що збагнути те, про що розповідається, можна лише завдяки власному досвіду. «Як знати, що знати?» - замислюється оповідач з роману «Дорога Фландрії»(1960).

Творчість Клода Сімона глибоко вкорінена в культуру ХХ ст. У своїй промові під час нагородження його Нобелівською премією в галузі літератури письменник згадує, що «був свідком революції, воював, був у полоні, зазнав голоду, тяжкої фізичної праці, серйозно хворів, не раз дивився в очі смерті, насильницької чи природної, але ніколи не знаходив сенсу в усьому цьому». В його творах ми постійно стикаємося саме з такою відсутністю сенсу, з хаосом подій, які не може охопити жодна система понять.

Звідси, актуальність даної роботи полягає у тому, що в наші дні і в будь-який інший період історії людство задавалось питанням пошуку сенсу у житті, і щоб знайти відповідь ми керуємося в певній мірі суб′єктивним баченням світу, часу, простору.

Виходячи із вище сказаного, ми ставимо перед собою мету: дослідити творчість Клода Сімона, визначити головну тематику, проблематику та дослідити суб′єктивність та об′єктивність автора на основі його роману «Дорога Фландрії».

Мета дослідження визначила коло завдань:

* пояснити значення термінів суб′єктивізм та об′єктивізм в різних науках, та дослідити його роль в літературі;
* розглянути та дослідити творчість Клода Сімона, головну проблематику та тематику його творів;
* дослідити та визначити суб’єктивізм та об’єктивізм автора в романі «Дорога Фландрії».

Об’єктом дослідження даної роботи є роман Клода Сімона «Дорога Фландрії». Ми вибрали саме цей роман, тому що він є одним із найкращих прикладів «нового роману», де немає сюжетної лінії, головних героїв, але прекрасно представлене суб′єктивне бачення автора, щодо плину часу, війни смерті та пам’яті.

Предметом даної роботи є суб’єктивізм та об’єктивізм в творчості Клода Сімона на прикладі роману «Дорога Фландрії».

Творчість Клода Сімона була предметом досліджень численних науковців та літературних критиків. Науково-методологічне підґрунтя даної роботи складають окремі положення, висвітлені у працях таких українських та зарубіжних літературознавців, як: Роман Осадчук, В. І. Фесенко, Стюарт Сайкс та інші.

Новизна даної роботи полягає в тому, що ми вперше розглянули та дослідили саме суб’єктивізм та об’єктивізм творчості Клода Сімона.

**РОЗДІЛ 1**

**СУБ′ЄКТИВІЗМ ТА ОБ′ЄКТИВІЗМ В ТВОРЧОСТІ КЛОДА СІМОНА**

**1.1. Визначення суб’єктивізму та об’єктивізму в науці та літературі**

Ми вважаємо, що перед тим як розглядати творчість Клода Сімона нам необхідно визначити теоретичні засади даної роботи, а саме означення термінів суб’єктивізм та об’єктивізм.

Наприклад, великий тлумачний словник дає наступні пояснення даних термінів:

Суб’єктивізм, -у, ч. 1. Ідеалістичний напрям у філософії, який заперечує існування об’єктивної реальності як джерела відчуттів і твердить, що реальний світ існує тільки в людській свідомості. 2. Напрям у соціології, який твердить, що розвиток суспільства визначається не об’єктивними закономірностями, а суб’єктивними чинниками (волею, прагненням окремих осіб). 3. книжн. Суб’єктивно-обмежений погляд на що-небудь; брак об’єктивності. [2; 110]

Об’єктивізм,-у, ч. 1. Основний принцип у матеріалістичній теорії пізнання, за яким визнається існування об’єкта, об’єктивної дійсності як джерела відчуттів; прот. суб’єктивізм. 2. Принцип тлумачення явищ суспільного життя, який обмежується констатуванням наявності певних суспільних процесів без аналізу їх причин. [2; 156]

У філософських науках суб’єктивізм представлений як філософський погляд, згідно з яким предмет (об’єкт) пізнання залежить від способів і умов його спостереження суб’єктом, який пізнає. Під суб'єктивізмом розуміється такий інтелектуальний погляд на соціальний світ, який припускає можливість безпосереднього пізнання одним індивідом досвіду іншого та згідно з яким цей спосіб є адекватною формою пізнання соціального світу. Об'єктивізм - така інтелектуальна орієнтація, яка конструює об'єктивні відносини, що структурують людські практики та репрезентації. Його передумовою є розрив із безпосереднім досвідом та намагання встановити структуру й принципи, які, будучи невловимими в будь-якому безпосередньому сприйнятті, є все-таки базою, на яку цей досвід сприйняття спирається.

В соціальних науках дані терміни представлені так:

Об’єктивізм : 1.Підхід до явищ суспільного життя, що обмежується реєстрацією подій, констатацію їх необхідності. 2. Неупередженість, безпристрасність, об’єктивний підхід до чого-н.

Суб’єктивізм : 1. Світобачення в основі якого лежить заперечення об′єктивних законів розвитку і ствердження головної ролі окремого суб′єкту в процесі пізнання і в суспільній діяльності. 2. Особисте, суб′єктивне відношення до чого-н.

Отже, об’єктивізм – це прагнення до оцінки речей, осіб і подій на основі їх точного вивчення, незалежно від особистих бажань та упереджених думок. З іншого боку, суб′єктивізм – це суб′єктивне, упереджене бачення реальності, що утворюється під впливом традицій, упереджених думок, бажань, інтересів.

Щодо літератури, то в даному випадку слід говорити в основному про суб’єктивізм, так як в художніх творах позиція автора завжди присутня і проявляється у виборі теми, часу, місця, персонажів, стилю і засобів передачі змісту та ідей [5; 94]. В художній літературі час теж слід розглядати як поняття суб’єктивне, так як часовий простір існування персонажу залежить від вибору та інтерпритації автора. Перебіг часу є суб′єктивним для кожної особи. З одного боку, час сприймається персонажем всередині уявної реальності художнього твору, а з іншого боку – читачами назовні.

В основному ступінь суб′єктивності/об′єктивності визначається стилем або скоріше жанром тексту. Об′єктивність найбільше проявляється в ділових документах, хронологічних даних та автобіографіях; її присутність менше помітна в історичних романах, прозаїчних творах. Суб′єктивізм найбільше проявляється на рівні роздумів в ліричних поезіях; на рівні уяви в романах; та на рівні фантастичного вимислу в казках, та пригодницьких романах, і т.д.[5; 97]

**1.2. Суб’єктивізм та об’єктивізм в творчості Клода Сімона**

Критики творчості Сімона вважають книжку «Натягнута струна» (1947) справжнім «джерелом всієї наступної творчості» письменника. В ній Сімон поєднує свої роздуми про літературу та живопис (зокрема про творчість Сезанна) з роздумами про війну, шукає сенс життя та висміює недосконалість суспільства з в′їдливістю, яка вже ніколи не полишить його. Якщо вірити авторові, його перші спроби пера визначили подальшу творчість: він зрозумів, чого не слід робити. Працюючи над романом «Вітер» (1957), він знаходить нарешті стиль, що відповідає його задумам. Текст позбавлений надмірної романтики, його формальна структура не відповідає класичним вимогам. Це твір-пошук, який народжується у процесі пошуку, має підзаголовок «Спроба відтворення» і є знаковим для всієї творчості письменника. У наступних творах «Трава» (1958), «Дорога Фландрії» (1960) письменник намагається відродити те, що було, що відчувалося, про що думалося, що уявлялося у певний проміжок часу. Але відтворення якої б там не було історичної реалії ніколи не може бути правдивим: це лише думки про неї, що виникають у момент письма. Творчість, як процес, як рух, як «перехрестя змісту» - все це значною мірою сприяє процесу згадування, якого не можна уникнути.

Твори «Трава» та «Дорога Фландрії» містять елементи вигаданого. Основним матеріалом для них є пережитий письменником досвід. Сімон не приховує своєї недовіри до власне поетичної уяви і до заглиблення в реальний світ. У романах дійові особи переплутані, а події перекручені. Мова не йде ні про дотримання якогось реалістичного світосприйняття, ні про написання (авто)біографічних творів. Тексти відтворюють і невтомно досліджують окремі образи, звичаї, моральні збочення. Ці романи відображають інше бачення речей і подій: не за допомогою слів, які їх пояснюють, а за допомогою речей, які їх представляють, - розрахункова книжка, архів, безбарвні чи несуттєві спогади («Трава»), а також суто феноменологічного досвіду й досвіду Другої світової війни («Дорога Фландрії») і пам′яті, яка визначає важливим відтворення історичних подій.

У 1962 році у творі «Розкішний готель» автор вдається до таких самих засобів, щоб розказати про Барселону часів громадянської війни в Іспанії. На відміну від історичних та військових романів про події в Іспанії інших авторів – Мальро, Гемінгвея, Бернаноса чи Орвелла – у творі переважає довільно фрагментована структура, автор приділяє увагу детальному опису предметів і залишкам традиційно-реальстичних описів. Те, що було пережите на власному досвіді, з часом переосмислюється, укладається в оповідь. Справа не в дотриманні якоїсь ідеології, яку ілюструватиме чи закріплюватиме література, а в тому, щоб занурити читача у непостійність речей. «Історія» (1967) продовжує досвід розсіювання світу і фрагментації тексту. Письменник знову звертається до предметів: листи та листівки, вийняті з комода, який оповідач має звільнити для продажу, нерозбірливий почерк, малюнки на марках – усе це викликає спогади про колоніальне минуле Франції, про перші роки подружнього життя чоловіка та жінки з різних соціальних прошарків, про батьків оповідача, які все більше і більше нагадують батьків самого Клода Сімона.

Експериментальні спроби Клода Сімона споріднені великим нововведенням, яких зазнає література того часу. Вони спонукають письменника припинити або й зовсім облишити те, що опісля виявиться основним змістом його творчості – дослідження життєвого шляху окремої родини. Романи запозичують у кінематографа техніку колажу та монтажу, комбінують тексти, пов′язані між собою за допомогою повторів і відлунь, приділяють більше уваги мові, її прихованим аналогіям, несподіваним ефектам. «Битва під Фарсалами» (1969), «Провідники» (1971), «Триптих» (1973) та «Урок речей» (1975) – це тексти, що пропонують огляд численних культурних нагромаджень – від античної літератури до живопису, від шкільних підручників до афіш і газет. Здається, автор прагне показати, що будь-яка свідомість оперує різною інформацією, яка організує і водночас заплутує, ускладнює сприйняття, стосунки зі світом.

У передмові до рукопису «Сліпий Оріон» (1970), яка має назву «Стежини творчості», Клод Сімон пояснює свою думку. Він відкидає ідею тексту як замкнутого в собі проекта, що заздалегідь підкоряється авторській стратегії. У «Георгіках» (1981) поєднуються три сюжетні лінії навколо реальних членів генеалогічної родини К. Сімона. Події різних історичних періодів (Друга Імперія, війна в Іспанії, Друга світова війна) перегукуються. «Дорога Фландрії» і «Розкішний готель» виявляються складниками величних циклів історії, які розгортаються в космічних ритмах.

Найзначнішим твором Клода Сімона є, звичайно, «Акація» (1989). У ньому Сімон, запозичивши, але зі спрощенням, структуру «Георгіків», проводить паралель між власним досвідом війни та досвідом свого батька, долю якого він намагається відтворити вже після його загибелі. Причини загибелі батька під Верденом Сімон пов′язує з гуманістичними ілюзіями його покоління. Ця велика книга про жалобу нагадує роман «Дорога Фландрії» та пояснює деякі сторінки з «Шахрая».

Книга-підсумок «Ботанічний сад» (1997) утворює головоломку подорожей і зустрічей, прихованих спогадів і роздумів. Написана вона у формі розмови з журналістом. Автор широко використовує цитати відомого Колоквіуму (1971), темою якого був «новий роман». Цей текст продовжує традицію роману «Дорога Фландрії» і включає в себе цитати з архівів французької армії, що зберігаються у місті Венсен, спогади Роммеля та роздуми Черчілля, які відкривають чимало з того, що офіційна історія приховує.

У романі «Трамвай» (2001) Клод Сімон повертається до теми дитинства і смерті: смерті солдатів під час Першої світової війни, зокрема його батька; смерть матері, сили якої підточила тяжка доля вдови; і, нарешті, смерть самого оповідача. «Трамвай», як вважає критика, ще одна книжка про жалобу, а не розповідь про дитинство. Цей текст поглиблює свідчення роману «Ботанічний сад»: Клода Сімона змушує писати меланхолія. Але не та самовдоволена меланхолія, якою захоплювалась романтично-символістська естетика, а меланхолія творів Достоєвського, та, що змушує страждати, меланхолія людини, що не підкоряється смерті, не хоче відриватись від споглядання світу, байдужого до людського життя.

Проблематика творчості письменника виходить далеко за межі формалістських інтересів сучасних йому романістів. Торкаючись проблеми гуманізму та історії, Клод Сімон без зайвих слів викриває помилки й оманливі уявлення свого часу. Його досвід письма як постійного долання сумнівів важливий для прийдешніх поколінь молодих письменників.

**1.3. Тема часу та поетика опису Клода Сімона**

«Ті, хто читає книжку, щоб дізнатися, чи баронеса одружиться з графом, будуть ошуканими» - цією цитатою з Флобера на початку роману «Зоосад» Клод Сімон застерігає читачів, що перед ними текст зовсім іншого гатунку. Як застереження можна сприймати й сам вигляд сімонових текстів: довжелезні, без кінця і краю речення «Дороги Фландрії» чи посічені, перемішані в колажному стилі фрагменти різних наративних потоків «Зоосаду» [7; 68].

Так, Клода Сімона цікавить зовсім не хронологічний перебіг подій-пригод, у якому, як то було в класичному романі ХІХ століття, різноманітні описи пригальмовуючи головну дію, виступали в ролі своєрідних прикладок, тут усе навпаки, основна увага привертається саме до описів. Про свою мету Сімон говорить словами Пруста: «...знайти красу там, де ніколи не міг би її собі уявити: в найбуденніших речах, у глибиннім житті натюрмортів» [3; 93]. І основною текстовою моделлю тут виступає опис, за допомогою якого реалізується прагнення описати те, що вислизає, те, що свідомість, зазвичай, відкидає як дрібницю, як малозначущу деталь, описати невловиму конфігурацію, що тривала всього якусь мить, ситуацію, в якій годі розрізнити сон, реальність чи спогад, майже неможливо відтворити причинно-наслідкові зв’язки.

Рушійною силою у вибудові текстів, за власним зізнанням Клода Сімона, в нього виступає не стільки уява, як пам’ять. Картини спогадів власного життя пронизують, здається, всі його твори, а в пізніх романах набувають домінуючого значення. Таким чином, про життя Сімона чи не найбільше можна довідатися з його власних творів.

«Дорога Фландрії» - найвідоміший роман Клода Сімона і яскравий зразок сімонового письма: невизначеність сюжетних рамок, відмова від причинно-хронологічної послідовності, заломлені часові та просторові перспективи, суб′єктивація буденних речей, що надає їм символічного, поетичного, навіть міфологічного значення, холодна сімонівська іронія та дотеп. Спершу сюжет розгортається як двопланове минуле: Жорж на війні і його перебування в полоні, під час якого разом зі своїм другом Блюмом він намагається зрозуміти причину самогубства капітана де Решака. У теперішньому плані Жорж перебуває в готельній кімнаті й кохається з вдовою де Решака Коріною. Давнє минуле виникає фрагментарно, у вигляді окремих картин з минулого. Часові координати окреслені зумисне нечітко, теперішнє і минуле весь час вислизають, перетікаючи одне в одне. Варіанти розгадки таємниці де Решака породжують нові наративні плани: сімейні історії, їх гіпотетичні варіанти Жоржа та Блюма. Врешті все минуле починає здаватися гіпотетичним, розгалужується на різні менш чи більш імовірні варіанти. Символом роману є дорога, якою рухається військовий підрозділ Жоржа – Дорога Фландрії, дорога війни, дорога безпощадного до людини, всепоглинаючого часу.

Роман «Зоосад» представляє пізній період творчості письменника. З′явившись після тривалої перерви, він знову розбудив інтерес до творчості Клода Сімона, якого багато критиків по-справжньому змогли оцінити лише тепер, називаючи його одним із найбільших письменників усього ХХ ст.

У романі «Зоосад» Сімон помітно радикалізує зображальні засоби, ставлячи перед собою завдання відтворити картину пам′яті цілого життя. Сюжетно роман тісно пов′язаний з особистою біографією Сімона, а також з його романом «Дорога Фландрії». Його можна навіть розглядати як ще одну перспективу «Дороги Фландрії», що існує як окремий текст.

Структурно «Зоосад» набуває ще більшої фрагментарності, таким чином намагаючись подолати лінеарність письма й перетворитися на багатовимірну текстову тканину. «Зоосад» - це колекція, гербарій, зібрання рідкісних експонатів та істот, це численні сюжетні лінії: дитинство, інтернат у Парижі, війна в Іспанії, контрабандисти й будинки розпусти, паризьке щоденне життя, розлоге інтерв′ю з журналістом, відвідання СРСР; це реальні особи Черчіль, англійська королева, Горбачов, Береговуа, а також невідомі, такі як рибалки в Стамбулі чи арабські перекупки, французькі селяни чи радянські водії. «Зоосад» - це метафора пам′яті, метафора людського прагнення до впорядкування, яке завжди виявляється ілюзорним. Врешті, біографія людини постає як фікція, вона розпадається на окремі періоди, окремі ситуації, епізоди, які годі поєднати в цільну картину, і тому можливий лише перелік, лише нумерація, лише таблички ботанічного саду, лише окремі клітки з екзотичними тваринами, все те, що людина встигає вихопити з руйнівного плину часу.

Загалом саме час, його руйнівна сила й пов’язана з ним неможливість єдиної об’єктивної історії, є головною темою сімонових текстів.

Сімон, безперечно, продовжує прустову традицію французької літератури, лише в Сімона головна прустова тема всесильного спогаду ще більше радикалізується. У своїх пошуках Сімон зосереджується на мовних асоціаціях, на зблисках усвідомлення, на розгалужених описах, які мають вловити невловиме. І саме такі імпозантні конструкції текстової тканини щонайперше нагадують нам Пруста. Проте детальніший аналіз сімонового письма дає можливість виділити зовсім інакші його риси.

І першою такою рисою можна було б назвати фрагментаційність письма. Лінеарність традиційної романної дії видається Сімону недостатньо переконливою, надто вузькою. Напротивагу цьому він творить письмо об′ємності, поліфонічності, досягаючи цього низкою стилістично-текстуальних прийомів, одним з яких саме і є фрагментаційність. Розгортання сімонової дії тісно прив′язане до власне структури мови, до окремих ключових слів, асоціативні зв′язки між якими породжують нові конфігурації, але, водночас, і відхилення, перестрибування, повернення, вивертання навспак. Оригінальний ритм твориться фразами, що карколомно розгалужуються, вставними конструкціями, парантетичними побудовами, а також через транскрипцію мовлення, перенесених із різних стильових рівнів, несподіване поєднання яких виходить за рамки традиційної стилістики.

Фрагментаційність як структурна особливість тексту опосередковано пов′язана зі семантичною невизначеністю письма Клода Сімона. Ця невизначеність породжується завдяки множинності голосів, поглядів, ракурсів, які змінюють одне одного без будь-якого переходу. Оповідач (особу якого встановити не завжди просто) постійно сумнівається, вагається, шукає точне слово, що передати саме так, «як то було», виправляє самого себе (чи, радше...; ні, напевне; насправді – ці та інші обмовки зустрічаємо на кожному кроці), вдається до відступів, відходить від основної теми.

Ааналіз короткого уривку сімонового роману може призвести до висновків, що ми маємо справу з текстом, у якому зв′язки відсутні, пунктуація з лакунами, у якому безособові форми стирають часові та просторові координати. Характер зв′язків роману можливо аналізувати лише на рівні цілого тексту. Фрагментаційність та невизначеність письма імітують механізми розгортання людської пам′яті, яка водночас є постійною сімоновою темою. І така структура романного тексту є цілком виправданою, адже, здається, кожна людина, звертаючись, особливо, до своїх найдавніших спогадів, бачить їх як розрізнені картини, фрагменти, поєднані зв′язками, вибудованими, очевидно, вже в момент спогаду.

У творчості Сімона можна спостерігати, як елементи епохи модерну все більше витісняються постмодерними елементами. Суб′єктивізм, психологізм ранніх творів (під впливом Фолкнера) поступається стихії невизначеного, безособового.

Характерною рисою постмодерного письма Клода Сімона є його самореференційність. Об′єктом письма стає саме письмо, сам лінгвістичний знак. Підбирання, підпасовування найточнішого слова привертає увагу до самого цього слова, до механізму добору слів та розгортання лінгвістичних асоціацій. Тобто роман «Дорога Фландрії» - не лише історія про війну і про плин часу, а й історія про те, як можна висловити мовою війну або час. Так само «Зоосад» - не лише масштабний портрет пам′яті й цілого сторіччя, а й дослідження про можливості мовного відображення спогадів. Текст замикається на самому собі. У Сімона самореференційність відбувається на лінгвістичному рівні. Отже, йдеться не про сюжетний прийом, а про письмо другого порядку, про письмо письма, в якому матеріал оповіді використовується як інструмент для вивчення можливостей мови.

Та водночас тексти Сімона можуть захоплювати своєю поетичністю, масштабнісю метафор та образів. Згадаймо бодай завершальну сцену «Дороги Фландрії», коли перед нами, ніби велетенський дракон, оживає час і ми чуємо, як він ворушиться, суне, змітаючи на своєму шляху всі перепони. У таких пасажах слова несподівано знаходять своє точне місце, мова стає знову прозорою, виставляючи на передній план яскраву, зриму метафору.

Свою роль спостерігача над екзистенцією світу Сімон охоче передає читачам своїх текстів. Його тексти наголошують на особливих відносинах між зовнішнім та внутрішнім світом людини, між людиною та її оточенням. Кожен текст сприймається, тлумачиться, добудовується читачем на свій лад. У випадку з Сімоном читач має нагоду одержати ще більше, ніж про це міг знати автор. Його тексти – максимально відкриті системи. Ми бачимо тіні, натяки, окремі проблиски й реконструюємо цілісну картину завдяки власному досвіду, завдяки погляду, підказаному нам автором, завдяки механізмам пам′яті та уяви, добудовуємо, вгадуємо, домислюємо відсутні елементи та поєднання. Така певна асиметрія, зумисні обриви, недосказаності, неточності Сімона є запрошенням до вибудови власних картин, це можливість залучення до фрагментів тексту власних історій, власних переживань та внутрішніх відкриттів.

Фрагментарність та розгалуженість текстів Сімона водночас відповідає і уривчастості самого процесу читання: перестрибування через рядок, перебігання очима, повторне прочитання через зовнішні чи внутрішні подразники, паузи, вклинення сторонніх мовленнєвих потоків чи потоку власної свідомості.

Врешті читання Сімона може настільки переплестись із життям самого читача, що годі вже буде розібрати, де кінчається текст, а де починається реальність. Коли читач доходить до останньої сторінки, на цьому все не закінчується, гру можна про довжити, варто лише уважніше придивитися до світу, що оточує нас.

**РОЗДІЛ 2**

**«ДОРОГА ФЛАНДРІЇ» - МЕГАСУБ′ЄКТИВНИЙ ПРИКЛАД СІМОНОВОГО ПИСЬМА**

**2.1. «Дорога Фландрії» - перервані жести спогадів.**

«Дорога Фландрії» презентує Сімона різновідтінково, представивши його переважно збирачем деталей. Після прочитання роману складається враження, ніби автор вказує на свою неуникну здатність ті деталі губити. Але – це тільки ефект перших сторінок, бо композиційна структура рельєфна. Попри всю фрагментованість, самореференційність, нелінеарність, Сімон все ж вибудовує об′єм, не віддаючись повністю антитезі лінійно організованій перспективі глибини. Проте необхідно підкреслити, що його письмо демонструє не тільки об′єм мерехтіння, але й спроби започаткувати новітню організованість.

Якщо розглядати з формальної точки зору, очевидний хаос «Дороги Фландрії» - є ні чим іншим як пошуком порядку, гармонії. Структура роману базується на двох принципах : перший – чуттєва структура, на яку посилається автор, другий – симетрія, яка зробила з цього тексту перший приклад сімонового роману, з формою, яка стане пізніше його власним винаходом : трилогією. Одночасно і в замислі і в манері роману, головним є одне поняття – поняття вбитого часу. [14; 9]

Роман демонструє перегляд проблеми ефекту суб′єктивності, як його справляє структура тексту. І хоча Сімон ніби оприсутнює метафору пам′яті, але діє він часто за метонімічними принципами відбору фрагментів, із мінімумом війни фантазій та максимумом мотиву застигання колись плинного в твердому та висохлому. Так застигає мушва в бурштині. Так застигає труп коня в багнюці, так застигає махровий рушник на тілі жінки, коли згадуєш її тіло в момент давноминулого заголення. Зрештою, так інколи застигаємо і в тексті Сімона, коли здається, що він ходить колом. Адже припинені спогади – немов вічне повторення перерваного жесту.

Побудована на спогадах центрального персонажу, «Дорога Фландрії» повертається до сучасної історії; в межах селища Фландрії, в момент поразки, Сімон збирає потроху крихти досвіду, особистого і хаотичного. Разом із спогадами про майже повне знищення ескадрону, події розгортаються навколо насильства, на якому базуються стосунки людей, чи то на рівні війни, чи в більш обмежених рамках - відносин між чоловіком і жінкою. В «Дорозі Фландрії» брутальності воєнної операції відповідає парадоксальна і дика самотність кохання, особливо в описі статевого акту. Протягом ночі після війни, центральний персонаж безуспішно намагається воскресити досвід пережитий під час конфлікту : поразка, полон, втеча, і постійне прагнення зрозуміти свого капітана, що помер за хвилюючих обставин. Але ні спогади, ні фізична присутність жінки, про яку він довго мріяв, не можуть відновити пережиту реальність : Жорж розуміє роль уяви в його подорожі крізь час.

«Дорога Фландрії» - це текст-суцільність. Цупке плетиво думки, емоції, спогаду, асоціації, звуку, страху, втоми, збудження, руху, бігу, повзання, дихання, задихання. Лише декілька крапок. Декілька абзаців. Декілька розділів. Ми не маємо право на крапку, на перепочинок, на закінчення, коли війна. І ми читаємо, нами читає. Вже виснаженими. І ми боїмося зупинитись без згоди автора. Текст не чекає. Він мусить бути випитим одним духом.

В творі немає сюжету. Просто теперішнє тісно переплітається з минулим. Жорж на війні, потім у полоні – це минуле ? Нібито теперішнє. Але Жорж кохається із вдовою свого капітана де Решака, що покінчив життя самогубством. Це теперішнє ? Переказувати текст немає сенсу та й просто не вдасться. Автор лише описує і думає, думає персонажами: Жоржем, його другом Блюмом. Дієві сцени – рідкість. Натомість – знаки запитання. Чому де Решак прострелив собі голову ? Через молоду «кобилицю», котру так і не зміг «осідлати»? Чи через провал у війні ? Поразка чоловіка чи поразка воїна? Натомість – суцільні описи, розкішні, соковиті, рухливо-імлисті. Опис молодої жінки, яку Жорж вперше побачив напівсонну і голу, ніби мариво: «її очі, губи, усе тіло було припухлим від млосної ніжності сну, одягнена нашвидкоруч, взута у великі незашнуровані чоловічі черевики на босу ногу, незважаючи на холод, у благанькій в′язаній хустці фіолетового кольору, яку вона накинула на своє біле тіло, її шия, молочна й чиста, виглядала з грубої нічної сорочки, її огортала пелена золотавого світла лампи, яке ніби стікало по ній від піднятої руки...» [4; 35]. Описи коней, зі злиплою шерстю, так само втомлених від війни, як і люди. Так само байдужих до смерті. Врешті-решт описи себе самого та своїх друзів: «обличчя Іглезія скидалося на клешню омара (ніс, підборіддя, шкіра як з цупкого паперу), звичайно, за умови, що клешня омара мала б очі, і такий незгойний і невідчепний смуток, настільки незгойний, що він, напевне, ніколи й не знав, що означає бути сумним або веселим...» [4; 65].

Клод Сімон – скульптор, що виліплює глиняні образи своїх героїв: «нашвидку виліплені з податливої глини два стегна, живіт, двоє грудей, кругла колона шиї...» [4; 36].

Твір не закінчується. Немає закінчень, розв′язок. Все та ж дорога. Дорога Фландрії. Дорога війни. Війна вже бачиться як вічна субстанція. Як те, що не зникає. Бо є потяг до руйнацій. Так само як вічна жага до порятунку, жага до життя.

Тривога за збереження внутрішньої цілісності тексту створює точне явище : блукання солдатів поєднується із блуканням читача, ті хто губляться на дорозі Фландрії імітують тих хто ризикує загубитися на Дорозі Фландрії, жертв, водночас дивне відчуття вже баченого/чутого. Місце дії в тексті завжди одне і те ж саме, незважаючи на свою численність.

Форма трилогії використана для того, щоб зруйнувати «нормальний» потік часу романеску і щоб звернути читання до просторового центру книжки : йдеться про те щоб змусити побачити текст ніби як одиницю живопису. Щоб досягнути цього Клоду Сімону необхідно було використати цілий ряд монтажу, « що я розробив, присвоюючи колір кожному персонажу або кожній темі. Взагалі, одного разу я написав фрагмети, але вони не утворювали книги. Отже, я написав маленьке резюме до кожної сторінки і напроти розташував відповідний колір, потім я пришпилив на стіну свого кабінету те, що вийшло і запитав себе чи не потрібно додати трошки блакитного тут чи зеленого там, трошки червоного туди, щоб все врівноважити. Що найцікавіше – це що я «створив» певні переходи, тому що не вистачало трошки зеленого чи червоного в тому чи іншому місці. Я не мав жодного уявлення про те що вийде перед тим як почати.» [18; 428]

**2.2. Тематика та головні образи роману «Дорога Фландрії»**

Цитати, що використані на початку кожної глави, не однакової довжини, підкреслюють головну тематику :

1. «Я гадав, що вчуся жити, я вчився вмирати.» (Леонардо да Вінчі)

Жити, вмирати : ось два полюси розповіді, дві нав′язливі думки, між якими знаходиться головний герой;

2. «Хто міг підкинути Богу ідею створити істот чоловічої та жіночої статі і поєднати їх? Чоловік, ось кому він дає жінку. Вона має два пиптики на грудях і вузьку щілину між ногами. Внесіть туди краплинку людського сім′я, і з того народиться ось таке велике людське тіло; ця нещасна краплинка стане тілом, кров′ю, кістками, нервами, шкірою. Іов добре сказав у десятій главі: «Хіба не доїли ви мене як молоко й не лишали дозрівати як сир?» У всіх своїх творіннях Бог має щось кумедне. Якби він спитав мою думку про зачаття людей, я порадив би йому зупинити свій вибір на грудці намулу. Я порадив би йому помістити сонце як лампу якраз посеред землі. Таким чином постійно був би день.» (Мартін Лютер)

Чоловіче, жіноче : інше протиставлення, основне і доповнююче, яке Сімон використовує, так як центральний персонаж веде, особисто або через інших людей, насичене і чуттєве сексуальне життя.

3. «Пристрасть кохання – це коли двоє живих стискають в обіймах тіло мерця. «Трупом» у цьому разі є час, тимчасово вбитий і водночас відчутний на дотик.» (Малькольм де Шазаль)

Отже, повернення до тематики першої частини, з явним метафоричним значенням, і додатковою сексуальною тематикою, яка знову з′являється в тексті. Ці три вислови становлять тематичну структуру «Дороги Фландрії», створюючи рамку до головної частини роману, де розташовані два варіанти знищення : «маленька смерть» і справжня. Принцип симетрії, який з′явився в «Траві» більш ясно проявляється в структурі «Дороги Фландрії», який також залежить від спогаду певного моменту життя центральним персонажем.

Головним епізодом є знищення ескадрону солдатів, до якого належав Жорж на початку війни. Цей крах, і поводження капітана, викликає відлуння долі пращура останнього, що був також воєннокомандуючим в XVIII столітті, і був також (можливо?) жертвою подвійної поразки : тяжке воєнне становище, і, як це сталося в особистому житті де Решака в ХХст., зрада дружини. Для капітана ескадрону Жоржа, була ще одна поразка, яку він потерпів, перед своєю жінкою, - на перегонах.

Також, три рази вічний любовний трикутник : капітан знає, що його дружина віддалася Іглезія, його колишньому жокею; пращур де Решака підозрював дружину в невірності, також з грумом; і в Фландрії, протягом війни, Жорж намагається розплутати кінці загадкової історії в селищі, куди додавались чутки про кровосуміш. Так як ці питання залишалися без відповіді, це підкреслювало його нездатність пояснити, перед усім самому собі, сімейну історію де Решаків, сучасних чи інших. Місць, де відбуваються події також три: Фландрія, Франція Конвенту, і Франція перед війною 40-х.

В кожному з цих місць виникає жіночий образ, такий, наприклад, як сільська дівчина, яку бачив Жорж в зерновому складі під час їхнього блукання : «щось тепле, біле як молоко, що його дістала дівчина, коли вони прибули, якась візія, світло йшло не так від лампи, як від власної люмінесценції, так ніби її шкіра сама була джерелом світла, так ніби увесь оцей нескінченний нічний перехід мав лише одну спонуку, одну мету – врешті віднайти це світлопроникне тіло, вирізане з густої ночі : не жінка – сама ідея, символ кожної жінки»[4; 36].

Кожна з цих трьох жінок зустрічаються в умовах, де їхнє тіло раптово з′являючись з оточуючої пітьми і представляється погляду чоловіка. Коріна, в кімнаті готелю, де багато раз протягом ночі вона віддається Жоржу, і жінка полковника Конвенту, застигнута своїм чоловіком або бачена в уяві Жоржа, обидві притягують до себе таке ж світло, як і ця міщанка. Молоко також об′єднує ці три образи, особливо коли Жорж символічно п′є «молоко забуття» [4; 18] з грудей Коріни. Представлення жінки в особливо сексуальній ролі характеризує манеру, з якою представлена жінка пращура [4; 194] і сама Коріна, як символ жіночності : «щось таке, що можна побачити в телефонних кабінках або туалетах» і описана як « жінка із жінок», «уособлення всіх жінок»[4; 106]. Це еротичне намагнічування становить один із ведучих напрямків роману : ці три варіанти схожі на три часові рівні повністю відділені.

Суб′єктивізм автора яскраво проявляється в описі героїв роману, які з′являються через призму пам′яті або уяви Жоржа. Вони ніби будуються з елементів та речей, які їх оточують. Як, наприклад, мати Жоржа: «то була сама його мати, ніби елементи, з яких вона складалася (палаюче руде волосся, пальці в діамантах, надто прозорі сукні, які вона вперто носила, незважаючи на свій вік чи навіть, здається, більше всупереч йому: кількість, яскравість, різкість кольорів зростали пропорційно до кількості років)» [4; 43]. Історія сім′ї де Решаків, яку Жорж збирав бо крихтах із балаканини матері та старих портретів, теж, ніби складається з елементів: «вицвіле чорнило нотаріальних актів, шлюбні контракти, дарчі, купчі, заповіти, королівські грамоти, направлення, декрети Конвенту, листи зі зламаними восковими печатками, пачки асигнацій, переліки феодальних повинностей, військові рапорти..., легкі, крихкі й нематеріальні, здається, готові розпастися й осісти попелом від першого ж дотику» [4; 45]. І сама війна, яка є одної із головних тем роману, складається з частин, звуків, предметів, що тільки іноді проявляються в суцільному тексті: «у сліпучій тиші, маєстатично позначеній неспішною дуеллю двох самотніх гармат, що відповідали одна одній, звуки відльоту (він десь зліва у садках) й підльоту (снаряд падав навмання на покинуте і мертве місто)» [4; 57]. Війну супроводжує смерть, що представлена через суб′єктивний погляд оповідача «тож смерть просувалась полями у важкій святковій сукні з мереживами, взута в солдатські черевики вбивці» [4; 62], «нерухомість, що приховувала смерть, таку ж мирну, таку ж звичну й таку маловражаючу, як і дерева, ліс, квітучі поля...» [4; 71].

**2.3. Суб’єктивне бачення часу в романі «Дорога Фландрії»**

Для солдатів дороги Фландрії, час перестає існувати протягом їхнього смутного і небезпечного блукання; для Жоржа, центрального персонажу, одержимого спогадом своєї участі у воєнній кампанії у Фландрії, час – знищений тривалістю картин, які виникають під час дискурсу (німого чи ні) по спогадах; в «Дорозі Фландрії» час – це річ написана, що є скоріше простором, синхронним механізмом, ніж послідовністю в прямому розумінні. До великої теми війни, додається також романтичний сюжет, фантастичний, що перетворюється на вигадку через літературну мову.

Книга повинна сприйматися, як цілісність; метафора алтаря, використана три роки до того дозволяє краще оцінити цю манеру думати – час у просторі. Залишаючи романтичний розвиток інтриги, щоб черпати нитку сюжету лише у спогадах, Сімон віддається специфічним проблемам композиції, а саме наступним : розташуванню у лінійну форму численної одночасності спогадів. Вирішення цієї проблеми підтверджується вражаючою манерою орієнтації сімонової практики, що вже продемонструвала «Трава». На лоні поетичної структури, повільна розробка тексту також встановлює форму трилогії.

В трьох контекстах, використовуються тема та картини метаморфози, введеної завдяки важливості в «Дорозі Фландрії» опису коней чи постави наїзників, що дозволяє переносити одне уявне місце в інші, особливо в численних спогадах статевого акту. В трьох моментах, це поєднання являється найбільш вражаючим в тексті, багатому на повторення та симетричність.

1. На дорозі Фландрії, Жорж намагався підкорити собі наляканого коня, «з отою шкапою, що гарикала, з високо піднятою головою, напруженою, як щогла шиєю...» [4; 112].

2. Знову повертаючись до образу дерева, Блюм уявляє жінку XVIII ст. в сексуальній сцені : «хіба член чоловіка не здається так само зануреним в його тіло, як і в тіло жінки, продовжуючись там у глубині нутрощів, таким самим симетричним членом (...), цей м′яз, то шило, цей темно-червоний, лискучий і лютий товкач» [4; 136].

3. Під час сексуальної сцени, де Жорж намагається підкорити собі жінку, він порівнює свій власний член з деревом : «той пагін, що вигнався з мене, оте дерево, що росло, пускало коріння всередині мого живота» [4; 179], «стовбур, що виходив з мене» [4; 203].

Жодний інший приклад так яскраво не демонструє рух, який присутній в тексті завдяки метаморфозам в структурі, яка діє проти часу.

Відомо, що саме кінь гарантує тексту маршрут, який повертається до одного і того ж місця, що було відкрито протягом роботи самим автором : «Тільки пізніше, композиція роману мені здалася схожою на форму конюшини, яку можна намалювати одним рухом проходячи три рази через одну і ту ж точку» [18; 426]. Ця точка, як відмічає Сімон, «це мертвий кінь, до якого солдати в своєму блуканні повертаються три рази підряд». Особливою рисою, що вирізняє текст є довжина – лінійна – з якою написаний весь роман. Як уже згадувалось, мертвий кінь зображається в кожній з трьох частин роману. Відділені один від одного в суцільності тексту, і призначені для того щоб змусити відчути плин часу розповіді, ці описи повертають до речей вже бачених, але лише кілька годин тому. Цей кінь біля якого простягається шлях содатів і плинність тексту, дозволяє розмістити події головної сюжетної лінії, які відбулися протягом одного єдиного дня випробувального блукання : сторінки, які ще присутні в романі являються наслідком метафоричного блукання Жоржа по своїх спогадах та уяві, паралельно із дослідженням численних доріг мови.

Ніби щоб підкреслити знищення традиційного часу і продемонструвати організацію тексту навколо мертвої точки в його центрі, головний епізод розгортається всередині «Дороги Фландрії». Ретельно описане, знищення ескадрону слугує віссю, навкало якої обертається решта тексту і це – за свідченням самого Сімона – не спеціально винайдений порядок. Сюжет розвивається до опису засідки, яка сама являється центром для симетричного опису подій з життя примарного персонажу, Рейшака, перед війною, «загалом, все представлене,ніби як земляні наділи посередині яких знаходиться артезіанський колодязь і різні частини якого, що описують скриті криві, завжди присутні в глибині, досягають поверхні з одного та іншого боку колодязя» [20; 70]. У визначеному центрі роману читається опис недавнього досвіду, який найбільше відмітив того хто його пережив і який, за допомогою спогадів, ще переживає його і переживатиме завжди.

Це наприклад спогад про перегони, де полковник, ставши на один день жокеєм був переможений. Тут Жорж бачить коней «які щойно перетнули живопліт» [4; 109]. Раптом, текст повертається на дорогу Фландрії до хаотичниго епізоду знищення ескадрону, що займає кілька сторінок пред поверненням до епізоду на перегонах. Маршрут тексту перетинає/відновлює маршрут перегонів : горизонтальна вісімка, центр якої знаходиться в точці перетину її двох кругів. Парадоксальним способом, ця засідка описується, як мертва точка де текст «буксує», представляїчи його як місце дії метафор – дії проти часу.

Метафоричний зв′язок проявляється ще яскравіше, коли йдеться про спогади ближнього бою, який представлений спочатку, воєнною атакою, але згодом сексуальним актом, в якому виступають один проти одного вже Жорж та Коріна. В останньому розділі поєднується подвійний досвід, воєнний та еротичний, в суміжності створеній за допомогою дискриптивної лексики, що слугує йому основою. Найжорсткіші моменти ночі кохання Жоржа та Коріни створюють перехід, що відноситься до воєнних спогадів : «Я бачив їх, їхні чорні тіні, що мовчазно сновигали туди й сюди центральною доріжкою, їхні рухи були скутими через важкі шинелі з металевими нашийниками, як у собак, що часом виблискували проти місяця, у них на плечі висіли рушниці... На їхньому місці я б добряче стукнув його прикладом по пиці, тоді він, напевне, нас би вже не діставав, що за маразм телесувати так всеньку ніч, галасувати без кінця краю в темряві» [4; 184], і раптом повернення до центрального епізоду : «цей крик, і нараз вона замовкла, закінчивши, ми лежали як мертві, намагаючись перевести подих, так ніби разом з повітрям серце хотіло вискочити з наших грудей, ми з нею нерухомо лежали, оглухлі від стугоніння нашої крові, що стогнала, вмовкала й знову гула в наших жилах, рвучись крізь заплутані розгалуження артерій як ота проливна хвиля, коли всі ріки починають текти вспак, повертаючись до своїх джерел, так ніби на мить ми стали повністю спустошені, так ніби усе наше життя ринуло як водоспад вглиб наших животів» [4; 184].

Повертаючись назад, ми знаходимо в першій частині «Дороги Фландрії» опис сексуального акту Коріни та Іглезія : «ота проста послідовність жестів, слів, малозначущих сцен, і в центрі, без зайвих розмов, отой штурм, ота стрімка, швидка, дика рукопашна» [4; 43]. Знову ми стаємо свідками поєднання, завдяки ворожому оточенню та схожості механізмів сприйняття цих трьох повністю віддалених моментів, військової битви та сексуальної сцени. Перемінний характер тексту створюється завдяки паралельним поняттям знищення та світосприйняття, і це не є найменшим з парадоксів цього роману, перемінність якого забезпечується головним чином загостреною чутливістю персонажу, який знаходиться в центрі подій.

Повторюючи вчинки своїх пращурів, персонажі «Дороги Фландрії» ніби опиняються поза часом. Рейшак наприклад : «хоча Жорж їх ніколи не бачив, але завдяки обридливій балаканині жінки де Решаки вимальовувалися для нього все чіткіше : родина де Решак, потім сам де Решак окремо, а за ним – ціла когорта предків, привидів, овіяних легендами, амурними небилицями, пістолетними пострілами, нотаріальними актами та дзвоном шабель, вони (привиди) переплутувалися, нашарювалися»[4; 48], або дивна родина, яку зустріли на дорозі Фландрії : « так ніби усе це ( ці крики, насильство, незрозумілий та неконтрольований вибух гніву, пристрастей) відбувалося не в часи рушниць, гумових чобіт, гумових латок та костюмів фабричного виробництва, а дуже давно, чи в усі часи, чи поза часом» [4; 51].

Час стає простором, яким проходить – матеріально або за допомогою уяви – центральний персонаж, і не тільки під час війни, але також під час кінних перегонів, уявлених Жоржем під час розповідей його товариша. Він споглядає загін коней : «поява загону із Середньовіччя, що здалеку, немов переливався (але не лише звідти, з повороту, але так, ніби вони вийшли з глибини віків, ступаючи полями оглушливих битв, де серед яскравого пообіддя кавалерійська атака, галоп програвали або вигравали королівство й руку принцеси)» [4; 110].

Програш перегонів спричинив для Решака втрату його «принцеси»; під час воєнної кампанії, втрата його ескадрону підштовхує його до смерті, що також робить його схожим на його пращура : «ми поїхали аристократично, по-лицарськи маєстатичним алюром черепахи, він тримався так, ніби нічого не відбувалося, теревенив собі з молодшим лейтенантом, оповідаючи йому, напевне, про свої кінні успіхи та переваги гумових віжок під час верхової їзди на перегонах, то була чудова мішень для тих непроникливих, цілком бунтівних, алергічних іспанців»[4; 216].

Жорж протягом всього роману відчуває необхідність зорієнтуватися не тільки у просторі, але і в часі. «Котра може бути година?», постійно постає питання в різних контекстах: Жорж запитує Блюма в потязі, який їх перевозить [4; 59]; в кімнаті готелю разом з Коріною [4; 203]; і нарешті Жорж хоче дізнатися точний час смерті де Решака, свідком якої він був [4; 206]. Але відповідь знаходиться лише одна: «Час не може мати для них жодного значення» [4; 59].

В кімнаті готелю, в момент екстазу, ми бачимо наскільки суб′єктивним є поняття часу для персонажів: «так ніби краю й не було, так ніби ніколи не мало бути краю (але це не так: лише одна мить, а ми сп′янілі, думали, що це тривало завжди, та насправді тільки одна мить, так само уві сні часом привидиться, що відбулося тисячу подій, коли ж розплющиш очі, то бачиш, що хвилинна стрілка заледве зрушила з місця)» [4; 184].

Дорога, перебіг, маршрут: стільки термінів, що означають простір було використано, щоб описати «Дорогу Фландрії», і, які нам дозволяють сказати, що «час перетворився на простір». Цей вражаючий, чуттєвий роман повинен сприйматися, як ціле, як гармонійна сукупність справжньої та уявної реальності.

**ВИСНОВКИ**

Насамперед необхідно згадати теоретичні положення, на яких побудована дана робота. Ми досліджували творчість Клода Сімона, а саме – суб’єктивізм та об’єктивізм його творів на основі роману «Дорога Фландрії».

Отже, об’єктивізм – це прагнення до оцінки речей, осіб і подій на основі їх точного вивчення, незалежно від особистих бажань та упереджених думок. З іншого боку, суб’єктивізм – це суб’єктивне, упереджене бачення реальності, що утворюється під впливом традицій, упереджених думок, бажань, інтересів.

Використовуючи дані теоретичні положення ми дослідили творчість Клода Сімона, що являється представником такого літературного явища, як «новий роман». У 50-х рр. молоді письменники відмовляються від класичної реалістичної техніки, змалювання реалій життя в літературному творі, що призводить до відсутності позиції всюдисущого автора, до відсутності інтриги та описів у дусі Бальзака. Великий вплив на формування «нового роману» справляє кінематограф. Використання кінематографічної техніки означає відмову від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей; наявність оптичного прицілу дає можливість виділити поверхові деталі.

Це означає, що роман відмовляється відбивати епоху, вчити, закликати до досягнення мети так само, як навіювати враження і позначати, як це було за доби символізму. Ця революція в літературі порівнюється з переходом від фігуративного живопису до абстрактного. Роман стає насамперед лабораторією нових пошуків. Проблеми, значення і глибина погляду втрачають у ньому всякий сенс. Клод Сімон шукає опис феноменів без їх пояснення, він просто фіксує плинність часу, а не зв′язок минулого, майбутнього й теперішнього у часі та просторі.

Дослідивши роман «Дорога Фландрії», ми прийшли до висновку, що він є яскравим прикладом «нового роману»: в творі немає сюжетної лінії, він побудований на основі спогадів та уяви оповідача, якого, іноді теж складно визначити. В романі яскраво представлена тема війни та плину часу з суб’єктивної, власної точки зору героїв чи автора. Минуле і теперішнє тісно переплетені, тому час перетворюється на простір, по якому подорожують персонажі. Герої теж описані через призму пам’яті або уяви за допомогою речей, які їх оточують або елементів, з яких вони складаються.

Отже, «Дорога Фландрії» - це яскравий приклад суб’єктивізму, особистого бачення світу, та власного спостереження за плином часу. Роман складається з різнопланових фрагментів, які разом утворюють спогади героїв. Зрештою кожна людина суб’єктивно дивиться на світ, по-своєму відчуває плин часу, та згадує давно минулі події. Тому, «Дорога Фландрії» - яскравий приклад суб’єктивізму кожної людини, і водночас – об’єктивне представлення пам’яті та уяви людини.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Алхімія слова живого. Французький роман.//уп. В. І. Фесенко. – К., «Промінь», 2005. – с. 195-199.

2. Великий тлумачний словник. – К., 2000. – 237 с.

3. Еремеев Л.А. Французький «новый роман». – К.: Наук. думка. – 1974.

4. Клод Сіион. Вибрані твори. – К., 2002. – 494 с.

5. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. - Чернівці, 2001. - 634 с.

6. Наркирьер Ф. Французский роман наших дней. – М.: Наука, 1980.

7. Овруцька Ірина. Французький роман сьогодні// 1983. – Всесвіт - №2.

8. Уваров Ю. П. Современный французский роман (60-80-е годы): уч. пособие. – М.: Высшая школа. – 1985.

9. Українська літературна енциклопедія. - Київ, 1995. - том 3. - 493с.

10. André Bourin, « Techniciens du roman : Claude Simon », les Nouvelles littéraires, № 1739 (29 déc. 1960), р. 4.

11. Brigitte Ferrato-Combe, Ecrire en peintre, ELLUG, 1998.

12. Claude Simon : coloque de Cerisy, p. 428.

13. Lancereaux, D., « Modalités de la narration dans La route des Flandres de Claude Simon », Poétique, 4 (1973), pp. 235-49.

14. Le Monde, 8 octobre 1960, p. 9.

15. Lucien Dallenbach, Claude Simon, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.

16. Mireille Calle Grüber, Claude Simon, chemins de la mémoire, Le Griffon d’argile, 1993.

17. Pascal Longuet, Lire Claude Simon, Minuit, 1995.

18. Pellegrin, J., « Du mouvement et de l’immobilité de Reixach », Revue d’esthétique, 25 (1972), pp. 335-49.

19. Pingaud, B., « Sur la route des Flandres », les Temps modernes, 16 année, № 178 (fev. 1961), pp. 1026-37.

20. Stuart Sykes. Les roman de Claude Simon.- Les Editions de Minuit, 1979. – p.195.