

Российская академия наук  
Институт научной информации  
по общественным наукам

# **ЧЕЛОВЕК: ОБРАЗ И СУЩНОСТЬ. ГУМАНИТАРНЫЕ АСПЕКТЫ**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 1990 года  
Выходит 4 раза в год

**№ 3 (43)  
2020**

Тема номера: *Homo scribens:*  
Образ и саморефлексия автора  
в европейской словесности

Учредитель:

Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Центр гуманитарных научно-информационных исследований  
ИНИОН РАН

Редакция

*Главный редактор:* Л.В. Скворцов – д-р филос. наук

*Заместители главного редактора:* Л.Р. Комалова – д-р филол. наук, Г.В. Хлебников – канд. филос. наук

*Редакционная коллегия:* В.З. Демьянков – д-р филол. наук (Россия, Москва); Х.В. Дзуцев – д-р социол. наук (Россия, Владикавказ); Ю.А. Кимелев – д-р филос. наук (Россия, Москва); И.В. Кондаков – д-р филос. наук (Россия, Москва); Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.Е. Лепский – д-р психолог. наук (Россия, Москва); С.И. Масалова – д-р филос. наук (Россия, Ростов-на-Дону); А.Е. Махов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Л.И. Мозговой – д-р филос. наук (Украина, Славянск); А.В. Нагорная – д-р филол. наук (Россия, Москва); Н.Т. Пахсарьян – д-р филол. наук (Россия, Москва); Р.К. Потапова – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.В. Потапов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Э.Б. Яковлева – д-р филол. наук (Россия, Москва); А.М. Гагинский – канд. филос. наук (Россия, Москва); Р.С. Гранин – канд. филос. наук (Россия, Москва); В.Н. Желязкова – д-р филологии (Болгария, София); И.В. Кангро – д-р филологии (Латвия, Рига); М.Ю. Коноваленко – канд. психолог. наук (Россия, Москва); О.В. Кулешова – канд. филол. наук (Россия, Москва); О.А. Матвейчев – канд. филос. наук (Россия, Москва); Е.М. Миронеско-Белова – д-р филологии (Испания, Гранада); П.-Л. Талавера-Ибарра – д-р филологии (США, Остин); Чж. Цзыли – канд. пед. наук (Китай, Шанхай); Е.А. Цурганова – канд. филол. наук (Россия, Москва)

*Ответственный редактор номера:* Е.В. Лозинская

*Ответственный секретарь:* С.С. Сергеев

Журнал «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты»

включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-72547

ISSN 1728-9319

DOI: 10.31249/chel/2020.03.00

© «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты», журнал, 2020

© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук», 2020

Russian Academy of Sciences  
Institute of Scientific Information  
for Social Sciences

# **HUMAN BEING: IMAGE AND ESSENCE. HUMANITARIAN ASPECTS**

SCHOLARLY JOURNAL

Published since 1990  
4 issues per year

**№ 3 (43)  
2020**

Theme of the issue:  
Homo scribens:  
Author's image and self-reflection  
in the European literature

Founder:  
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian  
Academy of Sciences, Centre of Humanitarian Scientific  
and Informational Researches

### Editorials

*Editor-in-chief:* Lev Skvortsov – DSn in Philosophy

*Deputy editors-in-chief:* Liliya Komalova – Doctor of Science in Philology;  
Georgiy Khlebnikov – PhD in Philosophy

*Editorial board:* Valery Demyankov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Hassan Dzutsev – Doctor of Science in Sociology (Russia, Vladikavkaz); Yuriy Kimelev – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Igor Kondakov – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Tatiana Krasavchenko – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vladimir Lepsky – Doctor of Science in Psychology (Russia, Moscow); Svetlana Masalova – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Rostov-on-Don); Aleksandr Makhov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Leonid Mozgovoj – Doctor of Science in Philosophy (Ukraine, Slavyansk); Alexandra Nagornaya – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Nataliya Pakhsariyan – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Rodmonga Potapova – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vsevolod Potapov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Emma Jakovleva – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Alexej Gaginsky – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Roman Granin – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Veselka Zhelyazkova – PhD in Philology (Bulgaria, Sofia); Ilze Kangro – PhD in Philology (Latvia, Riga); Marina Konovalenko – PhD in Psychology (Russia, Moscow); Olga Kuleshova – PhD in Philology (Russia, Moscow); Oleg Matveichev – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Elena Mironesko-Bielova – PhD in Philology (Spain, Granada); Pablo-Leonardo Talavera Ibarra – PhD in Philosophy (USA, Austin); Zhang Zi-Li – PhD in Pedagogical Science (China, Shanghai); Elena Tsurganova – PhD in Philology (Russia, Moscow).

*Issue editor:* Eugenia Lozinskaya

*Executive secretary:* Sergey Sergeev

Journal «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects»  
is indexed in the Russian Science Citation Index  
Journal is registered by the Federal service for supervision of communications,  
information technology, and mass media, certificat: ПИ № ФС 77-72547

ISSN 1728-9319

DOI: 10.31249/chel/2020.03.00

© «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects», journal, 2020  
© FSBIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences», 2020

## **СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Поэты в поэтиках .....</b>	<b>9</b>
<i>Махов А.Е.</i> Проблема подражания образцам в поэтологии французского классицизма.....	9
<b>Творческий метод как образ мышления .....</b>	<b>27</b>
<i>Котелевская В.В.</i> О повествовательном мышлении Томаса Бернхарда: «Вечное возвращение» и полифоническое письмо .....	27
<i>Раренко М.Б.</i> «Поворот винта»: Генри Джеймс как писатель и как критик .....	55
<b>Писатель в тексте .....</b>	<b>68</b>
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Имплицитный автор и имплицитный читатель в романе рококо.....	68
<i>Зусман В.Г., Милова А.И.</i> «Человек пишущий» и «человек творящий» в прозе А.П. Чехова 1880–1888 гг. .....	83
<i>Амирян Т.Н.</i> Даниэль Пеннак: от детективов к автофикациональному роману.....	98

<b>Писатель и его читатели: Парадоксы коммуникации .....</b>	119
<i>Соколова Е.В.</i> Осцилляция образа: СМИ и В.Г. Зебальд о Писателе (у) П. Хандке.....	119
<i>Асписова О.С.</i> «Весь этот Гёте»: Культ и антикульт .....	144
<b>Рецензии .....</b>	170
<i>Жулькова К.А.</i> Автор и герой: Проблема идентификации. Рецензия на книгу: Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: Посторонний .....	170

## CONTENTS

<b>Poets in the poetical treatises.....</b>	<b>9</b>
<i>Makhov A.E.</i> The problem of imitating models in the poetology of French classicism.....	9
<b>Creative method as way of thinking.....</b>	<b>27</b>
<i>Kotelevskaya V.V.</i> On Thomas Bernhard's narrative thinking: «Eternal return» and a polyphonic writing.....	27
<i>Rarenko M.B.</i> The Turn of the Screw: Henry James as an author and a critic.....	55
<b>The writer within the text.....</b>	<b>68</b>
<i>Pakhsarian N.T.</i> Implied author and implied reader in rococo novel.....	68
<i>Zusman V., Milova A.</i> «Writing person» vs «creative person» in A.P. Chekhov's prose works of 1880–1888.....	83
<i>Amiryan T.N.</i> Daniel Pennac: From detective to autofiction.....	98
<b>The writer and his readers: Paradoxes of communication.....</b>	<b>119</b>
<i>Sokolova E.V.</i> Oscillation of the image: Images of “Writer” (by) Peter Handke in mass media and in W.G. Sebald's Essays .....	119
<i>Aspisova O.S.</i> All this Goethe: Cult and anticult .....	144

<b>Reviews.....</b>	170
<i>Zhulkova K.A. Author and the character: The identification problem (Book review: Lekmanov O., Sverdlov M., Simanovsky I. Venedikt Erofeev: The Outsider).....</i>	170

Амирян Т.Н.

**ДАНИЭЛЬ ПЕННАК:  
ОТ ДЕТЕКТИВОВ К АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМУ РОМАНУ<sup>1</sup>**

*Российско-Армянский Университет  
Ереван, Армения, tigran.amiryan@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматривается эволюция автобиографической прозы Даниэля Пеннака, охарактеризованная переходом от ранних детективов (1980–1990-е) к метанarrативному эссе «Как роман» (1992), автобиографическому роману «Школьные страдания» (2007) и к автофикационным произведениям «Дневник одного тела» (2012) и «Истина сновидца» (2020). Центральной фигурой и темой полижанровых сочинений писателя становятся литература и способы фикционализации собственной биографии, на что направлено основное внимание данной работы.

*Ключевые слова:* автофикация; Даниэль Пеннак; французская литература; автобиография; метанарративность.

Поступила: 21.04.2020

Принята к печати: 22.05.2020

**Amiryan T.N.**  
**Daniel Pennac: from detective to autofiction**  
*Russian-Armenian University  
Yerevan, Armenia, tigran.amiryan@gmail.com*

*Abstract.* The article considers the evolution of autobiographical prose by Daniel Pennac, which is characterized by the transition from his earlier novels (1970–1990 s) to the metanarrative essay «Reads like a novel» (1992), autobiographical novel «School Blues» (2007), and autofictional works such as «Le Journal d'un corps» (2012) and «La Loi du rêveur» (2020). The current article focuses on the literature and means

---

<sup>1</sup> © Амирян Т.Н., 2020

of fictionalization of his own biography, which becomes the central figure and topic for multi-genre writings of the author.

*Keywords:* autofiction; Daniel Pennac; French literature; autobiography; metanarrative.

Received: 21.04.2020

Accepted: 22.05.2020

Творчество Даниэля Пеннака представляет собой серию жанровых и сюжетных трансформаций, начавшихся с 1970-х и активно развивающихся по сей день. На протяжении десятилетий Пеннак создавал произведения, в которых отразились явления, возникающие в текущем французском и мировом литературном процессе и закрепляющиеся в качестве важных этапов развития европейской литературы. Так, автору удалось за почти полвека творческого пути создать тексты самых разных жанров – детективные рассказы, сериалы, приключенческие истории для детей, комиксы и графические истории, педагогическое эссе, сценарии театральных постановок, вымышленную автобиографию, автофикациональный роман и пр. Пеннак ведет большую литературную «игру», где с легкостью пересекает как границы отдельных жанров, так и мнимые барьеры между паралитературой и сложной по своей гибридности словесностью – детский писатель и одновременно автор текстов, которые активно цитируются литературоедами при исследовании рецепции художественного текста, истории чтения и пр. Все эти жанровые, стилистические и тематические трансформации всегда протекали вокруг главного предмета, волнующего писателя, – литературы, о которой он размышляет в своих повествовательных произведениях, выделяя самые различные ее уровни и фигуры. Героями Пеннака становятся издатели, редакторы, сценаристы и кинорежиссеры. Важное место в его творчестве занимает вопрос рецепции литературного текста, образ и / или модель читателя. И, наконец, в преобладающем количестве сочинений так или иначе присутствует фигура писателя, самого Даниэля Пеннака. Создавая художественную прозу в эпоху, когда культура, а вслед за ней и гуманитарные науки, регулярно подвергают переосмыслинию такие понятия, как роль или фигура автора, статус художественного текста по отношению к документальному, границы фикционального и биографического «Я» и пр., писатель выступает с рядом произведений, в которых занимается пересборкой собственного образа

автора, своего литературного «Я», репрезентируя этот расщепленный субъект письма в разных ипостасях (ребенок-мечтатель, ученик-двоечник, зрелый педагог, сценарист, писатель, отец семейства и др.).

Широкая известность к писателю приходит в 1989 г., после публикации романа «Маленькая торговка прозой», третьего по счету в серии детективов о Малоссенах. Канадец Жиль Перрон отмечает, что Пеннаку в конце 1980-х – начале 1990-х удалось не только написать удачную серию детективных романов, но также совершить переход от «черного» романа к «белому» [Perron, 2006, p. 43]. Первые произведения из серии («Людоедское счастье» (1985), «Фея карабина» (1987)), насыщенные структурными и стилистическими характеристиками фольклорного текста, были встречены критикой холодно и отнесены к паралитературе, вплоть до того, что детективы Пеннака, появившиеся в «Черной серии», были названы «плохим» или «ложным» романом. «Маленькая торговка прозой» вышла в свет в «белой» серии издательства Галлимар и была встречена совершенно иначе, заслужила как большую любовь французской и европейской публики, так и премию «*Inter*» (1990), а появление «черной» книги под «белой» обложкой критика восприняла как потрясение устоев сложившейся литературной иерархии, и поменяла отношение к произведениям автора, сменив маркер «плохого детектива» на «литературный роман» [ibid., p. 44–45]. В дальнейшем все остальные части саги были обречены на исключительную популярность среди читательской аудитории, которая не вдавалась в нюансы издательской стратегии и каждый раз скупала тиражи с историями о Бенжамине Малоссене и его семье. Пеннак признается, что узнал о черном романе как явлении довольно поздно и детективная литература для него сразу же показалась сродни поэзии [Chamberland, 1988, p. 74]. По словам автора, на него оказала большое влияние американская литература – не герои, но сама жанровая форма, которую он узнавал из книг, уже переведенных на французский, а своей задачей он видел избавление от стереотипов о жанре в целом [ibid., p. 75], сделав своим героем профессионального козла отпущения [Pennac, Vincent, 2017]. Уже после издания первых детективных романов писатель делится своими размышлениями во многочисленных интервью, подчеркивая свой неподдельный интерес к игровой природе художественной литературы, от которой, по его мнению, нужно получать удовольствие и наслаждаться свободами, которые дает фикциональный

текст. «Маленькая торговка прозой» занимает важное место в саге: сюжетная коллизия разворачивается вокруг рукописи бестселлера, иронически, в игровой форме, но читателю представлен мир книгоиздания и движители этой «книжной вселенной» – редакторы, издатели, писатели и др. Пеннак в романе словно обыгрывает судьбу собственного письма, создает зачатки того мета-текста, который будет занимать важное место почти во всех последующих работах автора. В этой детективной саге подчеркнуто значение литературы, или повествования «историй», как способа рационализации изначально хаотичной и беспорядочной реальности [Bond, 1998]. Такая пересборка реальности с помощью фикционального или вокруг него впоследствии станет центральной темой почти всех произведений автора.

Серия приключений про Камо, издававшаяся с начала 1990-х, уже не вызывала дебатов о литературном статусе детективного текста, а читатель успел полюбить и привыкнуть к стилю Пеннака, насыщенному живой повествовательной формой, обычной, иногда жаргонной, лексикой, бытовыми, жизненными сюжетами и тонким юмором. Пеннак, совершив переход от «черной» серии к «белой» не являясь теоретиком литературы, с помощью исключительно собственной художественной практики постепенно менял читательское отношение к детективам и стал одним из тех постмодернистских авторов, кто писательским опытом стирал границы между пространством массовой словесности и так называемой серьезной или элитарной литературой. Кроме детективных рассказов и романов, библиография Даниэля Пеннака пополнялась иллюстрированными книгами, комиксами и альбомами для детей, целый ряд его работ был экранизирован, при его участии в качестве режиссера и сценариста и другими продюсерами, и лег в основу театральных постановок. Как близость к американской популярной культуре, так и масштабная медиатизация и визуализация произведений Пеннака, позволяют критикам говорить об «эффекте Пеннака», а исследователям отнести автора, наряду с Ж. Эшнозом, к поколению пионеров «постлитературы» во Франции [Nettelbeck, 1994]. На сегодняшний день детективные книги Пеннака, как и его книги для юношества, являются одними из самых переводимых произведений современной французской литературы. В интервью разных лет, рассказывая о том, как к нему пришла идея создания саги о Малоссенах, Пеннак повторяет мысль

о том, что ему хотелось избавиться от диктата структурализма, распространенного в 1970-е [Pennac, Vincent, 2017]. Сочиняя новеллы в рамках одного из самых структурных жанров – черный роман, детектив, автор предпринимал попытки разрушения жанровой формулы. Такая же попытка выхода за границы структуры будет произведена автором и с его автобиографической прозой.

### Как роман

Пеннак не ограничился исключительно переходом от «черной серии» к «литературному роману» и спустя несколько лет вернулся к публике с новым литературным экспериментом. Эссе «Как роман» было опубликовано в издательстве Галлимар в 1992 г. и предварялось посланием «Убедительная просьба (умоляю!) не использовать эти страницы как орудие педагогической пытки» [Пеннак, 2006, с. 9]. Книга стала своеобразной декларацией прав читателей и включает в себя наблюдения чуткого педагога, определяющего чтение для большинства детей и юношей как настоящую пытку: «само собой разумеется, они не любят читать. Слишком много слов в книгах. Страниц тоже. И вообще слишком много книг» [там же, с. 93]. Эти размышления о том, как радость от возможности читать у ребенка вдруг сменяется долгом перед школьными педагогами и родителями преодолевать сотни страниц, прерываются фразой «“Это к вопросу о книге”. Перейдем к читателю» [там же, с. 123], почти как завершение известного эссе Ролана Барта, где основная позиция теоретика литературы сводится к высказыванию: «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Барт, 1989 а, с. 392]<sup>1</sup>. Вторая часть книги состоит из 10 глав, каждую из которых Пеннак резюмирует в определенных правах, которых обычно читатели лишены или о которых не подозревают, находясь во власти стереотипов о предназначении чтения или литературы, – или же воспринимают словесность исключительно как нечто, связанное с этой самой «педагогической

<sup>1</sup> Стоит отметить, что само название книги и короткого предисловия-просьбы автора также интерферируются с текстами Барта, который на обложку своей автографии «Ролан Барт о Ролане Барте» выводит послание к читателям «Здесь все должно рассматриваться как сказанное романским персонажем» [Барт, 2012].

пыткой». Права читателя отрицают почти все назидания, которые дети чаще всего получают от своих школьных учителей или от родителей: 1) право не читать; 2) право перескакивать; 3) право не дочитывать; 4) право перечитывать; 5) право читать что попало; 6) право на боваризм; 7) право читать где попало; 8) право читать вслух; 9) право втыкаться; 10) право молчать о прочитанном. В большинстве своем все эти права уже некогда были высказаны Бартом-семиологом. В частности, можно обратить внимание на пеннаковское «право перескакивать», соответствующее бартовской мысли об отсутствии «правила на вхождения в текст», или же «право перечитывания» в соотношении с данным в «SVZ» близким понятием: «право на перечитывание признается у нас лишь за некоторыми маргинальными категориями читателей (детьми, стариками и преподавателями); мы же предлагаем рассматривать перечитывание как исходный принцип, ибо только оно способно уберечь текст от повторения <...>, повысить степень его разнообразия и множественности» [Барт, 2001, с. 42].

Пеннаковская декларация прав читателя гласит следующее: «по большей части мы перечитываем просто так, чтобы повторить удовольствие [...], наслаждаться постоянством и находить в нем каждый раз новое очарование» [Пеннак, 2006, с. 138].

Пеннаковский герой – обычный школьник, который находится на подступах к освоению мира посредством литературы или же, наоборот, отторжению мировой литературы как наказания, посланного школьной вселенной. Написанное доступным как для взрослого, так и для совсем юного читателя языком, эссе полностью основывается на опыте самого автора, школьника, педагога, родителя, чем еще раз подтверждает множественность литературного текста и конструирует собственного множественного читателя, не оставаясь в стилистических или жанрово-структурных рамках ни научного трактата, ни художественного вымысла, ни автобиографического этюда, а сопрягая все эти уровни письма в своем произведении. «Как роман» не только образец интердискурсивного и гибридного текста, но также и начало нового типа автобиографического письма, который Пеннак будет развивать и в последующих произведениях.

Спустя более десяти лет Пеннак вернется к вопросу чтения, но уже в более персонифицированном автобиографическом тексте,

в романе «Школьные страдания», вышедшем в свет в 2007 г.<sup>1</sup> и принесшем автору премию «Ренодо». Здесь повествователь из эссе «Как роман» уже трансформируется из собирательного, универсального «он» в местоимение первого лица единственного числа – весь рассказ ведется от «я». Если в детективных сериях про Малоссенов и Камо писателя интересовала игровая модель жанра и его статус, то теперь он выступает с письмом от первого лица, где все произведение становится своеобразной персональной историей становления письма-чтения. Пеннак показывает, что, создавая литературу для детей, он всегда был вовлечен в процесс рефлексии о восприятии текста и чтения как такового, хорошо представлял своего читателя и его отношение к литературе. Но здесь, как и в случае «декларации прав читателя», размышления о чтении представлены не в качестве научного или критического трактата. Для Пеннака представляется важным не дистанцироваться от своего читателя и от того условного персонажа-ребенка, о котором он пишет. Поэтому автобиографическое повествование становится самым удачным регистром для этого нового проекта, при этом для Пеннака важнее писать свой образ школьного учителя литературы, нежели писателя [Pennac, Vincent, 2017]. Не впадая в пафос назидательного или методического письма, не превращая автобиографию в мемуаристику, автор делится с читателями историей собственных страданий, рассказывает о своих сложностях по освоению алфавита и грамотности. Пеннак переносит на новый жанр тот тип повествования, которым он умело овладевал долгие годы, создавая детективные тексты. Казалось бы, совершенно раз-

<sup>1</sup> В том же году во Франции вышла в свет книга Пьера Байяра «Искусство рассуждать о книгах, которые вы не читали», где литературовед часто поднимает те же вопросы о чтении, вокруг которых выстраивает свое повествование и Пеннак, как в эссе 1992 г., так и в романе «Школьные страдания». Если писатель Пеннак в своем эссе говорит о праве не читать, а в «Школьных страданиях» развернуто показывает, как работает чувство вины у нечитающего ребенка, то литературовед Байяр вторит ему «Эта повсеместная ложь, которая звучит там, где говорят о книгах, – просто обратная сторона табу, наложенного на «нечтение», и тех, вероятно еще детских, страхов, на которых этот запрет держится. Нет никакой надежды выйти из этого замкнутого круга целым и невредимым, если мы не разберемся с бессознательным чувством вины, которое вызывает у нас тот факт, что мы не читали некоторых книг, и я хочу его побороть, хотя бы частично, с помощью этого эссе» [Байяр, 2017, с. 9].

ные жанры автобиография и детектив<sup>1</sup>, однако общим у них оказывается тип обратного развертывания времени, чтобы показать истоки, найти причину и виновника представленной дилеммы. Виновником школьных страданий становится общее для большинства цивилизаций стремление обучить ребенка письму и далее чтению, заставить его полюбить литературу и процесс чтения. В первой сцене, описанной в книге, старший брат Бернар и мать, которой почти 100 лет, смотрят по телевизору передачу о некоем знаменитом писателе, после чего мать, перепутав время в силу возраста, смотрит на Даниэля и спрашивает у старшего сына «ты думаешь он когда-нибудь из этого выберется?», имея ввиду неграмотность и неспособность к чтению. Почти все повествование становится рассказом о сложном пути выхода из того, что является «школьной комой» и чувства вины перед семьей: «когда в сентябре 1969 года я впервые вошел в класс в качестве учителя, она <мать> поняла, что я кое-как выкарабкался». Пеннаку удается выстроить свой рассказ от телевизионного образа состоявшегося писателя до момента, когда создается роман, т.е. до того момента, когда он превращается в такого же писателя, которого родственники видели на телеэкране. С помощью такой *mise-en-abyme* он помещает собственную биографию в фикциональное пространство, подходя к явлению, которое уже в эти годы достаточно известно во французской литературе под названием автофикации. Во время прогулки с братом Бернаром герой-повествователь признается ему:

«Я мечтаю написать книгу о школе; не о той школе, что меняется вместе с изменяющимся обществом <...>, а <...> о том, что остается неизменным, именно о некой постоянной величине, о которой никогда не говорят: о совместных страданиях двоечника, его родителей и его учителей, о взаимодействии этих школьных страданий» [Пеннак, 2009].

От автобиографической целостности и линейности повествования «Страдания» отдаляются как своеобразным романским хронотопом, так и ролью главного героя, амбигитивностью его фигуры, которая, с одной стороны, представлена в качестве двоечника, с другой – преподавателя, которому предстоит иметь дело с

<sup>1</sup> О близости этих жанров как в связи с изображением реальности, так и с особенностью развертывания повествовательного времени на примере американской литературы см. в работах Натальи Киреевой [Киреева, 2013].

подобными ему двоечниками, дать им возможность выйти из школьной комы и отправиться в свободный полет. В завершение повествования, переместившись в семейное имение в Веркоре, герой говорит, что открывает окно, чтобы ласточки, улетающие в теплые края, не разбивались об его стекло и не впадали в кому или умирали. Он распахивает окна, давая птицам возможность улететь без преград, и сравнивает птиц с учениками, школьниками, с теми, кого он обучал удовольствию от чтения, для кого пишет собственные романы, наслаждаясь мыслью быть прочитанным.

Два произведения Пеннака, «Как роман» и «Школьные страдания», написанные почти с десятилетней разницей, по-разному, но всегда интерферируются с целым рядом бартовских концепций, начиная от «смерти автора» и до «удовольствия от чтения». По мысли профессора Кристиан д'Амико, на принципе «удовольствия от чтения» построены не только эти два текста Пеннака, но все его творчество, в том числе его детские книги, детективы и романы нуар [d'Amico, 2016]. В последних, как утверждает исследователь, Пеннак создает особый мир двойственности: с одной стороны, пеннаковский нуар и детектив всегда рисуют таинственную, иррациональную и несколько причудливую вселенную, в которой герою предстоит навести порядок, с другой – нужно не забывать об особенности детективного жанра, при всей своей кодифицированной структурности вымыщенного текста, находиться максимально близко к реальности, пользоваться языком реальной повседневности [ibid., р. 63]. Эффект узнавания при чтении структурно знакомого текста в совокупности с разгадываемой таинственностью обеспечивают удовольствие читателей, в особенности юных читателей, не желающих погружаться в сложный литературный текст, не обеспечивающий ни близость к собственной реальности, ни безопасность на пути к ее пониманию.

### **Как дневник**

Всю последующую работу Пеннака с художественной литературой можно представить как большой и сложный процесс поисков «удовольствия от текста», при балансируении между законами литературного вымысла и реальностью. В процессе этих поисков в 2012 г. автор создает еще один экспериментальный

труд, вымышленную автобиографию «Дневник одного тела», который продолжает линию автонarrативных текстов и одновременно воспринимается читательской аудиторией как еще один способ прочтения детства.

«Дневник» Пеннака представляет собой автобиографический рассказ мужчины, который регулярно записывал события своей жизни с 12 до 80 лет и завещал эти рукописи своей дочери Лизон. «Дневник» может показаться имитацией эпистолярного или автобиографического романа, широко распространенного в XVIII в., однако задачей писателя становится не повторение известной жанровой формы и формулы, а игра на границах нескольких типов художественного письма. Структурно роман состоит из небольшого предисловия, подписанного «Д.П.», и из основного корпуса – дневниковых записей, которые прерываются письмами-посланиями к дочери. Автор дневника предупреждает свою читательницу, что ей предстоит ознакомиться не с обычным дневником, а с дневником его тела, историей его взросления и развития. Мысль о создании подобного дневника приходит к нему еще в детстве, когда он видит попытки создания автобиографий у своих сверстников: «болтают обо всем и ни о чем, описывают свои чувства, переживания, рассказывают всякие истории про друзей, про любовь, про изменения <...>, про прочитанные книги, а о своем теле – никогда ни слова» [Пеннак, 2014, с. 26].

Конечно, из содержания дневника мы узнаем не только историю одного тела. Автору – благодаря романному хронотопу, обилию персонажей (члены семьи героя, друзья и коллеги), истории семьи, взаимоотношений между детьми и родителями и пр., – удается воссоздать историю жизни одного мужчины и его семьи на протяжении почти целого века. Повествование разбивается на отдельные параграфы в соответствии с периодом истории жизни героя и его возрастом. Подробные описания частной жизни героя, фрагментарность и дотошность в рассказах о некоторых событиях из детства, большие отступления и пр. вместе с разбивкой дневников по годам часто показывают вписанность произведения в историю «интимного» письма французской литературы от «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо до «Возраста мужчины» М. Лейриса.

От автобиографического текста или вымышленной автобиографии «Дневник» Пеннака отличается тем, что с помощью паратекстуальных фрагментов ставит под сомнение одновременно и

функциональность, и основанность на реальной истории жизни. Читателю известно, что автор родился в 1924 г., что его прошлое во многом не совпадает с тем прошлым, которое уже известно из «Школьных страданий», казалось бы, не должно оставаться сомнений в том, что перед нами абсолютно вымышенный текст или биография отличного от автора человека. Однако текст начинается с предисловия, в котором Д.П. говорит о намерении опубликовать тексты дневника, завещанные его «старому незаменимому и очень непростому другу» Лизон ее отцом. Речь идет о той самой Лизон, которая фигурирует также и во вставных письмах-обращениях отца. В то же время имя героиниозвучно с именем Алиса, которая уже известна читателю, поскольку неоднократно появлялась на страницах других текстов и посвящений Пеннака и указывалась в качестве его дочери. В коротком предуведомлении Д.П. сообщает, что встречался с отцом Лизон всего несколько раз и не был с ним хорошо знаком, хотя знает его лечащего врача, который был также врачом семьи Малоссенов. Несовпадения биографических фактов жизни Даниэля Пеннака и фигуры героя-повествователя также будут аргументированы, но уже в первом письме-послании к Лизон, где автор дневника просит при публикации изменить все имена, географические названия и пр., чтобы «позаботиться об анонимности автора – тем более что он мог бы быть все равно кем» [Пеннак, 2014, с. 10]. Итак, Пеннак снова использует принцип *mise-en-abyme*, бесконечно отдаляя и приближая повествуемый текст от собственной биографии, почти так же, как это делалось в автобиографических текстах XVIII столетия. Но если в век Просвещения такой принцип «вхождения» в текст использовался авторами, чтобы обезопасить себя от политических рисков, то в тексте начала XXI в. этот прием можно рассматривать как пародийное повторение формы паратекстуального сопровождения дневникового текста. По мысли А. Стассер, присутствие паратекстуальных частей в совокупности с внешними материалами относительно романа (статьи, интервью) позволяют говорить о том, что все же мы имеем дело с биографией самого Пеннака, доверившего читателю самые интимные подробности становления своего тела [Strasser, 2013]. Продолжая мысль исследовательницы, стоит отметить, что Серж Дубровски в свое время тоже отказался от классической формы автобиографии и предложил читателю текст, в котором фантазматическое «я» и реальные события жизни

были тесно переплетены, и этот гибридный тип письма был назван автофикацией<sup>1</sup>. Свое изобретение Дубровски предложил в коротком предисловии к роману «Сын» (1977), как и в случае «Дневника» Пеннака, заканчивающемся подписью инициалами автора – S.D., что вызвало омонимическую связанность между фигурами автора, повествователя и протагониста романа.

Автор пеннаковского дневника сам подчеркивает свое стремление создать не обычный дневник, как это делают миллионы других людей в подростковом возрасте, тщетно пытаясь остановить быстро текущее время и зафиксировать свои эмоциональные переживания, а дневник, в котором будет рассказано о тех сюрпризах, которые нам предоставляет наше тело на протяжении всей жизни. И уже в самом начале повествования он говорит о причинах различия «сюрпризов» своего тела от собственного сознания в своем дневнике, где «в течение всей своей последующей жизни стремился отделять тело от сознания и защитить его, тело, от нападок собственного воображения, а воображение – от несвоевременных и неуместных проявлений тела» [Пеннак, 2014, с. 18]. Здесь нужно вернуться к понятию «удовольствие от текста» Барта, мысль которого в очередной раз перекликается с пеннаковским письмом о теле: «удовольствие от текста – пишет Барт, – это тот момент, когда мое тело начинает следовать своим собственным мыслям; ведь у моего тела отнюдь не те же самые мысли, что и у меня» [Барт, 1989 б, с. 474]. «Дневник» Пеннака предлагает своеобразное письмо-прочтение, так как одновременно в процессе повествования читателю предъявлены имплицитные читатели (Лизон, Д.П., адресаты писем, которым пишет повествователь), т.е. «удовольствие от текста» есть опыт повествователя, так как он дифференцирует себя от своего тела. Все повествование есть такой опыт разделения собственного удовольствия от текста с читателями истории тела. В предисловии к своему роману С. Дубровски, предвещая критику в свой адрес в связи с тем, что созданный им жанр является чрезвычайно эгоцентричным повествованием пре-

<sup>1</sup> Стоит отметить, что Страссер в своей статье исследует «Дневник одного тела» Пеннака наряду с такими произведениями, как «Годы» Анни Эрно, «Сын» Мишеля Ростена, “Lacrimosa” Режис Жофре, которые также можно отнести к жанру автофикации. В частности, известно, что Эрно, маркирует свои произведения как автофикации, к чему в дальнейшем придет и Пеннак.

дуведомляет читателя: «автофикация, терпеливый онанизм, который надеется заставить теперь других разделить его удовольствие» [Doubrovsky, 2001, р. 10]. Тело становится одной из центральных фигур в истории автофикационной литературы, которая каждый раз предлагает новые интерпретации присутствия «собственного тела» в процессе письма о себе: попытка фикционализации страсти и умирания тела в фотофикациях и автофикациях Эрве Гибера, письмо и воображаемое тело (Ролан Барт о Ролане Барте), концепция тела писателя в популярных автофикациях Амели Нотомб, воображаемое женское тело в автофикациях Катрин Милле, Нелли Аркан и пр. Персонаж Пеннака в самых начальных записях дневника говорит о своей крайней «нетелесности»: «твой отец никогда не был особо «физическими» – говорит повествователь в обращении к дочери [Пеннак, 2014, с. 8]; одним из ярких воспоминаний детства становится сцена в ванной, когда мать, ругая сына за то, что он не открывает глаза перед зеркалом, произносит: «Посмотри на себя! На что ты похож? Ни на что ты не похож! Абсолютно ни на что!» – и фраза отпечатывается в памяти сына: «Это ведь очень интересно! На что, в самом деле, должен быть похож мальчик, который абсолютно ни на что не похож» [там же, с. 22–23].

Сложные отношения с матерью приводят героя к конфликту, когда мать оскорбляет память погибшей няни и домработницы, которой юноша был сильно привязан. Он объявляет голодовку и решает опустошить себя, чтобы добиться согласия на проживание в пансионате. «Мое тело – это еще и тело Виолетт. Запах Виолетт – словно моя вторая кожа» [там же, с. 37], «Виолетт – единственная любовь моего детства» [там же, с. 51], «Виолетт помогла приобрести мне тело» [там же, с. 51] – утрата Виолетт как утрата фантазматической матери, если биологическая мать дала ему его биологическое тело, то Виолетт дала ему то, что делало его субъектом, что наполняло «ни на что не похожего мальчика» этой субъектностью, и что было границей его субъектности по отношению к миру, если говорить в рамках психоанализа кожи Дидье Анзье, именно образ фантазматической матери дает герою я-кожу, т.е. фантазматическую оболочку означивания себя по отношению к Другому. Травма, связанная с утратой материнского объекта<sup>1</sup>, приводит к письму

<sup>1</sup> Нужно отметить, что Дубровски изобретает автофикацию как некую альтернативу психоаналитическому сеансу, который на деле так и не помог писателю

как к поискам фундаментов собственной субъектности и границы себя от других, физическая опустошенность замещается наполнением письма: «я закрылся у себя в комнате и принялся исписывать тетрадь единственной фразой: “Виолетт умерла” <...>. И так я стена! (“Виолетт умерла!”), пока от изнеможения ручка не выпала у меня из руки. Я ослабел не от долгой писанины, а от пустого желудка. Потому что объявил голодовку» [Пеннак, 2014, с. 63]. Ранний период жизни персонажа изображает эту бестелесность, опустошенность, которую заполняет письмо о себе, а читателю дневника предлагается стать свидетелем становления тела-письма. Если первый адресат такого откровения персонаж-читатель Лизон, т.е. внутренняя фигура фикционального целого, то читателю остается роль подглядывающего, не владельцем фактографирующего документа автобиографического письма, не наблюдателем отношений романических фигур, а свидетелем становления письма о себе, автофикации.

### Автофикация сновидца

Чтобы очертить контуры автофикационального своеобразия «Школьных страданий» или «Дневника одного тела», необходимо более внимательное прочтение этих произведений, с применением компаративного и / или структурного методов анализа. Одним словом, эти произведения требуют изобретения некоего метаязыка для определения их места как в контексте художественных работ автора, так и в пространстве современной литературы. Иначе дело обстоит с романом «Истина сновидца» (*La loi du rêveur*), которую в 2020 г. Пеннак публикует с посвящением психоаналитику Ж.-Б. Понталису, с которым писатель был знаком. Книга также становится художественной «попыткой оживить Феллини», оммажем к столетнему юбилею итальянского кинорежиссера. Этим произведением автор, словно опережая своих критиков и теорети-

лю оправиться после смерти его матери. Автофикация как опыт письма о себе интерпретируется им как способ преодоления травмы. Можно предположить, что пеннаковский «Дневник» есть своеобразный способ трансформации концепции Дубровски «я пишу свой психоанализ». Поиски утраченного материнского объекта в письме кроме пеннаковского героя свойственно, к примеру, автофикациям Р. Барта и Э. Гибера.

ков, предлагая метафикациональный труд, в котором пытается тщательно проанализировать способы фикционализации собственной биографии, к которым он прибегает в своих книгах, также изобрести своеобразную концепцию нарративизации личной памяти в рамках художественного произведения.

Почти так же, как у другого современного французского автора, увлеченного работой памяти в романном письме, Патрика Модиано, автофикация Пеннака становится своеобразным текстом о памяти места. Но если у Модиано местами личной памяти являются городские пространства, кафетерии, гостиницы и пр. [Burgelin, 2010], то Пеннак остается верным собственному детству и тем местам, которые связаны с началом писательской деятельности, местам рождения детских фантазий, сновидений – вымысла, известного читателю из его повествований. «Закон сновидца» начинается с описания именно такого места истоков – дома в Веркоре, точнее с более конкретного места, его комнаты, кроватей, на которых он и его друг Луи ночи напролет рассказывают друг другу свои мечты и пересказывают сновидения. Два друга пытаются понять механизм происхождения электричества и разобраться в том, где пролегают границы между сновидением и реальностью. Весь роман – словно путешествие в прошлое, которое периодически прерывается тем, что все рассказанное прежде оказывается сновидением: из полутемной комнаты мальчики погружаются в фантастический сон, где жидкий свет начинает разливаться по комнатам, по всему дому, по всем улицам города. Это световое наводнение прекращается пробуждением на рассвете, когда взрослые ждут юношей, чтобы отвезти их в горы, на озеро. Во время этого короткого путешествия юноша пересказывает свой сон, а родители и друг, задавая различные вопросы о деталях сновидческой сцены, приводят его к мысли, что момент засыпания и остаток вчерашнего вечера ему также приснился. Герой растерян: память не позволяет провести четкие границы между сном и реальностью: «все, что мне хотелось узнать, это когда сон начался» [Pennac, 2020, р. 39]. Законом сновидения, или правилом мечтателей (оригинальное название допускает два варианта перевода), становится такое бесконечное погружение в сны. Чем глубже погружения, тем больше шансов найти волшебный монастырь, забытый на той стороне озера, или целый город, хранящий свои тайны под толщей озерных вод. Погружение из одного сновидения

в другое рассказчик сравнивает с погружениями в воду – метафора преодоления водной дистанции, с которой читатель уже хорошо знаком из его предыдущих детективных и автобиографических книг. Рассказ о сновидении впечатляет родителей и Луи, который предрекает писательское будущее друга и заявляет, что хотел бы стать персонажем его сочинений: «То, что и случилось. Я стал писателем, я писал эссе, романы, комиксы, сценарии театральных пьес, я рассказывал разные истории взрослым как детям. Я даже написал серию новелл о нашей юности, где Луи был главным героем и там я назвал его Камо. Имя стало заглавьем всей серии. Юные читатели произносили “эти Камо”, “этот Камо”, “мой Камо”. Они могли также говорить “Луи”, “мой Луи”» [Pennac, 2020, р. 36]<sup>1</sup>. Казалось бы, восстанавливается вся цепь событий, и читателю теперь точно известно, как создавалось письмо Пеннака и откуда оно возникло: из этих детских кроватей, из пижам, в которых он засыпал с другом в старом доме в Веркоре. Письмо, возникшее со дна озера, из глубины детства, где он «писал под водой, без карандаша, без бумаги, растворяющимися словами» [ibid., р. 62]. Но рассказ прерывается в момент, когда герой пробуждается, выходит из комы. Луи, мать – портниха Феллини, дом в Веркоре – все оказывается сном или хорошо забытым прошлым. «У меня никогда не было друга по имени Луи» [ibid., р. 132], – говорит он. Все это вымысел, который он придумал. Возвращаясь в свой старый дом, заходя в свою детскую комнату, он смог «дотронуться пальцем до собственного сна», т.е. до того вымысла, который придумывался им, чтобы иметь любимого друга и написать о нем книги. С образом друга у Пеннака связана и форма памяти о прошлом: «большинство моих воспоминаний связаны с Луи и, следовательно, по большей части романические, иначе говоря – сновидческие».

Вся книга разбита на главы, в начале каждого из этих фрагментов в качестве эпиграфов автор дает фразы из книги Феллини «Книга моих снов». Закон сновидения, которым пользуется пеннаковский герой, заимствован у великого режиссера, который на

<sup>1</sup> Образ друга, которому герой рассказывает свои сны и фантазии, с которым совершают путешествия, реальные и фантазматические, кажется трансформацией образа «помощника» и «напарника» детективных произведений, которые уже написаны Пеннаком и здесь лишь отрефлексированы на уровне метанарративизации собственного опыта письма.

протяжении всей жизни тщательно переносил в дневник сновидения, часть которых впоследствии перерабатывались в сценарии: из сновидений возникали образы, которые режиссер переносил в свой блокнот, истратив пачки карандашей, и лишь потом начинал искать подходящего этому образу персонажа. Феллини, как говорит Пеннак, «это человек, для которого сон был мечтой, а невозможность видеть сны или мечтать было смертью для него» [Pennac, 2020, р. 87].

Наконец, возвращаясь к теме своей преподавательской деятельности, герой вспоминает, как в 1970-х использовал этот метод записывания сновидений для того, чтобы обучить своих учеников письму: не заставлять записывать все подряд, а лишь собирать собственные сны. Колледж для мальчиков, для сложных детей со всей Франции, которые всячески сопротивлялись учебе и письму как таковому. Записывание не реальности, а сновидения, фантазма – страсть, которая прививается детям в этой «фабрике снов», есть еще один способ «разделить с другими удовольствие», наслаждение от воображения себя, письма о себе.

В этом посвящении другому мечтателю, Федерико Феллини, сквозь образ и фигуру режиссера и свое отношение к его творчеству, Пеннаку удается рассказать читателю о собственных художественных методах, о своем способе нарративизации снов. На вопрос друга, почему бы ему не написать книгу о Феллини, рассказчик отвечает: «Нет, таких книг написано множество». Но фильм о Феллини, по его словам, он тоже не смог бы снять. Так, писателю удается, одновременно дистанцируясь от мыслимого полотна о режиссере как классической биографии, уйти от создания классической автобиографии. Здесь в очередной раз письмо Пеннака реализует то, что Дубровски называл «вымыслом совершенно реальных событий и фактов» [Doubrovsky, 2001], что принадлежит одновременно траектории воображаемого, вымысла и реальности, одним словом – писатель реализует собственную автофикацию. Все, что было рассказано о детстве писателя, оказывается видением во время комы, в которую он попадает в результате несчастного случая, произошедшего 20 января, в день рождения Федерико Феллини. Первая мысль, которая приходит к нему после выхода из комы, «написать автобиографический роман, что-то вроде “Портрета художника-сновидца”, что-то вроде того. Некую автофикацию сновидений» [Pennac, 2020, р. 123]. Впервые

Пеннак использует термин «автофикация» по отношению к собственному тексту, и так как эта мысль высказана в момент пробуждения ото сна, но повествование еще не закончено, ему удается это сделать, написать свою автофикацию снов.

\* \* \*

На протяжении последних десятилетий теоретиками словесности и аудиовизуального искусства было предложено множество определений автофикационности [Grell, 2014]. Почти все эти разработки своей целью имеют определение границ автофикационности (отделяя последнее от автобиографического письма) или выведение типологической картины различных вариантов автофикаций. Произведения Даниэля Пеннака – как романы, так и гибридные эссе – сложно отнести к автофикации с помощью маркера совпадения имен трех фигур повествовательного текста: автор-нarrатор-персонаж, так как Пеннак, всякий раз предлагая рассказ от первого лица, где повествуется о жизненных перипетиях, часто совпадающих с биографией писателя, но почти никогда не использует собственное имя. Однако Пеннак, как мы увидели, автор целиком корпуса текстов, которые, не являясь автобиографией как таковой, но очевидно выбиваясь из корпуса фикциональных текстов, становятся своеобразным письмом «между жизнью и трудами», как определяет автофикацию Филипп Форест [Forest, 2010].

По мысли Клода Буржелана, автофикация плотно связана со временем и с Историей, из которой вырастают писатели автофикационисты, и Историей, от которой они спасают свои жизни, делая ее предметом повествования уже не исторического дискурса, а художественного. Так поступал в свое время С. Дубровски, осознавая ценность собственной жизни, однажды чудом спасенной от реальности холокоста, больше не возвращал ее этой реальности, а искал собственное прошлое в фикциональном тексте. После того, как время остановилось и история Европы была прервана, отдельные писатели словно заново собирали эту историю, очерчивая в пространстве воображаемого свое утраченное детство, историю своей любви, свой язык, представления о собственном теле и пр. Утраченное детство, напоминает Буржелан, воссоздается в письме о себе, в нарративизации памяти и постпамяти у Жоржа Перека, у

Джорджа-Артура Гольдшмидта, у Патрика Модиано, который заявляет: «...мое прошлое началось задолго до меня» [Burgelin, 2010, p. 16–17]. Даниэля Пеннака, родившегося в 1944 г., можно назвать одним из этих спасшихся, но потерявших свое детство писателей XX в., продолжающих поиски уже в контексте литературы нового столетия. Свое утраченное детство Пеннак возвращает как в многочисленных рассказах для детей, так и в детективах и автобиографической прозе, возвращающих не по законам автобиографического письма, не подчиняя прошлое порядку исторического дискурса, а по законам сновидения, словно реализуя в своем творчестве фундаментальную мысль Лакана о том, что «Я» формируется по законам вымысла.

### Список литературы

*Байяр П.* Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали / пер. с фр. А. Поповой. – Москва : Текст, 2017. – 190 с.

*Барт Р.* S/Z : пер. с фр. / под ред. Г.К. Косикова. – 2-е изд., испр. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

*Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте. – Москва : Ад Маргинем пресс, 2012. – 224 с.

*Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва : Прогресс, 1989 а. – С. 384–392.

*Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. – Москва : Прогресс, 1989 б. – С. 462–518.

*Киреева Н.В.* Постмодернистская литература США : особенности жанровой поэтики. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2013. – 383 с.

*Пеннак Д.* Дневник одного тела / пер. с фр. С. Васильевой. – Москва : Эксмо, 2014. – 416 с.

*Пеннак Д.* Как роман : эссе / пер. с фр. Н. Шаховской. – Москва : Самокат, 2006. – 160 с.

*Пеннак Д.* Школьные страдания : эссе / пер. с фр. Н. Шаховской. – Москва : Амфора, 2009. – 256 с.

*Bond D.J.* Daniel Pennac : des Histoires d'histoires // LittéRéalité. – 1998. – Vol 10, N 2. – P. 53–60.

*Burgelin C.* Pour l'autofiction // Autofiction (s) : Colloque de Cerisy. – Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010. – P. 5–21. – URL: <https://books.openedition.org/pul/3570> (Date of access 02.04.2020).

*Chamberland R.* «J'ai vu une fée changer un mec en fleur...» : interview avec Didier Daeninckx et Daniel Pennac // Québec français. – 1988. – N 72. – P. 74–75.

*D'Amico Ch.* Daniel Pennac et le plaisir de lire. Étude poétique et thématique d'une littérarité accessible aux lycéens : Travail de candidature / Lycée Hubert Clément. – Esch-sur-Alzette, 2016. – 103 p.

Doubrovsky S. Fils. – Paris : Gallimard, 2001. – 544 p.

Forest Ph. Post-scriptum : «Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer» Autofiction (s) : Colloque de Cerisy. – Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010. – P. 127–144. – URL: <https://books.openedition.org/pul/3633> (Date of access 02.04.2020).

Grell I. L’Autofiction. – Paris : Armand Colin, 2014. – 128 p.

Nettelbeck C.W. The «post-literary» novel : Echenoz, Pennac and company // French Cultural Studies. – 1994. – Vol 5, N 14. – P. 113–138.

Pennac D. La loi du rêveur. – Paris : Gallimard, 2020. – 176 p.

Pennac D., Vincent C. Daniel Pennac : «J’ai été d’abord et avant tout professeur» // Le Monde. – 2017. – 12.02. – URL: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/02/12/daniel-pennac-j-ai-ete-d-abord-et-avant-tout-professeur\\_5078432\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/02/12/daniel-pennac-j-ai-ete-d-abord-et-avant-tout-professeur_5078432_3246.html) (Date of access 02.04.2020).

Perron G. Du polar à la littérature : La petite marchande de prose de Daniel Pennac // Québec français. – 2006. – N 141. – P. 42–45.

Strasser A. «Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l’écriture» // Temporalités [Revue en ligne]. – 2013. – Vol. 17. – URL: <http://journals.openedition.org/temporalites/2419> (Date of access 02.04.2020).

## References

Bajyar, P. (2017). *Iskusstvo rassuzhdat` o knigax, kotory`x vy` ne chitali* (Transl. A. Popova). Moscow: Tekst.

Bart, R. (2001). *S/Z* (2 nd ed., corr.; Kosikov G., ed.). Moscow: Editorial URSS.

Bart, R. (2012). *Rolan Bart o Rolane Barte*. Moscow: Ad Marginem Press.

Bart, R. (1989). Smert’ avtora. In R. Bart. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* (pp. 384–392). Moscow: Progress.

Bart, R. (1989). Uдовольствие от текста. In R. Bart. *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* (pp. 462–518). Moscow: Progress.

Kireeva, N.V. (2013). *Postmodernistskaya literatura SShA: osobennosti zhanrovoi poetiki*. Blagoveshchensk: Izd-vo BGPU.

Pennak, D. (2014). *Dnevnik odnogo tela* (Transl. S. Vasil’eva). Moscow: Eksmo.

Pennak, D. (2006). *Kak roman: esse* (Transl. N. Shaxovskaya). Moscow: Samokat.

Pennak, D. (2009). *Shkol’nye stradaniya: esse* (Transl. N. Shaxovskaya). Moscow: Amfora.

Bond, D.J. (1998). Daniel Pennac: des Histoires d’histoires. *LittéRéalité*, 10(2), 53–60. doi:10.25071/0843-4182.28136

Burgelin, C. (2010). Pour l’autofiction. In *Autofiction (s). Colloque de Cerisy* (pp. 5–21). Lyon: Presses universitaires de Lyon. doi:10.4000/books.pul. 3570

Chamberland, R. (1988). «J’ai vu une fée changer un mec en fleur...»: interview avec Didier Daeninckx et Daniel Pennac. *Québec français*, (72), 74–75.

D'Amico, Ch. (2016). *Daniel Pennac et le plaisir de lire. Étude poétique et thématique d'une littérarité accessible aux lycéens*: Travail de candidature. Lycée Hubert Clément, Esch-sur-Alzette, Luxembourg.

Douborovsky, S. (2001). *Fils*. Paris: Gallimard.

Forest, Ph. (2010). Post-scriptum; «Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer». In *Autofiction (s). Colloque de Cerisy* (pp. 127–144). Lyon: Presses universitaires de Lyon. doi:10.4000/books.pul.3633

Grell, I. (2014). *L'Autofiction*. Paris: Armand Colin.

Nettelbeck, C.W. (1994). The “post-literary” novel: Echenoz, Pennac and company. *French Cultural Studies* 5(14), 113–138. doi:10.1177/095715589400501401

Pennac, D. (1994). *La loi du rêveur*. Paris: Gallimard.

Pennac D., & Vincent, C. (2017, February 12). Daniel Pennac: «J'ai été d'abord et avant tout professeur». *Le Monde*. Retrieved from [https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/02/12/daniel-pennac-j-ai-ete-d-abord-et-avant-tout-professeur\\_5078432\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/02/12/daniel-pennac-j-ai-ete-d-abord-et-avant-tout-professeur_5078432_3246.html)

Perron, G. (2006). Du polar à la littérature: La petite marchande de prose de Daniel Pennac. *Québec français*, (141), 42–45.

Strasser, A. (2013). «Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture». *Temporalités*, 17. doi:10.4000/temporalites.2419