

## «СЛОВНИК ЗАКОХАНОГО У РОСІЮ» ДОМІНІКА ФЕРНАНДЕСА: СПРОБА АНАЛІЗУ

Чимало книжок про мандрівки Росією написано французькими дослідниками за кількасот років. Такі мандрівки мали відмінний характер: деякі були написані з політичних міркувань, деякі з «антропологічних», тому і не дивно, що тексти такого типу різні за структурою. Кожне з таких видань має свою цінність для імагології, оскільки дає можливість не тільки подивитися на звичні образи з іншого боку, а й зрозуміти, де перетинаються різні культурні прошарки на рівні літератури.

Створенню «Словника закоханого у Росію» Домініка Фернадеса, сучасного французького науковця та письменника, передували не тільки його власні дослідження російської культури різних періодів за джерелами доступними Фернадесу у Європі, а й кілька справжніх подорожей до Росії. Остання відбувалася влітку 2010 року Транссибірською магістраллю на потязі «Блез Сандрар» з іншими французькими письменниками. (Блез Сандрар (1887–1961) — швейцарський письменник, автор «La Légende de Novgorode, de l'Or gris et du Silence» (1909), «La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France» (1913). Фернадес здійснив свої подорожі, щоб підтвердити або спростувати французьке (європейське) сприйняття російської культури, та віднайти базові засади «загадкової російської (східної) душі». Варто зазначити, що «Словник закоханого у...» — це серія книг енциклопедичного спрямування, до написання яких запрошуються переважно відомі особистості, але не обов'язково фахівці з предмета «закоханості» (Філіп Солерс «Словник закоханого у Венецію», Фредерік Віту «Словник закоханого у котів», Бернар Піво «Словник закоханого у вино»).

«Словник закоханого у Росію» Фернадеса побудований за принципом аналізу образів Росії, отже, є цікавим об'єктом імагологічних студій. Домінік-Анрі Пажо зазначає, що на початку свого існування імагологія не мала доброї репутації, як і вивчення подорожей. Подорож формувала неодмінно викривлений образ того місця, призводила до створення міражу [6, с. 37].

Образ у компаративному значенні — це зображення незнайомого (його ідеї), яка одночасно вміщена у літературний процес та процес соціальний. Така точка зору зобов'язує компаративіста брати до уваги не тільки літературні тексти, а й умови їх написання, поширення, сприйняття, культурний матеріал, на якому ці тексти базуються, а також не забувати про почуття автора, його душу та, безперечно, мрії.

Образ веде до перехрестя проблем, де вони з'являються як частковий викривач ідеології, яка функціонує в цьому суспільстві, в його літературній системі (хто пише, як і про кого), і у власній уяві автора, в якій може бути і інша уява, крім соціальної. Крім того, компаративіст не може забувати і про літературознавчу специфіку. Можна говорити про те, що ідеологія та уявне (авторське, колективне тощо) складають показові образи як двох протилежних полюсів, так і додатків для вивчення предмету (твору) з точки зору імагології.

Усі образи беруть свій початок у нашій свідомості, якщо зв'язок між старими та новими образами — мінімальний, тоді ми звертаємося до «іншого» у «іншому» місці. Таким чином, образ, літературний чи ні, — може бути багатозначним проміжком між двома культурними реальностями. Образ «іншого» також може дещо сказати і про культуру того, хто шукає, порівнює. Нам необхідно не тільки зрозуміти логіку репрезентації цього «іншого», ще треба пам'ятати про літературу як логіку уяви.

Образ у тексті має власну ієрархію: просторово-часову рамку, систему персонажів та культуру «іншого». Імагологія веде дослідника до запитання про структуру деяких запрограмованих ідей у літературному тексті, який вивчається.

Жан Старобінський вважає, що при дослідженні такого типу текстів існує три типи критики: «фобія», «манія» та «інтерпретація» (у музичному сенсі терміна) [7, с. 9]. Для

дослідника зрозуміти — це перш за все пізнати знову, те, що ніколи до кінця не було зрозумілим.

Для Пажо існують інші три рівні в імагологічних дослідженнях: слово, ієрархічні зв'язки та сценарій [6, с. 55]. На рівні образу як слова можна згадати працю Жана Руссе (Jean Rousset «Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel». — Paris, José Corti, 1962, XXVI-200 p.), де увага до слова позбавлена формалістського підходу. На рівні слова імагологія співпрацює з теорією мови Фердинанда де Соссюра та Вільгельма фон Гумбольдта, де нас цікавить теорія поетики та онтологія мови. В імагології слово — це перш за все не знак, а така єдність, яка має здатність до безкінечного розширення значення.

На рівні слова Фернандес як фахівець із російської культури та історії не даремно обирає структурою тексту саме словник — форму максимально полісемантичну і водночас полемічну. Статті написані у довільній формі роздумів, проте іноді у питаннях важливих, на погляд Фернандеса, його оповідь набуває наукового стилю. Здебільшого це стосується літературних питань, де Фернандес подає власну інтерпретацію творчості російських та радянських письменників, які, на його думку, значні для Російської історії культури, але будуть цікавими і для французького читача, на якого і розраховане це видання. Однією з особливостей творчої манери Домініка Фернандеса є його метод «психобіографії», який він намагався втілити у романах про Миколу Гоголя, Сергія Ейзенштейна, Льва Толстого («Les Enfants de Gogol», Grasset, 1971; «Eisenstein. L'arbre jusqu'aux racines», 1975; «La Perle et le Croissant (L'Europe baroque de Naples à Saint-Petersbourg)», 1995; «Avec Tolstoï», Grasset, 2010).

Другий рівень дослідження тексту з точки зору імагології за Пажо — це рівень ієрархічний. Він дозволяє різними можливостями розширити поетику дослідження: визначити поетику простору (роздуми щодо іноземного простору), транскрипцію внутрішнього простору, «емоційний досвід простору» (П'єр Кауфман), відносини між художньою продукцією та відносини між тілом і простором тіла [6, с. 56]. Д. Фернандес і на цьому рівні ідеальний об'єкт дослідження.

Темі простору присвячене ґрунтовне дослідження Бертрана Вестфалія, де він торкається понять «геокритики». Геокритика для Вестфалія — це інноваційна методологія і теорія разом, яка дозволяє вивчати естетичні репрезентації людського простору. Вона частково вимірює зв'язок між референтом та його репрезентацією. «Прочитання Світу через текст (та тексту через Світ)» складає основну ідею геокритики [9].

Темі простору у «Словнику» Фернандеса відведено досить багато місця. Простір у письменника має фізичний та духовний характер (аналіз фізичних та духовних топонімів). На перший погляд, важко сказати, чим викликаний своєрідний вибір статей, які для Фернандеса є уособленням Росії та так званої «загадкової» російської душі. Поряд із Анною Ахматовою, Олександром Блоком чи Максимом Горьким співіснують розділи присвячені анекдоту, танцям, Золотому кільцю, іконам, ревнощам, закускам тощо. Умовно, статті «Словника» можна розподілити за критеріями аналізу Фернандесом почуттів, притаманних росіянам; особистостей (не обов'язково росіян за походженням), які на його думку відображають суть російського характеру та опис російських міст та російської місцевості: Валаам, Золоте Кільце, Ленінград (як символ Блокади та незламності духу), Санкт-Петербург (образ нової Росії), Москва, Нижній Новгород, Новгород, Південь, Псков, Сибір, Чечня, Ялта.

Нарешті, третій рівень — це вивчення образу як сценарію. Такий спосіб ставить, або дозволяє сформулювати дві головні проблеми при вивченні літератури: перша — використання іноземного тексту для розробки іноземного образу, що веде до розробки питання інтертекстуальності, та друга проблема: запрограмованість тексту, як такого [6, с. 57].

Отже, ідеологічна запрограмованість цього тексту походить ще від доктрини досліджень франко-російських відносин і відповідних взаємовпливів, які склалися століттями, і мають багаторівневу структуру текстів, які досить активно досліджуються інституціями обох країн (наприклад інститут INALCO, чи «Centre d'études slaves»). Згадаємо лише деякі з них.

Самюель Шапюзо ще у XVII столітті писав про цікавий факт з Московії, в якому йдеться про російських жінок, які не дуже раді, якщо їх б'ють чоловіки, але все ж таки сумували за цим, оскільки вважали, що можна отримати стусана один-два рази на тиждень, як доказ ревності, а отже кохання чоловіка [3, с. 456].

Джеймс Ф. Гейнс у дослідженні «Справжні та несправжні московіти. Образ росіян в епоху Людовика XIV» ставить питання, яке ще з XVII століття хвилює француза, а саме: «Як це бути росіянином?» [2].

З цього приводу була навіть написана п'єса 1668 року відомим актором Раймоном Пуассоном (Raymond Poisson, dit Belleroghe) в дусі Мольєра, яка має назву «Несправжні московіти». «Московітами» французи називали усіх вихідців з російської території до часів правління Петра I. Російські реалії того часу Пуассон запозичив з праці Франсуа де Ла Мот Ле Вайє (François de La Mothe Le Vayer), яка, до речі, вже містила багато перебільшень. Тому в цій п'єсі присутні стереотипи сприйняття російського царства як території, де іде боротьба старого і нового ладу, де цар — це всевидюче око, де багато хутра та алкоголю; Росія — це територія варварів [3, с. 458]. (Проте стереотип не можна віднести до історії, він нічого не розповідає, а лише стверджує, хоча стереотип може бути майбутнім ескізом або резюме міфу про образ. Наприклад, є історична постать Дон Жуан, а є міф про Дон Жуана).

У збірнику «Теж саме та інше» (під редакцією Алена Монтадона), вміщено статтю Софі Олів'є «Достоевський та французи» [5, с. 243]. Збірник орієнтований на дослідження літератури подорожей. Олів'є аналізує «Зимові нотатки про літні враження» Достоевського, які були опубліковані в журналі «Час» у період із лютого по березень 1863 року. Для дослідниці нотатки важливі, оскільки вони наслідують традицію, яка іде від листів Фонвізіна (1777–1778) та Карамзіна з його «Листами російського мандрівника» (1791–1792), та продовжена Герценом у його «Листах з Франції та Італії» (1847–1852). Софі Олів'є зазначає, що нотатки Достоевського не можуть слугувати правдивими свідченнями про Францію того часу, але оскільки вони написані класиком світової літератури, їхня значимість полягає більш у художній, ніж в історичній площині [5, с. 251].

Позаяк Достоевський писав свої листи у відповідь на «Нотатки про Росію» (1839) Маркіза Адольфа де Кюстіна, то, на думку Софі Олів'є, необхідно звернути увагу, що письменник уже тоді заклав негативне сприйняття таких «прогресивних» явищ у Франції, як індивідуалізм, капіталізм, атеїстичний соціалізм, жага грошей; явищ, які ведуть Росію до занепаду. У цьому випадку Франція виглядає антиподом цінностей, яких дотримувався Достоевський.

Фернандес для пояснення цих реалій найчастіше звертається до текстів російської літератури різних періодів, але і не забуває про досвід своїх попередників, наприклад у статтях про Олександра Дюма, Гала та Ірен Неміровські. Для тлумачення поняття «Бог» письменник взагалі використовує спогади Рільке та епізод з роману «Родимка» Саломе. Він протиставляє романтичний та надуманий образ Лаври у Рільке, сповненому, як на його думку, досить сумного релігійного життя у романі Саломе [1, с. 145].

Поряд з пошуками релігійності у росіян, Фернандес виділяє окрему словникову статтю під назвою «Екстравагантність» [1, с. 210]. Цей розділ з'являється не випадково, оскільки для письменника, як і для його попередників, завжди залишалося актуальним питання про непередбачуваність та нераціональність росіян. Поняття «екстравагантності» дослідник простежує від Петра Першого до Сталіна. Ще Стендаль дав назву такій силі — «Virtu»: інстинктивна, аморальна, вільна від умовностей цивілізації [1, с. 146].

Як один з прикладів, Фернандес цитує Сірену Віталь, професора російської літератури з Мілану, яка уклала збірник «Дім льоду», де вона об'єднала двадцять історій XVIII та XIX століття. Це суцільний каталог російських кровопивців та страшних злочинів. Але реакції у сучасному європейському суспільстві це видання не отримало [8].

Фернандеса особливо цікавить місце жертви в російській культурі та історії. Він не даремно пише про те, що більшість тем та подій в Росії незрозумілі, якщо не враховувати визначну роль, яку має поняття «жертвність» [1, с. 627]. І знову поряд із іменем Сталіна (як уособлення найбільшого зла) письменник згадує Івана Сусаніна, блокаду Ленінграда, битву під Сталінградом, розмірковуючи над одним з ключових питань у цьому «Словнику», яким чином народ, маючи велику силу духа, постійно обирає собі тиранів у правителі [1, с. 73].

Можливо саме тому анекдоти, за Фернандесом, це національний російський спорт, який виникає як реакція на політичну тиранію та соціальну нерівність. Гоголь та його «Ніс», «Мертві душі», «Ревізор» побудовані, на думку письменника, на великому анекдоті (Таке сприйняття гоголівського «Ревізора» офіційно задекларовано у підручниках з російської

літератури у французьких університетах). У ХХ столітті таким анекдотом стає «Собаче серце» та «Майстер і Маргарита» Булгакова. На подив Фернадеса, у 1920–1930-ті роки пишуть Ільф та Петров роман «Дванадцять стільців», який у Франції був перекладений у 1929 році для видавництва «Albin Michel» (новий переклад був зроблений Аленом Прешаком для видавництва «Parangon»). На жаль, письменник жодним чином не згадує плеяду сатириків 1920–1930-х років.

Фернадес зазначає, що Гоголь і Булгаков були за походженням українцями, Ільф — євреєм. І дивне питання ставить Фернадес, чи не має українська складова російського гумору приховану опозицію до Росії, коли ця опозиція (як намагання захистити свою ідентичність) постійно існує в єврейському гуморі [1, с. 307–309].

Домінік Фернадес не міг не згадати про особливості російських ревюстів: професійних у «Моцарті і Сальєрі» Пушкіна та людських у Лєскова в «Леді Макбет», Толстого в «Крейцеровій сонаті», Андрєєва та Замятіна у «Повені» [1, с. 685]. Письменника більш за все цікавить саме любовні історії, що вражають трагічністю та сповнені таких почуттів, які не можуть бути характерними для відносно спокійного південного характеру росіян.

Використання іноземного тексту для створення образу російської культури якнайкраще втілюється у словниковій статті про радянську літературу, де Фернадес з мандрівника-аматора та мандрівника-філософа, перетворюється на фахівця-літературознавця. Стаття про радянську літературу та постаті, згадані у словнику, продані у досить зневажливому тоні, оскільки Фернадес вважає, що про цей період неможливо говорити як про явище в цілому, лише про поодинокі постаті та твори, забарвлені «героїчним» кольором [1, с. 686].

Передумови появи радянської літератури письменник знаходить ще у Льва Толстого та його баченні «спрощеного, доступного мистецтва». Фернадес наголошує на віддаленості радянської літератури від світової культури. Він не пояснює, чому існує деяка нерівність у тому, що світова література першої половини ХХ століття у нього дещо відірвана від самого літературно-історичного процесу в Росії. Письменник лише згадує, що у радянській Росії розвивалося нове бачення мистецтва та місця літератури в нових умовах. Фернадес не вживає назву «Радянський Союз» і не виокремлює країни, зокрема Україну, які до нього входили, не говорить про їхні культурні реалії. Аналізу літератури 1920–1930-х років, воєнних та частково повоєнних років просто не існує у «Словнику».

Радянська література для Фернадеса починається з перекладених на французьку мову 1957 року романів Віри Панової «Пори року», «Товариші по зброї» Костянтина Сімонова та «Оленка» Сергія Антонова. Ці романи були перекладені та надруковані на замовлення комуністичної партії Франції, і, крім подиву від несмаку, ці три романи не отримали іншої реакції у французького читача. Створюючи образ ідеального героя, на думку Фернадеса, неможливо створити щось нове у романній оповіді, все це вже було, ще за часів Расіна. Різниця полягає лише в тому, що головний герой радянської літератури для Фернадеса живе і творить не заради себе, а лише для добробуту країни, тобто головний герой будь якого роману радянського періоду — це країна [1, с. 686].

У статті про радянську літературу та письменників цього періоду Фернадес звертає увагу на поняття конформізму — одне з неприпустимих, на його думку, почуттів при визначенні східного духу (у значенні слов'янського). Для Фернадеса, — конформізм не означає сприйняття та покірність. І тому він вважає страшною, але закономірною ситуацію, коли радянський письменники з умовної назвою «Так» (тобто ті, що писали на замовлення літературні твори) не мали таланту, а письменники «Ні» — були піддані духовним та фізичним тортурам. Можливо, Андре Жид мав рацію, коли говорив, що митець, який себе не протиставляє, перестає бути митцем.

Радянська культура для французького науковця та літературознавця є уособленням знищення людських почуттів та індивідуалізму. Лише роман Іллі Еренбурга «Відлига» (1954) стає для французів відкриттям про те, що і у радянському союзі є приховане кохання [1, с. 697].

Фернадес не міг не згадати про роман Віктора Некрасова «У Рідному місті». Незважаючи на велику симпатію до Некрасова, Фернадес вважає, що, якщо би цей роман був написаний французом для французів, то цей твір був би слабкою заявою. Він не вчить жодного прояву людських почуттів, а лише демонструє здатність росіян їх вміло приховувати. Однак для

Фернандеса цей роман В. Некрасова виглядає як реабілітація традиції Достоевського і має право на існування в історії літератури [1, с. 700].

Того ж 1957 року у Франції з'являється роман Володимира Дудінцева «Не хлібом єдиним» і отримує схвальні відгуки у критиці, лише через те, що на думку Т'єрі Мольн'є радянське мистецтво до цього роману було заполітизоване, без душі та серця [4]. Д. Фернандес не піддає особливим сумнівам висновки колег, лише зазначає, що французька критика навіть не намагалася зрозуміти, які задачі були поставлені перед радянським мистецтвом, які зрозумів лише Жид.

Дудінцев, на думку Фернандеса, написав твір, який був більше спрямований на західне суспільство, яке поставило собі за мету створити процвітаюче суспільство, де більше задовольнялися фізичні, ніж духовні потреби.

Незважаючи на великий обсяг «Словника», Фернандес не може собі дозволити аналізувати кожний твір радянської літератури другої половини ХХ сторіччя. Він подає коротку характеристику лише найбільш вагомим творів, наприклад роману Костянтина Сімонов «Живі та мертві». Твір має багато недоліків з точки зору мови та форми, оскільки Сімонов як письменник формувався за часів Сталіна, отже, не може писати вільно.

Для французів лише роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» є зразком російської прози ХХ століття, а роман Шолохова став хрестоматійним для сприйняття образу російського селянства.

Серед видатних критиків та літературознавців радянського періоду Фернандес бачить лише Михайла Бахтіна. Лише тому, що праці Фрейда мали неабиякий вплив на Бахтіна, і сам Бахтін зробив значний внесок у трактування Фрейда з марксистської точки зору, він, Бахтін, має право називатися європейським літературознавцем. Фернандес стверджує, що марксисти на противагу Фрейду не мали ґрунтовних досліджень в галузі природи митця. Письменник звертає на це увагу, оскільки вважає, що ігнорування фрейдистського підходу у радянській критиці не могло не позначитися на якості зображення внутрішнього світу людини. Можна сказати, що Фернандес стверджує, що радянська література не мала на меті, і не могла продовжити традицію класичної російської літератури, проте чому саме опозиція фрейдизм-марксизм є однією з засад занепаду радянської літератури виглядає дещо незрозумілим [1, с. 718].

Вищезгадана методика дослідження тексту за Пажо дає нам можливість прослідкувати усі три рівні в тексті «Словника закоханого у Росію» Фернандеса. Для пояснення російських реалій письменник обирає лише ті слова (у широкому значенні), які на його думку є найширшими образами та можуть слугувати прикладом для франкомовного читача у сприйманні ним російської душі. На ієрархічному рівні словник перетворюється на метатекст, який всотує досвід попередників та сучасників Фернандеса не тільки у дослідженні Росії, а й у дослідженнях інших народів та світів, які в свою чергу мають характерні риси французької історико-філософської школи. Сценарний рівень — це сама форма словника, яка вже покликана працювати зі словом, пояснювати його різні значення та місце застосування.

Якщо підсумувати визначення головних цінностей для росіян, незважаючи на інші негативні моменти, ієрархічно за Фернандесом, вони виглядають таким чином: читання, театр, музика, похід у ліс, збір грибів, сімейна єдність, гостинність [1, с. 149]. Росіяни ідуть до театрів та читають книжки тому що в такий спосіб, через Чехова, Пушкіна, Чайковського та Рахманінова, вони спілкуються з Богом.

Можливо, саме так і сприймається Росія у Франції ХХІ сторіччя, проте не можна не зауважити, що словник написаний літературознавцем, членом Французької академії, а отже має неприховане ідеологічне завдання впливати на думки пересічних французьких та франкомовних громадян.

Отже, різниця між мандрівниками російськими та французькими полягає у тому, що хоча Росія та Франція були, а деякою мірою і залишаються імперіями, французькі мандрівники дивилися і дивляться на Росію як на екзотичну країну, майже завжди спираючись на досвід попередників, проте намагаючись виробити свої власні підходи для кращої класифікації держави у всіх її проявах. Російські мандрівники не тільки бездоганно знали мову, історію, маючи уявлення, часто ідеалістичне про Францію та Європу взагалі. Тому, якщо російські мандрівники шукали підтвердження ідеалів, у такій собі «країні мрій», то французькі мандрівники

швидше дивувалися, що на такому просторі та з таким світосприйняттям, більше азійським, ніж європейським, існує культура не до кінця зрозуміла європейцям, але яка не тільки має здатність асимілювати надбання світової культури, але й давати свої власні твори, які також мають право інтегруватися у світовий культурний процес.

#### Література:

1. Fernandez D. Dictionnaire amoureux de la Russie / Dominique Fernandez. — Plon, 2004. — 862 p.
2. Gaimés F. James. Les faux Moscovites et les vrais: l'image des Russes à l'époque de Louis XIV / James F. Gaimés // Le même et l'autre. — L'université Blaise-Pascal, 1997. — P. 19–27.
3. Les contemporains de Molière. — éd. Victor Fourmel, Paris, 1863, I. — P. 455–476.
4. Maulnier Thierry. Dialogue inattendu / Thierry Maulnier. — Flammarion, 1979. — 278 p.
5. Ollivier Sophie. Dostoievski et les Français / Sophie Ollivier // Le même et l'autre. — L'université Blaise-Pascal, 1997. — P. 241–255.
6. Pageau D.-H. Le séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée / Daniel-Henri Pageau. — L'Harmattan, 2008. — 189 p.
7. Pageau D.-H. Rencontres. Échanges. Passages. Essais et études de Littérature générale et comparée / Daniel-Henri Pageau. — L'Harmattan, 2005. — 353 p.
8. Vitale Serena. La Maison de glace. Vingt petites histoires russes/ Serena Vitale. — Gallimard, 2002, — 223 p.
9. Westphal B. Littérature et espaces/ Bertrand Westphal. — Limoges : Pulim, 2003. — 668 p.

#### «The Dictionary of a Man who is in Love with Russia» by Dominique Fernandez: an Attempt of Analysis

The article discusses the possibility of analyzing the dictionary as a work of art. This «Dictionary» is an expression of the author's worldview. The writer arranged the all-important categories of culture and history in Russia in alphabetical order; he also commented them from the viewpoint of a Frenchman.

УДК 821.133.1.-3.Бен Джеллун:316.73

Олена Кобчінська (Київ)

## ДО ПРОБЛЕМИ МЕТА-НАРАТИВНОЇ ОПОВІДІ У ПРОЗІ ТАГАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА: МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Опанування наративної методології художньої естетики авторів, чия творчість позначена міжкультурною компетенцією, уможливує пізнання їхнього порубіжного досвіду, позаяк наратив постає як основна форма конституювання людиною знаків своєї культури. Метою нашої розвідки є спроба зосередитися на генезі мета-наративної оповіді в межах художньої практики французького митця марокканського походження Тагара Бен Джеллуна, зокрема на її мультикультурному аспекті. Такий ракурс уможливить вихід за рамки суто постмодерних потрактувань авторських наративних стратегій. Водночас ми враховуватимемо два засадничі, на нашу думку, аспекти: по-перше, специфіку конструювання стратегій мета-наративної оповіді у контексті синтезу культурних практик та літературних традицій і, по-друге, вплив власне онтологічного статусу культурного порубіжжя на творчість митця.

До мета-наративного аспекту художньої прози Бен Джеллуна зверталися дослідники по обидва боки Середземномор'я, зокрема Марк Гонтар, Мей Фарук, Робер Ельбаз, Рашида Сайг Буста та інші. Розглядаючи категорію мета-наративної оповіді у прозі Бен Джеллуна як відзеркалення оповідних процедур в художньому тексті — власне як оповідне формотворення —