Вероника Дмитриевна АЛТАШИНА / Veronika ALTASHINA

| Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века / Metalepse as an Autobiographical Practice in the French Literature of the XVIIIth Century |

Вероника Дмитриевна АЛТАШИНА / Veronika ALTASHINA

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Филологический факультет
Профессор кафедры истории зарубежных литератур
Доктор филологических наук, доцент

St. Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia
Faculty of Philology
Department of History of Foreign Literature
Doctor of Science in Philology, Associate Professor
nikaalt@bk.ru

МЕТАЛЕПСИС КАК АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

В статье рассматривается использование металепсиса в качестве автобиографического приема в творчестве французских писателей XVIII века – Дени Дидро и маркиза де Сада. Понятие нарративного металепсиса, предложенное Ж. Женеттом в его книге «Фигуры III», широко применяется в современном западноевропейском литературоведении. В России этот термин до настоящего времени не получил достаточного внимания и освещения, поэтому в статье делается краткий обзор концепций, труднодоступных для отечественных исследователей (Ф. Лавока, Д. Кон, М-Л. Райан и др.). Нарушение повествовательных границ дает возможность писателям XVIII века, Дидро и Саду, не только вставлять свои собственные философские идеи и делать их доступными широкой публике, но и критиковать изнутри просветительскую идеологию благодаря использованию дискурсивного металепсиса. Внутренний металепсис и прием мизанабим дает обоим авторам возможность популяризации своих собственных произведений, выполняя отчасти рекламную функцию. Внешний металепсис позволяет обратиться к фактам жизни автора в целях критики противников и отстаивании правоты собственных оригинальных идей.

Ключевые слова: нарративный металепсис, мизанабим, дискурс, экстрадиегетический уровень, диегетический уровень, граница, нарушение, Дидро, маркиз де Сад, Просвещение.

METALEPSE AS AN AUTOBIOGRAPHICAL PRACTICE IN THE FRENCH LITERATURE OF THE XVIIIth CENTURY

The article considers the use of the metalepsis as an autobiographical practice by French writers of the XVIIIth century – Denis Diderot and the Marquis de Sade. The concept of narratorial metalepsis, proposed by G. Genette in his book "Figures III", is widely analyzed in modern Western European literary criticism. In Russia, this term has not received sufficient coverage and application, therefore, the article makes a brief overview of this concept. The transgression of the boundaries between narrative levels enables writers of the XVIIIth century, Diderot and Sade, not only to insert their own philosophical ideas and make them available to the public, but also to criticize the ideology of Enlightenment through the use of discursive metalepsis. Internal metalepsis and mise-en-abyme give the opportunity to popularize their own works, performing in part an advertising function. External metalepsis allows to turn to the events of the author's life in order to criticize opponents and defend the rightness of their own original ideas.

Key words: narratorial metalepsis, mise-en-abyme, diegetic level, extradiegetic level, discourse, boundaries, transgression, Diderot, Sade, Enlightenment.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

Вероника Дмитриевна АЛТАШИНА / Veronika ALTASHINA

| Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века / Metalepse as an Autobiographical Practice in the French Literature of the XVIIIth Century |

«Среди множества повествовательных фигур (часть которых восходит к терминам античной риторики), воскрешенных или изобретенных Женеттом в трактате о «Повествовательном дискурсе», несколько необычная судьба выпала понятию «металепсис»», который стал едва ли не центральным в современной теории повествования во Франции и за ее пределами, – пишет С. Л. Фокин[1] в своей статье, посвященной как истории понятия, так и лаконичному обзору сборника «Металепсис. Отклонения от изобразительного соглашения», вышедшему во Франции в 2005 г. и обобщившему материалы конференции 2002 года «Металепсис сегодня»[2]. Поскольку Россия не относится к тем «пределам», где понятие нарративного металепсиса в женеттовском понимании является основательно разработанным в теоретическом плане, имеет смысл начать с краткого обзора современных подходов и идей. Исключение составляет уже цитированная статья С. Л. Фокина, этот термин упоминает также С. Зенкин в сборнике статей «Работы о теории»[3], а Ю. Б. Борев в энциклопедическом словаре терминов, предлагает довольно невнятное определение понятия даже без ссылки на Ж. Женетта – «риторическая фигура, которая художественно осуществляется через напластование одного тропа на другой», делает помету «редко употребляется»[4],

Классическое определение металепсиса (греч. metalepsis, от meta, и lambano, беру) таково: один из видов метонимии, риторическая фигура, заключающаяся в употреблении понятия, выражающего последующий момент вместо понятая, выражающего предшествующей, например «до могилы» вместо «до смерти».

Однако в 1972 г. Ж. Женетт в своей книге «Фигуры III»[5] вводит термин «нарративный металепсис» – «подвижная, но священная граница между двумя мирами – тем, в котором идет повествование и тем, о котором идет повествование»[6]: «Переход от одного нарративного уровня к другому может в принципе осуществляться только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации. Всякая другая форма перехода хоть порой и возможна, но всегда является отклонением от нормы»[7]. Среди приводимых исследователем примеров: «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло; новелла Кортасара, в которой читателя убивает один из героев читаемого им романа; Бальзак, который заполняет пустые промежутки времени в жизни героев своими рассуждениями; упоминаются и два автора XVIII века – Стерн и Дидро. По Женетту, «всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир, и т. д.) или наоборот порождает эффект некоей причудливости, либо комической, либо фантастической». В 2004 г. Женетт возвращается к идее металепсиса, которая стала привлекать исследователей на рубеже XX-XXI веков[8].

Жан Бессьер (2005)[9] и Ив Ситтон (2010)[10] утверждают, что любое художественное произве-

[1] Фокин С.Л. Металепсис, или Новые приключения неуловимых фигур нарратологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006, Сер. 9. Вып. 2. С. 33.

[2] Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Pier J., Schaeffer J.-M. (dir.) Paris, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005.

[3] Зенкин С. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

[4] Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. С. 239.

[5] На русский язык это название переведено как «повествовательный дискурс»: Женетт Ж. *Повествовательный дискурс* // Жерар Женетт. Фигуры: [в 2-х томах]. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.

[6] Genette G. Figures III. Paris, 1972. P. 245.

[7] Женетт Ж. Металепсис // Женетт Ж. Работы по поэтике. М., 1998. http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm

[8] Genette G. Métalepse : De la figure à la fiction. Paris, 2004.

[9] Jean Bessière «Récit et fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique», John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.) Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Paris,

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

дение является металептическим: Бессьер приходит к этому выводу исходя из того, что читатель принимает без колебания правила вымышленного произведения, в то время как Ситтон полагает, что любое произведение искусства имеет непосредственное отношение к реальности.

Дорит Кон[11] выделяет разные типы металепсиса: на уровне дискурса (рассуждения автора) и на уровне истории (нарушение онтологических уровней); металепсис внешний (нарушение границы между диегетическим и экстрадиегетическим уровнем) и внутренний (переход от одного повествования к другому или третьему, как, например при использовании приема мизанабим, когда персонажи становятся читателями их собственной истории). Мари-Лор Райан[12] предлагает аналогичное деление на металепсисы риторические (т.е. внутренние) и онтологические (т.е. внешние). Выделение именно этих типов металепсиса на уровне повествования и на уровне фабулы разделяют большинство исследователей. Франсуаза Лавока[13], отстаивая границы между фактом и вымыслом, выделяет три типа металепсиса: в первом случае металепсис представляет собой умственную проекцию какого-либо персонажа и выражается в снах или мечтах о других мирах. Второй тип металепсиса сталкивает в едином пространстве персонаж и его создателя или читателя (так, Самсон Карраско сообщает Дон Кихоту о том, что его приключения были описаны мавританским автором и имели огромный успех). Третий тип металепсиса является имплицитным, представляя собой одну из возможных трактовок и зависит от интерпретации каждого конкретного читателя (например, в новелле «Непрерывность парков» Кортасара дается намек, что убийца читателя – персонаж читаемого им романа).

Насколько нам известно, ни один из исследователей не выделяет в качестве особого случая использование металепсиса в качестве автобиографического приема, что, по нашему представлению, является характерным для французской литературы конца XVIII столетия. Отметим, что в литературе XVIII века широко используются разные типы металепсиса: не случайно все исследователи непременно упоминают Стерна, Дидро, кавалера де Муи, аббата Прево.

На наш взгляд, наиболее интересные случаи автобиографического металепсиса встречаются в творчестве Дени Дидро и маркиза де Сада.

Наиболее распространенным типом металепсиса является дискурсивный: когда автор, прерывая ход истории, вставляет в нее свои рассуждения. Такой прием является характерной чертой философского романа или повести, к которому относятся большинство произведений названных авторов, поэтому останавливаться на нем подробно в рамках данной работы не представляется необходимым. Очевидно, что рассуждения о трансформациях материи принадлежат не доктору Бордё из «Сна д'Аламбера», а мысль о том, что «в природе звери пожирают друг друга, в обществе сословия» – не Племяннику Рамо, но самому Дидро. Маркиз де Сад теоретических трактатов не писал, и его философия известна нам исключительно из уст его героев.

Разновидностью внутреннего металепсиса является прием мизанабим (mise en abîme) или матрешки (текст в тексте). Примеры этого мы находим и у Дидро и у Сада, которые отсылают нас к своим собственным произведениям.

«Новая Жюстина» (1799) Сада завершается словами: «Жюстина, отдохнувшая и посвежевшая, поведала на следующий день всей компании историю своих приключений, которую мы только что прочитали. /…/ «Да, – сказал один из присутству-

« Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005. P. 279–294.

[10] Citton Y. Mythocratie. Storytelling et imagination de gauche. Paris, 2010.

[11] Cohn D. Métalepse et mise en abyme // *Vox Poetica*, 2003.

[12] Marie-Laure Ryan, «Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse das tous ses états», in John Pier, Jean-Marie Schaeffer (dir.) Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Paris, « Recherches d'histoire et de sciences sociales», 2005. P. 201–224.

[13] Lavocat F. Fait et fiction, Paris, 2016. P. 473–521.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

ющих, который вскоре будет фигурировать в истории о приключениях сестры Жюстины, – вот перед нами «Несчастья добродетели», а там, продолжил он, указав на Жюльетту, друзья мои, «Процветание порока»[14]. Полное название последней третьей версии романа: «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели, за которой следует История ее сестры Жюльетты, или Процветание порока» (1799)[15]. Есть у Сада и любопытный случай самоцитирования, когда в качестве эпиграфа к «Несчастьям добродетели» использована фраза из финала этого же романа[16].

«Беседы о «Побочном сыне» Дидро представляют собой интереснейший пример многоуровневого металепсиса. Изданные вместе с самой пьесой в 1757 г., «Беседы» представляют собой диалог между «Я» и Дорвалем, героем пьесы Дидро «Побочный сын», который представлен как автор этого произведения, обсуждаемого героями. В конце третьей беседы упоминаются две пьесы Дидро «Отец семейства» и «Побочный сын» и происходит знакомство «Я» с героями последней[17]. Несмотря на то, что Дидро очень часто использовал первое лицо в своих диалогах, между героем и автором нельзя ставить знак равенства: так, «Я» в «Племяннике Рамо» в той же степени Дидро, что и сам племянник. В «Беседах» «Я» отправляется в деревню после завершения работы над 6-м томом «Энциклопедии» (он был издан в октябре 1757), а перед расставанием Дорваль желает ему выпустить седьмой том (он выходит в ноябре 1758) и приехать снова на отдых, обещая к этому времени завершить работу над «Отцом семейства»[18]: эта пьеса Дидро выходит в ноябре 1758 вместе с рассуждением «О драматической поэзии».

В «Беседах» происходит характерное для Дидро раздвоение между «Я» – автором «Энциклопедии», носителем нормативного сознания (как и в «Племяннике Рамо»), и Дорвалем – разрушителем канонов, развивающем идеи новаторской театральной эстетики самого Дидро.

Это же раздвоение мы наблюдаем и в самом известном диалоге Дидро «Племянник Рамо», где Дидро в той же степени «Я», что и «Он». Действие происходит в кафе «Регентство», где собирались энциклопедисты и где за игрой в шахматы произошла историческая встреча Дидро и Руссо. Дидро, действительно, любил там проводить время, равно как и гулять по Пале-Рояль. Из диалога мы узнаем о тяжелых первых годах жизни Дидро в Париже, когда он, перебиваясь случайными заработками, давал уроки математики[19]. Его дочери Анжелике (1753–1824) во время работы над диалогом (1761–1762; 1772–1773), действительно, было восемь лет[20], а о знакомце из Картахены[21] он пишет в одном из писем к Софи Волан. Но более всего Дидро занимает травля энциклопедистов, начатая в 1760 г. после комедии «Философы» Ш. Палиссо, которому Дидро едко и тонко мстит устами племянника[22]. Дидро делает Рамо одним из противников философов, вставляя в его уста не только названия тех периодических изданий, которые выступили против «Энциклопедии», но свои собственные мысли, содержащие критику Просвещения изнутри. Игра Дидро тонка и остроумна: антипросветитель Рамо не только выявляет все болевые точки просветительской идеологии, но и доказывает необразованность и некомпетентность оппонентов «Энциклопедии». Просветители осмелились «просунуть руку в клетку тигра», поэтому немудрено, что рука была откушена (речь идет о запрете на «Энциклопедию» в 1759 г.), ведь они нарушили некое молчаливое соглашение – «священное и все-

[14] Sade D.A.F. La nouvelle Justine.// Sade D.A.F. Oeuvres : 3 t. Paris, 1995. T. 2. P. 1109–1110.
[15] Ibid. P. 1802.
[16] Ibid. P. 123, 389.
[17] Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литература. М., 1980. С. 205–206.
[18] Там же. С. 206.
[19] Дидро Д. Племянник Рамо // Дидро Д. Сочинения: 2 т. Москва, 1991. Т. 2. С. 70.
[20] Там же. С. 71.
[21] Там же. С. 79.
[22] Там же. С. 89.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

объемлющее», которым можно оправдать тех, кого обвиняют «в злонравии, меж тем как нужно бы самих себя упрекать в глупости!»[23] Дидро в полной мере использует парадокс, создаваемый металепсисом, который может быть понят как «конкретизация, фикционализация и часто как драматизация актов создания и рецепции в разных видах и с разными целями: поучения, полемики, саморекламы и критики»[24].

Как известно, лейтмотивом «Племянника Рамо» является музыка, к этому искусству Дидро обращается не раз в своем творчестве. Остановлюсь на малоизвестных диалогах «Уроки клавесина и принципы гармонии»[25], написанных г-ном Бемецридером и опубликованных в 1771 г. с предисловием Дидро. Философ прячется под маской «доброжелательного цензора», но само его желание дистанцироваться от произведения доказывает его прямое в нем участие, и можно с полным правом предположить, что Дидро сам изложил на бумаге уроки великого учителя. Он, как обычно, участвует в этих диалогах сначала как друг одного из учеников, а затем как отец ученицы под именем «Философ», которым его часто величают. Очевидно, что ученицей является дочь Дидро, Мари-Анжелика, о которой упоминается в «Племяннике Рамо», где Я отрицает, что его дочь занимается музыкой. Теперь Мари–Анжелике восемнадцать лет, она страстно увлечена игрой на клавесине и становится впоследствии одной из замечательнейших исполнительниц своего времени. Девушка берет уроки, за которыми с большим любопытством наблюдает ее отец. Любопытно изучить репертуар юной музыкантши, отражающий вкусы самого Дидро. Именно жанр сонаты является наиболее привлекательным и для ученицы и для ее отца, который просит дочь: «Неужели ни одного отрывка сонаты?» на что та отвечает: «Соната А повлечет за собой еще одну Б, та еще одну В и весь алфавит сонат!». Позднее она говорит своему учителю: «Сыграем же одну или две сонаты, чтобы ответить папе, когда он спросит, чем мы занимались: гармонией»[26]. Этот явный интерес к малоизвестному в то время жанру – соната формируется в период с 1750 по 1830 гг. и шедевры Гайдна, Моцарта, Вивальди и Бетховена еще не были созданы, является показательным.

И последний пример металепсиса у Дидро. Порой именно реальные событие действительности становятся толчком для создания текста. Так, встреча с маршалом Брольи (1718–1804) в 1771 г. по поводу продажи коллекции картин его тестя, барона Кроза, купленной Дидро по просьбе Екатерины II, ведет к написанию «Беседы философа с супругой маршала ***» (1775), где философ назван по имени – господин Дидро, а маршальша, уверенная в том, что тот, кто не верит в Бога и Святую Троицу рожден для виселицы, задает ему вопросы о вере. В 1770 г. Дидро посещает свою семью в Лангре, а в 1771 г. пишет «Беседу отца со своими детьми», в которой соединяет разрозненные воспоминания прошлых лет. Участниками беседы оказываются отец философа, уже умерший к тому времени, Я, брат и сестра, к которым подключаются врач отца, судья и священник – персонажи отчасти реалистические, отчасти фикциональные.

Творчество Дидро почти полностью основано на металепсисе, на трансгрессии границы между реальностью и вымыслом, именно поэтому трудно точно определить какие произведения являются художественными, а какие нет.

Металепсис у Сада представлен, кроме многочисленных отступлений в тексте романов о которых уже было упомянуто, прежде всего, его собственными обильными примечаниями исторического, философского, этнологического, географического и т.д. характера, демонстрирующими огромную эрудицию автора. Как правило, они имеют абсолютно объективный характер, Сад ссылается на многочисленные источники для большей

[23] Там же. С. 97.
[24] Lavocat F. Fait et fiction. P. 510.
[25] Diderot D. Leçons de clavecin et principes de l'harmonie // Diderot D. Oeuvres complètes. Paris, 1875–1877. T. XII.
[26] Ibid. P. 335.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

аргументированности и убедительности текста. Он излагает в них свои философские и религиозные взгляды, как например, в «Истории Жюльетты», когда к длинной диссертации Клервиль, опровергающей религию и Бога, добавлено эмоциональное обращение Сада к Создателю: «Ты, который создал, как говорят, все что существует в мире /…/ если я все же ошибаюсь и если Ты, когда я уже перестану существовать сможешь доказать мне мою ошибку, и если, что противоречит всем законам правдоподобия и здравого смысла, Тебе удастся убедить меня в своем существовании, которое я абсолютно отрицаю в данный момент, что же тогда произойдет? Ты сделаешь меня счастливым или несчастным. В первом случае, я признаю Тебя и буду Тебя почитать; во втором – я отрекусь от Тебя /…/ ибо как Ты, наделенный той властью, которая считается главной твоей силой, как Ты, повторяю я, даешь человеку эту альтернативу – верить или не верить, столь оскорбительную для Твоей славы?»[27]

Субъективные примечания, в которых ярко проявляется авторское «я», в которых Сад использует местоимения первого лица нередки в его произведениях. Обращаясь к читателям[28], он объясняет художественные особенности романов: так, стремление избегать лишних слов является характерной чертой его стиля[29], как и умение набросить вуаль на пикантные сцены, ибо если все описывать подробно, то что же тогда останется для воображения читателя?[30] Он комментирует слова и поступки своей героини[31], указывает, что то или иное выражение заимствовано у другого автора[32], уверяет в достоверности фактов и лиц[33], подчеркивая тем самым балансирование на границе реальности и вымысла. Так, среди персонажей романа оказывается ближайший друг Сада римский доктор Иберти: «Ты единственный, имя которого я не захотел скрыть в этих мемуарах. Роль философа, которую я заставил тебя в них играть, тебе великолепно подходит, и ты простишь мне, что я раскрыл тебя перед всем миром», – указывает примечание[34]. Намекает Сад и на революционные события: «После стольких веков заблуждений, кажется, засветил луч философии. Возрождающаяся нация, кажется, собирается отречься навсегда от этих глупостей, но как велика сила предрассудков! Они уже готовы возродиться вновь! Порядок, спокойствие, справедливость могут появиться на горизонте лишь в тени папистских химер!»[35] Примечание отсылает к той политической ситуации, в которой создавался роман: нация, которая возрождается, – это революционная Франция, а восстановление порядка, спокойствия и справедливости определяет термидорианскую политику; Сад радуется окончанию Террора, но опасается возврата религиозности.

Так, в примечаниях Сад делится своими взглядами, поражает своей эрудицией, рассуждает о стиле, упоминает знакомых, намекает на современные события.

Упомяну и предисловие к «Несчастьям добродетели», адресованное «моей доброй подруге»[36], которое начинается и завершается обращением к верной спутнице Сада, актрисе Мари-Констанс Кене, с которой он познакомился в 1790 г. и которая не покинула его до самой смерти.

Сад, в отличие от Дидро, никогда не выступает в качестве героя своих произведений, однако есть новелла, где он, не будучи героем, играет важную роль, и которая сообщает нам многие детали судебных процессов против Сада, выступающих в качестве лейтмотива. Главный герой новеллы «Одураченный президент» – некий г-н де Фонтанис, председатель парламента в Экс-ан-Провансе. Этот парламент рассматривал дело об

[27] Sade D.A.F. Histoire de Juliette. // Sades D. A. F. Oeuvres. T. 3. P. 523.
[28] Sade D.A.F. La Nouvelle Justine. P. 827, 939.
[29] Ibid. P. 827.
[30] Ibid. P. 884, 952.
[31] Ibid. P. 955, 1012.
[32] Ibid. P. 938.
[33] Ibid. P. 960.
[34] Sade D.A.F. Histoire de Juliette. P. 834.
[35] Sade D.A.F. La Nouvelle Justine. P. 692.
[36] Sade D.A.F. Justine ou les Malheurs de la vertu // Sade D. A. F. Oeuvres. T. 2. P. 129–130.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.

отравлении проституток в 1772 г. и приговорил маркиза и его слугу к смертной казни, казнив в Эксе в их отсутствие изображение главных виновников. Смертный приговор был отменен лишь в 1778 г. Среди многих несправедливых судебных решений, в которых обвиняют героя новеллы, дела Сада занимают главное место, а откровенные намеки именно на них заставляют председателя предположить родственные или дружеские связи с ним одного из героев. Речь идет как о знаменитом марсельском деле, так и о первом крупном скандале с Розой Келлер, которая обвинила маркиза в надругательстве и богохульстве, что привело к его первому тюремному заключению в 1768 г. Председателя суда в новелле подвергают тем же испытаниям, в которых был обвинен Сад, при этом остроумные герои новеллы рекомендуют ему найти хорошего адвоката и обратиться в суд, напоминая известные дела в отношении маркиза: предъявленные ему обвинения в бичевании и отравлении[37].

Как и Дидро, Сад мастерски использует металепсис в сатирических целях, высмеивая как самого председателя, так и всю систему судебного производства: «Председатель стал мудрее, и больше о нем не слышали. Проститутки подавали жалобы, но их уже больше не поддерживали в Провансе, и нравы от этого только выиграли, ибо молодые девушки, лишившись столь непристойной поддержки, предпочли путь добродетели опасностям, которые могли подстерегать их на пути порока, если бы судебные представители были бы столь мудрыми, чтобы понять досадное неблагоразумие поддерживать их своей протекцией»[38].

Нарративный металепсис, появившийся как особый термин лишь в конце XX века, продуктивно использовался с разными целями в XVIII столетии, что доказывает пример Дидро и Сада, которые, переступая границы вымысла и реальности, не только излагают смелые философские и эстетические идеи, вкладывая их в уста вымышленных персонажей, но и упоминают факты собственной жизни, выпуская своего утконоса (пользуясь выражением Ортеги-и-Гассета об Унамуно) на первый план.

[37] Sade D.A.F. Le Président mystifié // Sade D.A.F. Contes étranges. Paris, 2014. P. 200–203, 224.

[38] Ibid. P. 231.

© Издательство «Эйдос», 2018. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2018. For Private Use Only.