

**В. В. Кириченко**

### РОЛЬ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЖОРЖА ПЕРЕКА

*Жорж Перек – французский писатель, литературный экспериментатор, участник группы УЛИПО, творчество которого характеризуется специфическим влиянием живописного искусства. В статье рассматриваются различные виды влияния живописи на сюжетные, стилевые, языковые и структурно-композиционные элементы поэтики Перека. Выделяются и характеризуются три наиболее значимые функции изобразительного искусства в прозе писателя: сюжетообразующая, формообразующая и концептуально-стилистическая.*

*Georges Perec is a French author, literary experimenter, and member of the Oulipo group, whose works are strongly influenced by pictorial art. This paper explores various ways in which pictorial art affects the plots, style, language, structure, and composition of Perec's poetics. It is argued that the three most important functions of visual art in Perec's prose are plot-forming, structural, and conceptual-stylistic ones.*

**Ключевые слова:** Жорж Перек, УЛИПО, поэтика, живопись, функция, структура, сюжет, интермедийные исследования.

**Keywords:** Georges Perec, Oulipo, poetics, painting, function, structure, plot, intermedial studies.

#### Введение

Издавна живопись оказывает влияние на художественную литературу. Это связано со взаимным интересом двух искусств, а также фундаментальными особенностями стиля: литературностью живописи и живописностью литературы. Интермедийное взаимовлияние этих искусств может принимать различные формы и выполнять специфические функции в условиях того или иного медиума. Во французской литературе «живописный» ряд особо актуализируется в XX в., в эпоху экспериментаторства, когда совмещение двух и более медиа начинает затрагивать не только проблемно-тематическое поле произведений, но и форму, в том числе жанровую.

Одним из уникальных для литературы случаев обращения к живописи (в широком смысле слова) является творчество французского писателя Жоржа Перека (1936–1982). Он был членом литературно-математической группы, практиковавшей литературное творчество на основе формальных ограничений, – УЛИПО (OULIPO – от фр. *Ouvroir de littérature potentielle*, «Цех потенциальной литературы»). Перек знаменит преимущественно как экспериментатор, у которого сложно



найти похожие друг на друга произведения. Однако общей линией почти всего творчества Перека становится стремление уловить «вечное и эфемерное», то есть память и «исчезание» (объекта и субъекта). Это подчеркивается в работах ведущих специалистов по творчеству писателя, например у Кристель Реджани [13].

Творчество Перека можно условно разделить на три периода:

1) до вступления в УЛИПО – самое начало пути, озаглавленное «классическим» поиском своего стиля. В этот период Перека создает произведения, будто бы написанные разными людьми. Главным творением этих лет становится роман «Вещи» (1965), посвященный проблематике общества потребления, проблеме «вещизма» и субъекту желания, питающегося иллюзиями;

2) период активного членства в УЛИПО – наверное, самый плодотворный в творчестве Перека. В это время писатель активно осваивает приемы, основанные на формальном ограничении, и пишет тексты для «Атласа УЛИПО» [14]. Главным успехом этого периода становится липограмматический роман «Исчезание» (1969), написанный без использования одной из самых частотных во французском языке букв – «е» (в русском переводе Валерия Михайловича Кислова (2005) ни разу не употреблена русская буква «о»);

3) деятельность вне УЛИПО. Известно, что бывших членов УЛИПО не бывает (в союзе принято пожизненное членство), однако в это время творчество автора отмечено поворотом на индивидуальный путь поиска, в сторону автобиографического письма и экспериментов с романной формой. Наиболее существенными достижениями стали автовымышленный роман «W, или Воспоминание детства» (1975) и роман-мозаика «Жизнь способ употребления» (1978).

Поэтику Перека принято делить на четыре поля литературных интересов, поскольку так делал сам автор (например, в эссе «Думать / классифицировать», 1985): социологическое (внешний мир), игровое (язык), романическое (вымысел) и автобиографическое. Изобразительное искусство затрагивается писателем на всех этапах и во всех «полях» его творчества. Это позволяет предположить, что в литературе Перека живопись полифункциональна, то есть привлекается для реализации различных смыслов и идей. В настоящем исследовании функции и роли живописи в творчестве Жоржа Перека рассматриваются на материале произведений разных лет и периодов: «Кондотьер» (2012)<sup>1</sup>, «Вещи» (1965), «W, или Воспоминание детства» (1975), «Попытка описания одного парижского места» (1975), «Жизнь способ употребления» (1978), «Кунсткамера» (1979), «What a Man!» (1981). Тексты анализируются в хронологическом порядке для лучшего понимания тематического и поэтической эволюции рассматриваемого контекста.

<sup>1</sup> Первый законченный и множество раз измененный роман Перека, долгое время считался утерянным, но был найден и опубликован в 2012 г.



### «Кондотьер»

Первым произведением, в котором тема художника и проблематика творения занимают центральное место, является роман «Кондотьер» (*Le Condottière*). Творческая судьба этого романа непроста: он не был опубликован при жизни автора, его структура и содержание менялись несколько раз, а изначальный размер был серьезно сокращен. В центре произведения — художник-фальсификатор Гаспаре Винклере, который вынужден зарабатывать себе на жизнь копированием произведений искусства. Герой сталкивается с невозможностью повторить гениальную картину Антонелло да Мессины «Кондотьер» (или «Портрет неизвестного мужчины»)<sup>2</sup>, в связи с чем возникает необходимость освобождения из уз «ремесленничества». В романе поднимается проблема истинного искусства, звучит мысль о невозможности жить чужим материалом для настоящего художника, коим в итоге оказывается Гаспар Винклер. Любопытно, что в тексте почти не представлен экфрасис оригинального произведения искусства (которое Перек видел в Лувре), зато есть множество психологических наблюдений нарратора (сам Винклер почти не высказывается), характеризующих попытки героя повторить картину: «Кондотьер вышел хилым и трусоватым, безоружным кавалером, захудалым дворянчиком, и все в мире потеряло какой-либо смысл» [9, с. 105]. Копирование картины — невыполнимая задача для героя, тем более оригинальное полотно оживает в речах личного невыявленного нарратора: «Но Кондотьер мальчик не промах, просто так не дается. Тертый калач. Знает, что к чему. Изворотлив. А ты, ты наивный как дитя: ни здравого смысла, ни опыта. Ничтожество» [9, с. 50]. В этой фразе «ты» — обращение повествователя к Гаспару Винклеру, который не в состоянии ответить. Нарратор периодически вступает в рассуждения об истинном искусстве: «Чтобы написать Кондотьера, надо уметь смотреть его глазами...» [9, с. 132]. В книге естественным образом возникает целая вереница имен художников, являющих собой тот идеал творца, к которому стремится герой: «Ты цеплялся за честолюбивую цель, хотя она была смешна. Стать наконец-то властителем и себя, и мира в безукоризненном взлете, в цельном порыве к единству. Как некогда Гольбейн или Мемлинг, Кранах или Шарден, Антонелло или Леонардо...» [9, с. 132]. Можно сказать, что в «Кондотьере» живопись выполняет сюжетобразующую функцию, а также занимает место в проблематике романа.

### «Вещи»

Роман «Вещи» (*Les Choses*) посвящен проблематике общества потребления и показывает, как желание вещи конструирует образ будущего, абрис идеальной жизни. Специфическими чертами поэтики

<sup>2</sup> Одна из любимых картин Перека, он свидетельствует об этом в «W, или Воспоминание детства» [10, с. 161]. Она встречается и в последующих произведениях писателя («Человек, который спит», 1967), но выступает в них средством самоидентификации автора: у неизвестного мужчины на портрете такой же шрам, как и у Перека.



произведения являются использование сослагательного наклонения<sup>3</sup> для создания образа желаемого будущего, резко выраженная описательность (частично унаследованный «шозизм» А. Роб-Грийе), призванная регистрировать мечты главных героев (Жерома и Сильви), объективация субъектов (мечтающих героев) и низведение их до неопределенной общности с помощью местоимения «они» (фр. ils). Появление живописи в романе «Вещи» кажется вполне естественным, поскольку произведения изобразительного искусства всегда считались частью хорошего интерьера. Поэтому буквально с первых страниц романа читатель встречается с множеством полотен и гравюр. Приведем пример: «Три гравюры: одна изображающая Тандерберда, победителя на скачках в Эпсоме, другая – колесный пароход “Город Монтеро”, третья – локомотив Стивенсона, подведут к кожаной портъере...» [6, с. 225] или «...гравюра, изображающая “Большое праздничное шествие на площади Карузель”» [6, с. 226]. Подобный набор художественной продукции демонстрирует определенный культурно-исторический вкус оформителя, а сами предметы искусства чаще всего не представляют собой особенно изысканные творения, они служат обыденному украшателству. В отличие от «Кондотьера» в «Вещах» картины суть элементы интерьера и выполняют сугубо декоративную функцию. При этом их присутствие оправдано концептуальными задачами – показать, с одной стороны, обесценивающее желание потребления, а с другой – утрату произведением искусства собственной «ауратической» значимости, если воспользоваться термином В. Беньямина [2].

#### «W, или Воспоминание детства»

Перека обращается к живописи и в своем романе «W, или Воспоминание детства» (*W, ou le Souvenir d'enfance*)<sup>4</sup>. На этот раз изобразительное искусство используется в концептуально-стилистических целях, для метафоризации и сравнения. В одном из детских воспоминаний автора (не совсем документальных) появляется картина Рембрандта: «Мне три года. Я сижу в центре комнаты... Я внутри замкнутого семейного круга. <...> Все в восторге от того, что я узнал и указал букву древнееврейского алфавита... Сюжетом, мягкостью, освещением все происходящее, кажется мне, похоже на сцену какой-то, возможно существующей у Рембрандта, а возможно и выдуманной, картины, которая называлась бы “Иисус перед учителями”» [10, с. 25–26]. Сравнение субъекта с Иисусом здесь мотивировано, скорее всего, традиционной иконографией образа Христа-младенца. Упомянутая автором картина не существует, но в тексте он сам себя поправляет и уточняет, что это, вероятно, гравюра «Принесение во храм» (1631). Дополнительную коннотацию придает этому мотиву история семьи автора. Родители Перека жили в соответствии с иудейской верой и традицией, сам же он был да-

<sup>3</sup> В русском переводе Т. Ивановой (1967) для этого используется будущее время.

<sup>4</sup> В контексте данного романа следует говорить скорее не о влиянии живописи, сколько об особом «фотографическом письме» Перека, подробнее см.: [13, р. 111–142].



лек от еврейской культуры<sup>5</sup>. Сюжет принесения младенца Христа в иерусалимский храм может осмысливаться в связи с темами дома, духовной цельности семейного круга. Таким образом, картина Рембрандта, как предмет визуального сравнения, служит автору для фиксации и художественного отображения детских переживаний.

#### «Попытка описания одного парижского места»

Детские воспоминания послужили Переку основой для еще одного опыта экспериментального письма — текста «Попытка описания одного парижского места» (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*). Данное произведение нельзя назвать в полном смысле художественным. Это опыт создания субъективной истории повседневности с опорой на логику живописного изображения. В октябре 1974 г. Перек переезжает на площадь Сен-Сюлпис. Три дня он выходит на прогулки в разное время суток и старается записать все увиденное. Проект по описанию «мест памяти» Перек начал еще в конце 1960-х. По логике подобного текста все пространство, представляющее в воспоминании, должно стать предметом описания и письменного учета. Так устанавливается структурная (хотя и опосредованная) связь текста с изобразительным искусством. Перек пытается создать по-литературному полное пространство изображения, сохранить визуальное в тексте без серьезных потерь, потому что для автора важно обрести стиль или форму письма, способную захватить и удержать «места памяти». Это оказывается особенно актуально в контексте научных поисков Пьера Нора (автор термина «место памяти») [5], поскольку Перек работает со своим прошлым, словно историк, изучающий свою память при помощи городских мест, связанных со Второй мировой войной. Источником письма становится удивление. Перек заметил, что многое из того, что он помнит, на самом деле было иным, нежели образ, воссоздаваемый памятью. Так, в рассказе «Улица Вилен»<sup>6</sup> (*La rue Vilin*) из сборника *L'infra-ordinaire* (1989) [16] есть пассаж, в котором упоминается название магазина одежды «Selibter». В действительности он назывался немного по-другому — «H. Selibter»<sup>7</sup>, а в дальнейшем название искажается еще сильнее (видимо, из-за нечеткого почерка) — «Gelibter». Впрочем, изменяются и сами места: время стирает вывески заведений на улице Вилен — «Coiffeur Dame»<sup>8</sup>, а от названия «La Maison de Taleth» остаются слова «MOHEL» и «CHONET»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Вероятно, родители будущего писателя не стали рассказывать сыну о еврействе из соображений безопасности. Во время войны они погибли. Будущий писатель был крещен в 1943 г. во время своего пребывания в религиозном коллеже Тюрен. Но Перек так и не стал убежденным христианином и много интересовался еврейской культурой (в том числе и языком), хотя стать ее частью также не смог.

<sup>6</sup> На этой улице прошло детство Перека, именно сюда он много раз возвращался, пытаясь вспомнить прошлое.

<sup>7</sup> Подробнее данная ситуация рассказывается в документальном фильме Р. Бобера «Поднимаясь по улице Вилен» (*En remontant la rue Vilin*, 1992).

<sup>8</sup> Подобный пассаж есть и в романе «W, или Воспоминание детства» [10, с. 74–76].

<sup>9</sup> Подробнее см.: [17].



### «Жизнь способ употребления»

Несмотря на обращение к автобиографическому письму, Перек все еще остается экспериментатором и ищет новые пути для конструирования уникальной художественной формы. В аспекте контактов с изобразительным искусством следующим значительным произведением писателя становится книга «Жизнь способ употребления» (*La vie mode d'emploi*), которая представляет собой 700-страничное повествование о жизни одного дома. Жанровое определение книги гласит: романы. История дома (к оригинальному изданию прилагается карта<sup>10</sup> [15, р. 603]) собирается из пазлов, основанных на строении греко-латинского квадрата, при этом перемещение от главы к главе совершается ходом шахматного коня. Магистральная линия повествования в книге — это художественный проект Персиваля Бартлбута. Герой обучается живописи, путешествует по миру и пишет реалистические пейзажи, которые затем нарезаются на кусочки, превращаясь в пазл. Далее полотна собирают вновь и склеивают, чтобы после смыть до состояния белого холста. Э. Хьюгилл определяет этот проект как пафизический способ репрезентации жизни [12, с. 110–117]. По замыслу этот проект должен моделировать процесс жизни как бессмысленное и бесцельное воспроизведение. В финале книги язык живописи служит выражению метароманной структуры: «Холст был практически чист: несколько аккуратно прочерченных углем линий делили его на правильные квадраты; набросок плана дома, в котором отныне никому уже не придется жить» [8, с. 524]. В некотором смысле этот план оказывается иронической реакцией на структуралистскую атмосферу 1960-х гг., но скорее здесь выражена та самая проблема «вечного» и «эфемерного», постепенно стирающегося (исчезающего) «места памяти», которая затрагивается почти во всех произведениях автора. В данном случае «дом, в котором уже никому не придется жить», вероятно, отсылает к упомянутой ранее улице Вилен, где проходило детство Перека, куда он так часто возвращался, но где не жил больше.

В отличие от «Кондотьера», в котором живопись тоже играла сюжетообразующую роль, «Жизнь способ употребления» демонстрирует большое разнообразие приемов семантизации изобразительного ряда. В тексте обнаруживается символическая игра с числами (чаще всего — три и два<sup>11</sup> [3]), множество случаев экфрасиса и прием визуальной обманки (*trompe-l'oeil*). Можно привести в пример главу 50, где описывается пустая комната с единственной картиной, отражающейся в паркете. На ней изображена комната с картиной, отражающейся в паркете, и т.д. [8, с. 243–244]. Эта картина вновь упоминается в главе 97. Встречаются в книге и «шозистские» описания, а судьба Гаспара Винклера,

<sup>10</sup> Существование «карты произведения» тоже может быть рассмотрено как влияние изобразительной репрезентативности, которая позволяет Переку создать структурно-сложный текст со множеством рядоположных и взаимосвязанных историй.

<sup>11</sup> Подробнее см.: [3].



многие родственники которого погибли, напоминает жизнь самого Перека, потерявшего близких во время Второй мировой войны. Эти и многие другие факты позволяют заключить, что «Жизнь способ употребления» вбирает в себя многие качества и особенности стиля письма Перека, выработанные писателем ранее.

### «Кунсткамера»

Совершенно иным образом функционирует живопись в романе «Кунсткамера» (*Un cabinet d'amateur*), который представляет собой смешанную форму галерейной описи (списка), фикциональной журналистики и детектива. Само название романа взято у жанра фламандской живописи XVII в., Перек опирался конкретно на работу «Кунсткамера» Конелиуса ван дер Геста (1628). Некоторые упомянутые в книге художники вымышлены, иногда Перек выдумывает несуществующие картины реальных художников. Например, полностью вымышлены «Кунсткамера» Генриха Кюрца и «Чайник на столе» Гартена, а «Приготовление обеда» — несуществующая картина, приписанная Ж. С. Шардену. Упоминаются и полностью реальные произведения изобразительного искусства, такие как «Вавилонская башня» П. Брейгеля. Сюжетной перипетией романа становится (как и в «Кондотьере») история фальсификации: все собрание картин главного героя, коллекционера Германа Раффке, оказывается поддельным. Центральное место в сюжете занимает несуществующая картина Кюрца «Кунсткамера», в которой применен прием рекурсии: изображение включает точно такое же изображение, образуя бесконечность вложенных дублей. Но повторение на картине Кюрца иллюзорно, так как художник изменял каждую последующую картину. Этому эффекту зрительного обмана, который заботил Перека всю жизнь наравне с «вечным и эфемерным», посвящено небольшое эссе «Зачарованный взгляд» (1981), в котором автор размышляет об устройстве нашего зрения и особых функциях иллюзии и обманки в искусстве. Иллюзорные меаморфозы картины Курца в романе не ограничиваются одной рекурсией. «Кунсткамера» повторяется в виде «живой картины»<sup>12</sup>: после смерти Г. Раффке его таксидермированное тело помещают в миниатюрную комнату, повторяющую ту, что изображена на картине, и она становится его «гробницей». Сюжетообразующая функция живописи в данном романе весьма существенна: Перек снова поднимает проблемы иллюзии, копирования и фальсификации, проводя их сквозь личную драму жизни главного героя. Однако важно подчеркнуть, что в данном примере мы встречаемся еще и с формоорганизующим действием живописи — с мотивированными ею

<sup>12</sup> Живая картина — вид композиции, воспроизводящий существующее произведение живописи и созданный с помощью реальных людей в качестве моделей. Известный пример описания живых картин есть в романе И.В. Гёте «Избирательное сродство» (1809).



формами галерейного списка и живописной эссеистики (критики). Естественным образом в рамках этой уникальной поэтики возникает и соответствующий язык точного описания. В романе встречается множество случаев экфрасиса, которые уже не только имеют культурно-исторический смысл, но и означают попытку создания энциклопедической базы влияний. Совокупность этих воздействий устанавливает значение определяемой или картины. То есть в некотором смысле роман Перека представлен чередой каталогизированных произведений живописи, которые определяют собой другое, центральное произведение. В свою очередь, оно само представляет метатекстуальный прием по отношению к тексту романа: читатель Перека вступает в игру с вымышленным и реальным в тексте, что требует усилия по удостоверению, проверке фактов (то есть выявления настоящих и придуманных картин). Этот процесс очевидно перекликается с тем, как публика встречает полотно Кюрца, пытаясь отыскать отличия изображенных на ней картин от их оригиналов.

Относительно языка книги стоит заметить, что повествовательная структура текста, частично данная в виде экскурсии по коллекции Г. Раффке, весьма напоминает язык нарратора из романа Р. Русселя *Locus Solus* (1913), влияние идей которого просматривается и в некоторых других произведениях Перека.

#### «What a man!»

Помимо игры с романной формой, живопись у Перека вовлечена и в языковую игру. Интересным результатом экспериментирования писателя с языком является небольшой рассказ «What a man!», написанный с использованием только гласной «а» (ограничение моновокализма)<sup>13</sup>. В рассказе имена художников употребляются для характеристики костюма персонажа: «Frac à rabats, brassard à la Franz Hals, chapka d'astrakhan à glands à la Cranach»<sup>14</sup> [14, p. 214]. На картине Хальса «Семейный портрет Исаака Массы и его жены» (1622) изображены типовые белые нарукавники того времени, с Кранахом — дело не столь ясно: Перека мог иметь в виду картину «Влюбленный старик» либо «Мезальянс»<sup>15</sup>, однако представить себе ушанку с подобными «шишечками» сложно. В данном случае отсылки к произведениям живописи служат средством детализации одежды Андруса МакАдама, создавая в итоге портрет несуразно разодетого деревенщины. Живопись у Перека приобретает и языковое (стилистическое) расширение.

<sup>13</sup> Более детальный анализ данного эксперимента см. в [4].

<sup>14</sup> «Во фраке с закрывками, с нарукавниками, как у Франса Халса, в ушанке из шерсти каракульской овцы с шишечками в духе Лукаса Кранаха» (пер. мой. — В. К.).

<sup>15</sup> Лукас Кранах Старший неоднократно повторял композицию с изображением молодой женщины и старика, варьируя костюмы героев. В некоторых вариантах на мужчине головной убор с «ушами».





## Заключение

Мы убедились, что изобразительное искусство играет важную роль в литературном творчестве Жоржа Перека и выполняет множество функций, среди которых можно выделить: 1) сюжетообразующую («Кондотьер», «Жизнь способ употребления»); 2) формообразующую («Кунсткамера», «Попытка описания одного парижского места»); 3) концептуально-стилистическую («Вещи», «What a Man!», «W, или Воспоминание детства»). Эти три функции демонстрируют, что отношения между литературным текстом и живописью могут строиться на принципиально разных уровнях литературного произведения. Кроме того, живопись попадает во все четыре поля поэтики Перека: 1) социологическое («Вещи»); 2) игровое («What a man!», «Кунсткамера»); 3) романическое («Жизнь способ употребления», «Кондотьер»); 4) автобиографическое («W, или Воспоминание детства»). Реализация различных функций живописи в прозе Перека не просто демонстрирует важность изобразительного искусства для конкретного автора, но и то, как в принципе (в долгосрочной перспективе) интерес писателя к живописи способствует выстраиванию определенной «живописной» логики произведения, внедрению в текст изобразительного материала различными способами. Несмотря на всю уникальность и многообразие представленных в творчестве Перека путей сосуществования живописи и литературного текста, французский писатель все еще достаточно прочно придерживается главенства текста в данном интермедialном переплетении. В отличие от писателей вроде Г. Гессе, который иллюстрировал свои стихотворения собственными акварельными картинами, или В. Г. М. Зебальда, использовавшего фотографии в качестве концептуальной иллюстрации своих переживаний и мыслей в романе «Аустерлиц» (2001).

## Список литературы

1. Балаиш А. Н. Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. №2 (31). С. 100–103.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М., 2012. С. 190–234.
3. Бонч-Осмоловская Т. Б. Порядок, хаосмос, пустота (математические формы и естественно-научные парадигмы в «романах» Жоржа Перека «Жизнь способ употребления») // Новое литературное обозрение. 2010. №106. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/os28.html> (дата обращения: 13.07.2019).
4. Кириченко В. В. Моновокализм Жоржа Перека: проблемы перевода и интерпретации // Переводческий дискурс: Междисциплинарный подход. Симферополь, 2019. С. 169–174.
5. Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 17–50.
6. Перек Ж. Вещи // Французские повести. М., 1984. С. 225–310.



7. Перек Ж. Кунсткамера: история одной картины. СПб., 2001.
8. Перек Ж. Жизнь способ употребления. СПб., 2009.
9. Перек Ж. Кондотьер. СПб., 2014.
10. Перек Ж. W, или Воспоминание детства; Эллис-Айленд; Из книги «Я родился». СПб., 2015.
11. Перек Ж. Зачарованный взгляд. СПб., 2017.
12. Хьюгилл Э. Патафизика: бесполезный путеводитель. М., 2017.
13. Reggiani C. L'éternel et L'éphémère. Temporalités dans l'oeuvre de Georges Perec. Amsterdam ; N.Y., 2010.
14. Perec G. What a man! // OULIPO. Atlas de littérature potentielle. P., 1981. P. 214–216.
15. Perec G. La Vie mode d'emploi. P., 1978.
16. Perec G. La rue Vilin // L'Infra-ordinaire. P., 1989. P. 15–31.
17. Piedevache P. «La rue Vilin»: télescope de l'Histoire // Le Cabinet d'amateur. Revue d'études pérecquiennes. 2011. №1. URL: <https://association.georgesperec.fr/IMG/pdf/PPiedevache.pdf> (дата обращения: 13.07.2019).

#### Об авторе

Владислав Владимирович Кириченко — асп., Санкт-Петербургский государственный университет, Россия.  
E-mail: kirlimfaul@gmail.com

#### The author

Vladislav V. Kirichenko, PhD Student, Saint Petersburg State University, Russia.  
E-mail: kirlimfaul@gmail.com