

УДК 821.133.1.05

Хронотоп сада и риторика утешения в произведениях Филиппа Фореста и Сильвии Барон Супервьель

Афанасьева Анастасия Ильинична

Аспирант,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, пл. Миусская, 6;
e-mail: Af.an@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается взаимодействие топики сада и мотива утешения в современных французских автобиографических текстах о трауре – "L'enfant éternel" Филиппа Фореста и "Lettres à des photographies" Сильвии Барон Супервьель. Сад показан как место единения с покойным. Пространство сада дано во взаимосвязи со временем, текущим и статичным одновременно. Прием позволяет развить различные концепции утешения: в "Lettres à des photographies" внутренняя связь между рассказчицей и ее покойной матерью крепнет по мере того, как расцветает сад, аргументируя неизбежность скорби и траура, тогда как Форест стоит за эпикурейское наслаждение жизнью в осознании ее конечности, когда каждый день равен по важности векам истории.

Для цитирования в научных исследованиях

Афанасьева А.И. Хронотоп сада и риторика утешения в произведениях Филиппа Фореста и Сильвии Барон Супервьель // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 123-132.

Ключевые слова

Сад, утешение, автобиографическая проза, «повествования траура», Филипп Форест, Сильвия Барон Супервьель.

Введение

В статье предпринята попытка рассмотреть взаимодействие образа сада и мотива утешения в двух современных французских романах. Оба они принадлежат к текстам, которые можно охарактеризовать введенным французской исследовательницей Катрин Парейр понятием "récit de deuil" («повествования траура») – «повествования, составленные после кон-

чины близкого человека и описывающие его жизнь и последние мгновения, а также период траура рассказчика» [Paragut, 2008, 173].

Первый роман "L'enfant éternel" («Вечное дитя», 1998) описывает болезнь и смерть от рака четырехлетней дочери рассказчика. Его автор – Филипп Форест, литературовед, специалист в области литературного авангарда, после смерти дочери в 1995 году обратился к проблематике траура и написал на эту тему целый ряд романов и эссе. Второй текст – "Lettres à des photographies" («Письма к фотографиям», 2013) – письма, обращенные к матери, которая умерла, когда рассказчице было три года. Его автор – Сильвия Барон Супервьель, эмигрировавшая во Францию из Буэнос-Айреса, переводчица (Маргерит Юрсенар, Хорхе Луи Борхес, Хулио Кортасар), пишущая стихи и прозу на французском языке. Оба произведения построены на отказе от восприятия траура как ограниченного во времени процесса, после которого наступает облегчение; рассказчики отказываются расставаться со своим горем, предпочитая постоянно возвращаться к воспоминаниям о своих мертвых. Тем более значима риторика утешений, выделяющаяся в текстах и – в первую очередь у Фореста – присутствующая именно при описании сада.

После краткой характеристики образа сада в контексте романа будет проведен подробный анализ взаимосвязи пространства и времени, а также раскрываемых в связи с садом риторических моделей утешения скорбящих.

Сад в контексте романа: единение с близким, воображаемое и письмо

В романе Фореста сад фигурирует в описании последнего проведенного вместе перед смертью девочки лета, когда развитие болезни замедляется, семья снимает дом за городом, где и проводит свой отпуск. Сад с его дорожками, террасами и бассейном описан очень подробно: в тексте декларируется необходимость называть имена цветов, спасая их от забвения и превращения в "bouquets de céramiques qui ornent les tombes" («керамические букеты, украшающие могилы») [Forest, 2012, 164], что напоминает о неоднократно звучащей в романе мысли о письме как попытке не допустить забвения мертвых.

В романе Сильвии Барон Супервьель сад – единственный, кроме фотографий покойной матери, как-либо описанный объект, например: "Les arbres fruitiers sont en fleurs <...> les branches où poussent des bourgeons" («фруктовые деревья цветут <...> ветки, на которых растут почки» (здесь и далее перевод мой – А. А.) [Baron Supervielle, 2013, 14]), хотя и этих описаний очень мало. Но можно предположить, что и сад «вырастает» именно из этих фотографий: он присутствует на единственном снимке, на котором рассказчица запечатлена вместе с матерью [там же, 82, 98], причем они обнимают друг друга, что тоже становится исходной точкой многих мотивов в тексте. Эта карточка связана с интертекстом «Camera lucida» Ролана Барта – отрывок о покойной матери и ее фотографии в зимнем саду дважды развернуто цитируется в тексте [там же, 22, 105], на это же произведение есть отсылки и в многочисленных рассуждениях о природе фотографии.

Сад оказывается метафорически связан и с самим процессом письма и рассказывания. В "Lettres à des photographies" эта связь проходит через листы бумаги и листы на деревьях: "Les feuilles de l'arbre et celles du papier ont une fin" («листья на деревьях и листы бумаги конечны») [там же, 22], и когда опадут последние листья, рассказчица перестанет писать [там же, 114] и будет общаться с матерью в молчании, «белизной» писем (которую можно сопоставить со снегом за окном). У Филиппа Фореста "Le jardin est un royaume de paix et de terreur. On en invente les legendes d'épouvante" («Сад – это королевство мира и ужаса. Мы придумываем о нем страшные легенды») [Forest, 2012, 161], что находит параллель в начале книги, где вся рассказываемая история позиционируется как "une conte de terreur et de tendresse" («Сказка ужаса и нежности») [там же, 14], сочиненная вместе с маленькой больной.

В обоих случаях это место дарит возможность единения с близким человеком и взаимного познания. У Филиппа Фореста это долгие дни совместного досуга родителей и дочери; у Сильвии Барон Супервьель – отсылка к встрече в прошлом, но с садом связано и единственное в книге описание воображаемой встречи: "...je reste sur le jardin au bord de l'Atlantique. À marée montante, j'ai l'espoir qu'une vague te déposera sur la plage... Je rêve que mes pas sur le sable avancent près des tiens au long de la mer" («...я остаюсь в саду на берегу Атлантического океана. Когда поднимается прилив, я надеюсь, что волна вынесет тебя на пляж... Я мечтаю, что твои шаги пойдут рядом с моими по песку вдоль моря») [там же, 87]. Здесь сад превращается в песчаный пляж и смыкается с океаном, что лишает его материальной конкретности. Рассказчица видит из одного окна Сену и спешащих прохожих, а из другого – сад, за которым лежат золотые поля, словно он принадлежит другой реальности, отличной от городской повседневности. За исключением названной воображаемой встречи с матерью она никогда не входит в сад, только наблюдает за ним.

Сад не является местом действия, но демонстрирует эмоции рассказчицы: "...je suis au plus près de toi... L'harmonie est parfaite. Entre temps, sur le jardin, ... les plantes ont redoublé de taille <...> les glycines n'ont pas cessé de pousser" [там же, 70]. Использование описаний природы для передачи внутреннего состояния героев широко распространено в литературе, но здесь и времена года показаны скорее в символическом ключе. Цветение растений отражает развитие взаимоотношений рассказчицы и ее матери: первая увиденная фотография матери "donna à discerner une graine fermée en moi" («Позволило различить скрытое во мне зерно») [там же, 17], и по мере написания писем сад пробуждается: "le jardin se réveille sous une lumière que je pourrais presque toucher" («Сад просыпается под светом, к которому я почти могу прикоснуться») [там же, 14]. Этот свет явно исходит из фотографий: "Le jour n'émet de la lumière qu'à partir de ton visage" («Весь свет дня исходит лишь от твоего лица») [там же, 113]. Это «пробуждение» сада означает наступление весны, которая "germe avec la graine de ma poitrine" («прорастает вместе с зерном в моей груди») [там же, 18] и дает рассказчице возможность развить и выразить ее чувства. Таким образом, сад оказывается метафорой единения рассказчицы и ее матери.

В романе "L'Enfant éternel" сад, напротив, является конкретным местом общего досуга, семья находится в этом пространстве в гармонии с ним, девочка поливает цветы и сры- вает их для матери, собирает ягоды. В этой картине счастливой жизни на лоне природы с совместными трапезами, повторяющимися действиями и размышлениями о жизненном цикле, даже в желании соединиться после смерти с природой, став подсолнухами, замет- ны элементы классической идиллии. Но хотя эпизод посвящен реалистичному описанию каникул, сад тесно связан с мифом и сказкой, в него попадают, словно по милости богини: "Comment entre-t-on dans le jardin? Une femme en montre le chemin. <...> Elle fait s'enfuir les vents et se dissiper les nuages. <...> La guerre du temps, un instant, se suspend. On ne mène plus la jeune vièrge à l'autel pour contenter les dieux. <...> La lame ne s'abat plus" («Как попадают в сад? Путь туда показывает женщина. Она заставляет ветры утихнуть, а облака – рассеяться. Война времени на мгновение приостанавливается. <...> Девственницу больше не ведут к алтарю на потеху богам. Лань больше не убивают»). Доброта богини двойственна – цита- та завершается упоминанием приносимых ей человеческих жертв, которую можно считать отсылкой к мифу об Ифигении. Эти жертвы упомянуты в отрицательных предложениях («больше не»), но отказ от них может оказаться лишь временным («на мгновение приоста- навливается») – и стоит героям выйти из сада, как приходит время отдать дочь богам.

Понятие сада намного шире: "Les églises et les musées sont aussi des jardins" («Церкви и музеи – тоже сады») [Forest, 2012, 185], речь – "le jardin de verbes" («сад глаголов») [там же, 171]. Вся четвертая глава называется «Сад», при этом сам сад описывается только в начале. В ней рассматриваются разные грани восприятия времени ("il est temps d'apprendre le temps" («Пришло время учиться времени») [там же, 159]): день-ночь (2-3 раза), рождение и смерть (4), грамматические времена (5), нереализованные возможности (6), рассказанная (7) и во- площенная в пространстве история (8), культура (9). Это можно сравнить с образцовым садом XVIII века, который призван был изобразить «микрокосм, сокращенн[ую] модель вселенной» [Дмитриева, Купцова, 2003, 83], статья «пространство[м] самопознания» – так и на протяжении этой главы герои познают мир, друг друга и в конечном счете себя.

Время в саду

Каким же является время в этом саду? У Сильвии Барон Супервьель описания сада очень часто содержат указание на время, например, "au printemps sur le jardin" («весной в саду») [Baron Supervielle, 2013, 73]. Однако если время повествования представляет собой суточный цикл (от утра к утру, хотя в тексте и указывается, что записки создавались на протяжении нескольких лет), то описания природы указывают на цикл от одной весны до другой – причем это время года связано со смертью матери, которая почилa в начале весны. Время в саду отличается от обыденной жизни, хотя они и уподоблены друг другу (обычно в тексте соседствуют лето и день, осень и вечер) и соединены в отправной точке – записки

начались весенним утром. Сад, в котором время течет иначе, чем в обыденной жизни, часто встречается в художественной литературе («Снежная королева», «Соловьиный сад» и т. д.).

Тесная связь пространства и времени и параллели между особыми их свойствами в этих романах и в культуре позволяют применить в данном случае термин хронотоп. Оба текста объединяют остановившееся и неостановимо текущее время. Время останавливается на фотографии матери в саду, но и смертельная болезнь девочки застывает вместе со временем: "la guerre du temps, un instant, se suspend" («война времени на мгновение останавливается») [Forest, 2012, 157], "le temps immobile de l'été, l'heure arrêtée de midi" («неподвижным временем лета, остановившимся часом полудня») [там же, 159]. Повседневное календарное время больше не применимо, хронометры не работают: "L'ordinateur est débranché. Son horloge interne ne fonctionne plus. <...> Les jours se tiennent en équilibre sur la pointe de l'heure sonnante au son voisin. <...> Les feuilles du calendrier ont servi à composer un nénuphar de papier" («Компьютер отключен. Его часы не работают. <...> Дни балансируют на острие часа, звенящего с соседней колокольни. <...> Из листов календаря сделали бумажную кувшинку») [там же, 160]. Только церковный колокол и солнце отмеряют теперь ход событий, что создает эффект погружения в какую-то иную историческую эпоху – и тем самым устанавливает дистанцию по отношению к настоящему; действие «изымается» из бега времени.

Время в саду неподвижно или движется не так, как за пределами сада, где подстерегают опасности и смерть, – такой образ встречается во многих сказках и мифах и напоминает о Рае. Он раскрывает второе значение сада как модели утешения – отрицание времени, возможность скрыться от смерти.

Однако в том же тексте Фореста природа как пространство олицетворяет представление человека о времени: "L'espace est un carré. Le temps est un cercle. Le secret consiste à unir l'une à l'autre ces deux figures <...> L'horizon-clepsydre verse en bleu son goutte-à-goutte de durée. Le jardin devient un cadran. Autour de chaque arbre, l'ombre <...> fait un grand tic-tac de lumière, depuis la pendule du prunier jusqu'à la grande horloge de tilleul et au cliquetis confus des rosiers" («Пространство – квадрат. Время – круг. Секрет в том, чтобы объединить эти две фигуры. Песочные часы горизонта цедают длительность по капле синевы. Сад становится циферблатом. Вокруг каждого дерева тень <...> отмечает великое тиканье света, от маятника груш до больших часов липы и смущенного позванивания розовых кустов»).

Здесь математическая задача решается литературными средствами – сад сконструирован так, чтобы переводить время на язык пространства. При этом выстраивается ряд оппозиций, где противоположности превращаются друг в друга: природа и рукотворные механизмы, пространство и время, в какой-то мере жизнь и смерть. Метафорический ряд подчеркивает движение времени и возвращает к мыслям о предстоящей смерти ("nous savons qu'il nous en reste si peu" («мы знаем, что нам осталось так мало»)). Эта идея широко распространена в литературе, связанной с садом: «очень часто смерть в усадьбе описывается именно на фоне прекрасной и вечно цветущей природы» [Дмитриева, Купцова, 2003, 188], «ведь уже Гете

показал, что природа выступает независимо от человека. Она безучастна к трагедии и продолжает свой ход» [там же, 189-190]. Это столкновение отчетливо видно и в «Письмах к фотографиям»: "Tu es partie... au moment où renaît le printemps à Buenos Aires dans les allées de jacarandas en fleur" («Ты умерла..., когда в Буэнос-Айресе возрождалась весна в аллеях цветущих жакаранд») [Baron Supervielle, 2012 129].

По мнению исследователей, притягательность сада начиная с XVIII века объясняется во многом тем, что «сад питается временем и находится в явном соотношении со смертью» [Дмитриева, Купцова, 2003, 174]. Именно в этом ключе он и представлен у Филиппа Фореста. Тема смерти постоянно всплывает среди самых идиллических описаний, словно подмигивая и напоминая о себе: недалеко от дома есть кладбище, гербарий собирается, чтобы напоминать о девочке после ее смерти; цветы уподобляются глиняным букетам на могилах. В травах идет битва между насекомыми, превращая сад в "le royaume de paix et de terreur" («королевство мира и ужаса») [Forest, 2013, 161], причем паучья сеть сравнивается с лабиринтом – традиционным образом сада [Дмитриева, Купцова, 2003, 82-90], герои мечтают превратиться после смерти в подсолнухи. В других подразделах главы «Сад» смерть обсуждается уже напрямую и, в противоположность летнему саду, сравнивается с зимним лесом¹. Завершает главу образ времени-убийцы br версальского фонтана: "Le terrible géant jaloux du temps va tuer ceux qui s'aiment et qui, sur la berge, restent encore enlacés un instant" («Страшный и завистливый гигант Время убьет тех, кто любит друг друга, тех, кто застывает на берегу еще на мгновение») [Forest, 2013, 187].

Однако и в размышлениях о неизбежности смерти сад становится источником утешения.

Риторика утешения

В анализируемых произведениях с садом связаны разные модели отношения к смерти. У Сильвии Барон Супервьель разные сады соединяются в единый образ – сады с фотографий матери Барта и матери рассказчицы, парижский ботанический сад, где гуляла ее прапрабабушка, сад-пляж на берегу Атлантического океана и сад (или сады) за окном. Их географическое расположение не играет никакой роли, они утверждают единство и связь с матерью сквозь время и пространство. "J'entrevois des arbres ... mais je ne sais plus où je suis. Si je me tourne vers un côté, je vois une saison à la fenêtre, d'autres saisons remuant à l'arrière-fond" («Я смутно вижу деревья, но я больше не знаю, где я. Если я поворачиваюсь в одну сторону, то вижу за окном какое-то время года, в то время как остальные остаются на заднем плане») [Baron Supervielle, 2012, 48] – здесь декларируется пространственная неопределенность, переходящая в единство времени, в одновременное присутствие разных моментов. Все это подтверждает многократно повторяющуюся в книге мысль о бесконечности траура, постоянной верности матери и мыслям о ней. Утверждение этого постоянства, находящего новые отражения и связанные с матерью образы, дает возможность душевного спокойствия скорбящей героине.

¹ Подробный анализ метафоры смерти как зимнего леса см. [Commans, 2013, 55-71].

У Фореста в этих главах присутствуют два образа. Первый – перерождение в подсолнухи, которое позволит стать частью природы, остаться вместе, наслаждаясь солнцем. Движение вслед за солнцем, воплощенное подсолнухом, напоминает, однако, появляющиеся в главе образы растений как часов, указывающее на то, что оставшиеся дни сочтены. Даже эта надежда на будущую жизнь и гармонию с природой приобретает мрачный оттенок, связанный со смертью: "On nous coupera et on écrasera, avec des milliers d'autres, notre dépouille de fibre mais d'ici là nous aurons poussé haut, vite et droit et jamais un instant notre visage ne sera laissé distraire du soleil" («Нас срежут, и нашу волокнистую оболочку раздавят вместе с тысячами других, но до того момента мы будем расти ввысь, быстро и прямо, и наше лицо ни разу не отвернется от солнца»). Идея посмертного единения с природой и перерождения в растения часто встречается в художественной литературе в качестве топоса утешения или символа победы жизни над смертью (Тристан и Изольда). Однако приведенная цитата далека от умиротворения и гармонии – здесь снова смерть выглядит как жестокое убийство. В других главах романа неоднократно подчеркивается неумолимость биологической смерти, против которой должно быть направлено романное слово, не позволяющее свести человека к примитивному разлагающемуся организму [Forest, 2013, 138-139]². Новая жизнь тоже оказывается конечной, и вся она описывается как изначально данная под знаком смерти, что подчеркивается употреблением *Futur Antérieur*. Описание жизни, которую герои собираются вести, – наслаждаться каждым мгновением, честно и прямо, сознавая неизбежность смерти, – подводит нас к третьему и главному топосу утешения, упомянутому в книге.

Речь идет об эпикурейском подходе к смерти. В самом начале главы мысль о том, что смерть ничто, поскольку ее невозможно почувствовать, подтверждается известной максимой "*Carpe diem!*". И наслаждение каждым днем и часом подробно описывается в этой главе. Каждый отдельный день представляется важным и долгим: "La tâche à accomplir est immense. Il s'agit d'inventorier le jour, de parcourir sa durée d'herbe et de gravier, de contempler son sablier de nuages et de vent" («Задача, которую нужно выполнить, огромна. Составлять опись дня, пересекать его травяную, галечную длительность, созерцать песочные часы ветра и облаков») [там же, 161]. В этой фразе еще раз отражается центральная тема превращения времени в пространство: долгота дня измеряется травой и галькой, и глагол «parcourir» («проходить, преодолевать») подчеркивает это пространственное значение, явления природы в очередной раз превращаются в механизм для измерения времени (песочные часы), при этом наблюдение за ходом времени объявляется одной из главных задач.

Приведенный ранее отрывок, в котором каждое растение сравнивается с живыми часами, заканчивается выражением «la succession indifférente des jours» («безразличная череда дней»), что указывает и на их равенство друг другу, и на взаимозаменяемость. Тем самым и их число – то есть продолжительность жизни – становится менее значимым. Эта тема развивается в другом пассаже из этой же главы: "Les années ne se distinguent plus. Les mois rentrent

2 Подробный анализ см. [Snauwaert, 2012, 280-286].

dans l'enveloppe des semaines. Les semaines réintègrent le logis des jours. Les jours se tiennent en équilibre sur la pointe de l'heure sonnante au clocher voisin" («Годы больше не отличаются друг от друга. Месяцы прячутся в конверты недель. Недели возвращаются в жилище дней») [там же, 160]. Этот пассаж имеет структуру нисходящей (от большего к меньшему) лестницы, чьи «ступеньки» создаются повторами. Получается, что день содержит в себе целые месяцы, следовательно, последнее лето или последний год жизни девочки может заключать в себе целую жизнь и фактически ей равняться. Это можно понять как трансформацию известного с античности топоса утешения, согласно которому важно не количество прожитых лет, а то, как они были прожиты. Эрнст Роберт Курциус называет этот топос среди других топосов утешения («*consolatio*»), цитируя при этом древнеримский текст ("Quid numeras annos? <...> Acta senem faciunt") и Малерба ("L'âge s'évanouit au deçà de la barque et ne suit point les morts") [Curtius, 1954, 90-91] – причем важно, что это стихотворение цитируется в самом романе "L'enfant éternel" [Forest, 2013, 194]. В монографии о топике утешения Т.Й. Хорст указывает, что и этот топос сформировался под влиянием эпикурейцев [Horst, 1968, 112]. Сама структура главы «Сад» подчеркивает такое соотношение ценностей: один день описывается в двух разделах, а все прочие глобальные темы, такие как культура или рождение и смерть, всего в одном.

Заключение

В обоих произведениях образ сада объединяет в себе застывшее и движущееся время, что позволяет применить различные концепции утешения: в "Lettres à des photographies" весеннее цветение сада сопоставляется с развитием внутренней связи между рассказчицей и ее покойной матерью, а пространство и время объявляются несущественными, утверждая постоянство и неизменность скорби. В "L'enfant éternel" же развертывается эпикурейская риторика наслаждения жизнью в осознании ее конечности, когда каждый день равен по важности векам истории.

Библиография

1. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003. 524 с.
2. Baron Supervielle S. Lettres à des photographies. Paris: Gallimard, 2013. 132 p.
3. Commans J.C. L'étreinte en blanc de la famille selon Philippe Forest // Histoires francophones de familles: le familial, l'inquiétant et le loufoque. Literárnovedný zborník 45: Acta facultatis philosophicae universitatis prešovensis. 2013. P. 55-71.
4. Curtius E.R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern: München, 1954. 606 p.
5. Forest Ph. L'enfant éternel. Paris: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012. 396 p.

6. Horst Th.J. Trauer und Trost: eine quellen und strukturanalytische Untersuchung der philosophischen Trostschriften über den Tod. Bern: München, 1968. 185 p.
7. Parayre C. Récits de deuil: Annie Ernaux et Jean-Noël Pancrazi témoignent // Dalhousie French Studies. 2008. Vol. 82. № 1. P. 173.
8. Snauwaert M. Philippe Forest, la littérature à contretemps. Nantes: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012. 481 p.

Chronotope of garden and the rhetoric of consolation by Philippe Forest and Silvia Baron Supervielle

Anastasiya I. Afanas'eva

Postgraduate,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6 Miusskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: Af.an@mail.ru

Abstract

The article studies the image of garden in two contemporary French autobiographical texts thematizing grief and mourning - *L'enfant éternel* (Philippe Forest) and *Lettres à des photographies* (Silvia Baron Supervielle). First the garden is described as a place to share with the beloved person – a real place by Philippe Forest, an imaginary one by Silvia Baron Supervielle, where heroes meet only in the Past (using photos) or in the dreams about possible future. The connectedness of temporal-spatial characteristics is dealt with, and how they differ in accordance to space and time outside of the garden, where the time moves on while stands still. The texts analyzed use different consolation strategies. "*Lettres à des photographies*" compares the development of the narrator's connection with her mother to the efflorescence of the garden; the ambiguity of time and space justifies the eternity of the mourning. "*L'enfant éternel*" expounds the Epicurean point of view on the death and the idea of *carpe diem*. Each day is represented as containing the ages, and one happy day is as important as the history of the mankind.

For citation

Afanas'eva A.I. (2017) Khronotop sada i ritorika utsheniya v proizvedeniyakh Filippa Foresta i Sil'vii Baron Superv'el' [Chronotope of garden and the rhetoric of consolation by Philippe Forest and Silvia Baron Supervielle]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 123-132.

Keywords

Garden, Mourning, Consolation, Philippe Forest, Silvia Baron Supervielle

References

1. Baron Supervielle S (2013). *Lettres à des photographies*. Paris : Gallimard Publ.
2. Commans J.C. (2013) "L'étreinte en blanc de la famille selon Philippe Forest", *Histoires francophones de familles : le familial, l'inquiétant et le loufoque, Literárnovedný zborník 45, Acta facultatis philosophicae universitatis prešoviensis*, pp. 55-71.
3. Curtius E.R. (1954) *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern.
4. Dmitrieva E.E., Kuptsova O.N. (2003) *Zhizn' usadbnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [The life of the country estate myth : *paradise lost* and regained]. Moscow : OGI.
5. Forest Ph (2012). *L'enfant éternel*. Paris : Gallimard Publ.
6. Horst Th. J. (1968) *Trauer und Trost: eine quellen und strukturanalytische Untersuchung der philosophischen Trostschriften über den Tod*. München: Fink Publ.
7. Parayre, C. (2008) "Récits de deuil: Annie Ernaux et Jean-Noël Pancrazi témoignent". *Dalhousie French Studies*, 82 (1), pp. 173.
8. Snauwaert M (2012) *Philippe Forest, la littérature à contretemps*. Nantes: Default Publ.