



УДК 821(73).09
ББК 83.3(7)-44

ПРОБЛЕМА ПОВЕСТВУЮЩЕГО ГОЛОСА В «НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ТРИЛОГИИ» ПОЛА ОСТЕРА

Диана Константиновна Карслиева

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской филологии,
Волгоградский государственный университет
ledi_di2002@mail.ru
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

Аннотация. Данная работа посвящена попытке осмысления проблемы повествователя в трилогии современного американского писателя Пола Остера, обращающегося к литературной традиции множественности голоса в тексте и переосмысляющего традицию в русле постмодернистских установок. В романах трилогии рассматривается проблема самоидентичности, которая переходит в проблему смысловой структуры и ставит под сомнение онтологически различные категории автора, повествователя и читателя. Повествующий голос множится, дублируется и, тем самым, побуждает читателя активно включаться в процесс создания и расшифровки произведения.

Ключевые слова: постмодернизм, роман, повествование, автор, рассказчик, самоидентификация, мистификация, метафора.

К американскому прозаику Полу Бенджамену Остеру (*Paul Benjamin Auster*) применимо понятие «литературного» писателя, поскольку он активно использует условности, темы и мотивы традиционной литературы, исследуя возможности литературного произведения, пределы его структуры и взаимодействие с читателем. В его романах прослеживаются разнообразные элементы и темы классической литературы, такие как взросление ребенка, поиск собственной индивидуальности вне семьи и культуры, вечная история грехопадения и последующего искупления. Но вместо общепринятого финала для создания симметричной структуры, собственной модели искупления совершенного греха, произведения американского писателя демонстрируют запутанность и разрозненность открытого финала. Единственное, в чем может быть уверен читатель, так это в бесконечных предположениях и догадках о разрешении конфликта. Для «Нью-йоркской три-

логии» Остера («*The New York Trilogy*», 1987) характерен открытый финал, читателю предлагается создать свою собственную историю, используя возможности мира, находящегося вне художественного пространства.

Состоящая из трех небольших романов, «Нью-йоркская трилогия» исследует изменяющуюся индивидуальность главных героев произведения, в то же время предметом рассмотрения становится несоответствие между биографическим автором книги, тем индивидуумом, чье имя помещено на обложке книги, и литературным автором, поскольку в тексте создается иллюзия соединения этих понятий. В первом романе трилогии – «Стеклянный город» – условности повествования триллера используются для создания метафизической истории о человеке, уединившемся для самопознания. В «Призраках» элементы детективного повествования включены в разворачивающуюся историю персонажа, вынужденного выслеживать самого себя. Заклю-

тельный роман «Запертая комната» является автобиографией неназванного друга исчезнувшего литературного гения. Хотя сюжеты и стили произведений весьма контрастны, по существу они являются единой историей.

Среди множества загадок, спрятанных в тексте «Нью-йоркской трилогии», самой неразрешимым представляется вопрос: идет ли речь о едином повествующем голосе или о его множественности? В романах трилогии рассматривается проблема самоидентичности, которая переходит в проблему смысловой структуры и ставит под сомнение онтологически различные категории автора, повествователя и читателя. В произведении личность персонажа становится текстовым порождением, обусловленным законами языка. Перед читателем разыгрывается ряд бинарных оппозиций: между характерами, участвующими в драматической, психологической и физической конфронтации, что демонстрирует невозможность чистого противостояния между личностью и другими. В то же время внутри каждой оппозиции возникает третий участник, бросающий вызов понятиям здравого смысла.

Имена рассказчиков трех романов «Нью-йоркской трилогии» и отношения между ними сложны и парадоксальны. Их имена двоятся, образы нередко наделяются чертами вымышленных героев, созданными другими персонажами. Герои появляются в повествовании не только, чтобы реализовать потенциал своего имени, но и служат связующим звеном для появления других персонажей романа, а те, в свою очередь, порождают других. Этот прием не только усложняет повествование, но и приводит к прямому противоречию.

В романе «Стеклянный город» Остер использует и переосмысляет традиционный для литературы образ автора-повествователя. Еще у М. Унамуно (*Miguel de Unamuno y Jugo*) («Любовь и педагогика» («*Love and Pedagogy*»); 1902) и М. Кундеры (*Milan Kundera*) («Бессмертие» («*L'Immortalité*»); 1990) наблюдается «совпадение» образа автора произведения с личностью самого писателя. Этот образ характеризуется объективностью изображения, как и повествователь в традиционном смысле, он отличается всезнанием. В отличие от других персонажей автор не участвует прямо в повествовании и не изоб-

ражается посредством действующих лиц, напротив, из его суждений читатели могут почерпнуть точку зрения самого писателя, поскольку они совпадают.

В «Стеклянном городе», помимо всезнающего и объективно изображенного повествователя, присутствует персонаж по имени Пол Остер с автобиографическими чертами писателя Остера. К примеру, он занимается литературной деятельностью, пишет эссе об авторстве «Дон Кихота» (причем известно, что данное произведение является любимым как для самого Остера, так и для его персонажей – Квинна и Остера), и даже более того – его жену и сына зовут так же, как и у Остера. Описание Остера-персонажа совпадает с внешностью самого писателя в годы написания романа. В упомянутом эссе Остер-персонаж приходит к выводу, что роман был написан самим Дон Кихотом, который «проводил эксперимент» для выяснения пределов человеческой доверчивости. Таким образом, автор высказывает идею о бесконечной притягательности искусно построенного художественного произведения и в целом литературы и искусства. В то же время Остер предлагает читателям своеобразную подсказку (впрочем, как можно догадаться, ведущую в ложном направлении) об истинном авторе текста. Главное действующее лицо – Квинн – несмотря на то, что произведение строится на основе его дневника, не влияет на само повествование. Выполнив отведенную ему роль, этот персонаж исчезает из текста, как и другие второстепенные герои. Это изменение координат при построении текста создает «виртуальность повествования», характеризующуюся постоянным колебанием между достоверностью и иллюзорностью выдвигаемых положений.

Следует отметить, что и в образе Квинна можно выделить автобиографические черты писателя. Как признался сам Остер в одном из интервью, он писал детективные романы под вымышленным именем из-за недостатка денег. Кроме того, один из этих романов назывался «Игра по принуждению», а в тексте произведения Квинн замечает на Центральном вокзале девушку, которая читает его роман «Самоубийство по принуждению», написанный под псевдонимом Уильям Уилсон.

И еще одна черта, объединяющая Остера-писателя и Квинна: они оба начинали свою литературную деятельность как поэты, писали пьесы, занимались переводами.

В финале романа выясняется, что безымянный повествователь и персонаж Остер связаны приятельскими отношениями, однако их дружба рушится из-за недостойного, по мнению рассказчика, поведения Остера в истории с Квинном. Подобные взаимоотношения являются новаторским приемом дублирования авторского присутствия в тексте. В финале повествование (до этого описывающее все события от третьего лица) начинает вестись от лица безымянного персонажа, который возвращается в Нью-Йорк из Африки и принимает участие в поисках Квинна. Смена рассказчика в повествовании лишь осложняет выявление истинного автора и, благодаря этому приему, лично-авторское переводится на уровень художественного романного мышления, когда каждое явление соотносится одновременно как с объектом, так и с субъектом. Невозможность четко обозначить автора произведения усугубляет неопределенность, которая присуща данному роману.

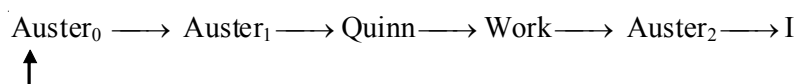
В заключительном абзаце романа безымянный повествователь утверждает, что «старался держаться как можно ближе к красной книге...», однако сам признает, что «красная тетрадь... лишь половина истории» [2, с. 184]. Тем не менее данный персонаж, претендуя на документальное следование истории, демонстрирует знание тех черт человеческого сознания, которые неизвестны самому герою: например, сны Квинна, о которых тот впоследствии забывает. Думается, что ни красной тетради, ни Квинна, ни Остера никогда не существовало – все они являются лишь вымыслом безымянного повествователя. Заключительное усложнение (решение рассказчика самому искать Квинна) переводит повествование на иной уровень вымысла. Единственный персонаж, который мог претендовать на авторство данного произведения и взять на себя ответственность за это сочинение, ока-

зывается втянутым в свой собственный вымышленный мир.

Сложности в отношении авторства трилогии отражают языковую нестабильность. Лавендер выдвигает теорию о взаимоотношениях между реальным и вымышленными авторами романа «Стеклянный город» и отражает это в схеме, размещенной ниже [7, р. 223] (несомненно, в схеме очевидно влияние идей С.Б. Чэтмена о повествовательной структуре произведения, опубликованной в его работе 1978 года «Discourse: Nonnarrated Stories»).

Критик обозначает реального автора книги как $Auster_0$, предполагаемого автора романа как $Auster_1$, противопоставленного персонажу по имени Остер, обозначаемого в схеме как $Auster_2$, образ рассказчика («I»), повествующего в истории от первого лица, сочетает в себе черты реального автора и предполагаемого, и тем самым иронически возвращает к $Auster_0$. По верному замечанию критика, эти отношения не только аллегорически обрисовывают «безнадежно сложную, парадоксальную, самоссылающуюся систему, но и пародируют как систему Чэтмена, так и саму идею модели повествовательной структуры, делая ее моделью самой себя» [7, р. 224].

В заключительном романе трилогии автор подтверждает существование трех романов как цельного произведения в том смысле, что они отражают различные этапы сознания безымянного рассказчика. Но является ли безымянный рассказчик в «Запертой комнате» тем же человеком, что и в финале «Стеклянного города»? Насколько мы можем верить его словам? Повествователи обоих романов признали слабость их повествования, неспособность разрешить их дела: «Поскольку эта повесть целиком основывается на фактах, автор считает свои долгом не переступать границы достоверного и любой ценой избегать вымысла» [2, с. 160]; «Записывая эту историю, я старался держаться как можно ближе к красной тетради и готов ответить за



Схема

все неточности... я всякий раз пытался вникнуть в написанное, дабы избежать отсебятины любой ценой» [2, с. 184]. Акцент рассказчика на его уходе от толкования истории пародирует последнее заявление в «Запертой комнате» о единстве с двумя предыдущими романами.

Сюжет романа «Призраки» повествует о вполне обычном задании, порученном частному детективу Блю его загадочным клиентом Уайтом: «Белик хочет, чтобы Синькин понаблюдал за неким Черни, чтобы он не спускал с него глаз до дальнейших распоряжений» [2, с. 187] (в отличие от перевода С. Таска, опубликованного в издании 2005 года, в данной работе будут использоваться имена персонажей романа «Призраки» в соответствии с авторским замыслом, то есть Блю (Blue), Уайт (White), Блэк (Black) и т. п.). Для расследования детективу придется перебраться в квартиру, находящуюся через дорогу от предполагаемого объекта слежки. Рассказчик утверждает, что местоположение этой квартиры не имеет значения: «Адрес, в принципе, не важен, но, предположим, где-то в районе Бруклин-Хайтс. Какая-нибудь тихая улочка неподалеку от моста – скажем, Оранж-стрит» [2, с. 189]. Однако тут же упоминаются имена У. Уитмена и У.У. Бичера – деятелей, оставивших значительный след в истории и культуре Америки. Таким образом, выбор места действия становится значимым, несмотря на все заверения рассказчика.

Слежка за незнакомым и подозрительным Блэком изменяет всю жизнь Блю: его невеста, не получавшая от него никаких известий в течение нескольких месяцев, начинает встречаться с другим; сам он постепенно погружается в пучину отчаяния и безысходности. Бездействие объекта наблюдения приводит Блю к мысли, что его самого преследуют: «Кто поручится, что за ним самим не следят, что его не пасут точно так же, как он пасет Черни? Но если так, то он не свободен. С самого начала его окружили со всех сторон» [2, с. 224] (*It seems perfectly plausible to him that he is also being watched, observed by another in the same way that he has been observing Black. If that is the case, then he has never been free. From the very start he has been the man in the middle, thwarted in*

front and hemmed in on the rear» [5, p. 200]). Слова Блю порождены человеком, контролирующим его, однако этот человек ни он сам, ни Уайт, но это Блэк, тот самый Блэк, за которым он наблюдает.

Перед читателем возникает триада: Уайт и Блэк сливаются в одно лицо, которое дублируется Блю. Для главного героя наблюдение за Блэком стало возможностью познать самого себя, увидеть себя как бы в зеркале: «Шпиона за человеком в доме напротив, Синькин как будто смотрит в зеркало, в котором видит не только Черни, но и себя» [2, с. 197]. Остер-автор, используя текст как зеркало, проецирует себя через образ повествователя и выдвигает понимание личности, погруженной в онтологически неясное поле смысловой структуры, лингвистическую черную дыру, в которой общепринятое понимание о разделении абстрактных категорий – вымысле, истории, размышлениях, чувственном мире обычной личности, также как и о традиционном различии между автором, повествователем и персонажем, – терпит крах.

В романе «Призраки» повествование в целом ведется от третьего лица, однако в финале происходит переход к рассказу от первого лица, обращающегося прямо к читателю, используя местоимения «мы»: «Не стоит забывать, что все это случилось тридцать с лишним лет назад, мы еще пешком под стол ходили» [2, с. 254]. Происходит приглашение читателя в текст произведения, ему предоставляется возможность продолжить повествование: «Так что возможен любой поворот... А может, Америкой дело не ограничилось» [2, с. 254].

Значение названия романа становится понятным из слов Блэка, из которых выясняется, что призраки – это и люди, жившие много лет назад, а также встречавшиеся нам в прошлом, и сами писатели: «Писательство – удел одиночек. Оно подчиняет себе твою жизнь. В каком-то смысле у писателя нет своей жизни. Он там, но его там нет» [2, с. 232]. Все люди окружены призраками из своего прошлого и людьми, формировавшими мировую историю. Кроме того, писатель становится представителем человеческого опыта: слова – единственная среда, через которую можно пытаться связываться друг с другом, – спо-

собны как обнаруживать значения, так и делать их неясными, и в некотором смысле, все люди являются призраками, способными видеть друг друга, но, из-за ошибочности слов, неспособных к подлинному общению друг с другом. Писатель – воплощение этой дилеммы, потому что мир, в котором он живет, – мир книг – составлен из призрачных частей образов, населяющих эти книги. И вместе с тем он пытается общаться с людьми, которые в действительности для него не существуют, поскольку автор редко встречает своих читателей. Сам Остер в интервью признается: «Я своих читателей не знаю. Тайна сия велика есть» [1, с. 13].

Другими словами, писатель творит для и о призраках, не говоря уже о том, что читатель получает книгу, написанную призраком и о призраках. Потому что, даже когда писатель физически присутствует в мире, на самом деле он все же не находится там, поскольку в целом его жизнь связана с тем, что он пишет.

По замечанию Остера, «если бы все мои книги были собраны в один том, они бы сформировали книгу о моей жизни» [4, р. 10]. В то же время для Остера главной задачей писателя является его отсутствие в тексте для того, чтобы позволить истории самой себя рассказывать. Таким образом, в своих книгах, которые характеризуют его жизненный путь, писатель так или иначе отсутствует, становится призраком, чье присутствие влияет на повествование, но не может быть определено.

В трилогии личность автора и его поиск является темой для исследования. В романе «Призраки» детективное расследование тайны становится метафорой для поиска героем самого себя (причем характерен поиск протагонистом своей идентичности вне структуры текста) и поиска читателем значения в тексте. В этом произведении действует настоящий частный детектив Блю, в отличие от героя «Стеклянного города», который пишет детективные истории и лишь пытается стать сыщиком. Его наниматель предоставляет для его наблюдений квартиру, в которой все подготовлено для предстоящей мистификации: мебель, посуда, запас продовольствия и даже одежда нужного размера. Все устроено так, чтобы Блю мог сидеть и писать в блокноте, наблюдая за Блэком, который так же сидит в

своей квартире через дорогу от Блю за столом и делает записи в своем блокноте. Возникает метафора закрытой комнаты: пространство Блю ограничено этой комнатой, у него небогатый выбор, поскольку его работа заключается в наблюдении за Блэком и составлении отчетов обо всем увиденном. Так же, как и Питер Стиллмен-младший, или Дэниел Квинн, или любой другой персонаж в трилогии, Блю помещен в закрытую комнату, искусственный мир, который управляет его действиями и судьбой.

Несмотря на тот факт, что Блю предположительно единственный, кто пишет о Блэке, фактически Блэк является автором, управляющим данной ситуацией, потому что именно его действия определяют, что будет написано Блю в отчете. И даже когда Блю покидает комнату, которую Уайт снял для него, то только для того, чтобы следовать за Блэком по улицам города. Его действия и сама его жизнь больше не принадлежат ему, а управляются Блэком. И ситуация становится еще более запутанной, когда Блю осознает, что именно Блэк под личиной Уайта нанял его для слежки за собой.

Роман «Призраки» еще более открыто демонстрирует свою погруженность в проблемы языка, чем это обнаруживается в первом романе трилогии «Стеклянный город». Это история путешествия Блю от лингвистической наивности до языкового опыта, который, в конечном счете, приводит его к пониманию силы своего творческого начала и дает возможность выйти из запертой комнаты, куда его поместила триада, состоящая из Блэка, Уайта и безымянного рассказчика. В начале романа Блю полагает, что «слова для него прозрачны, такие большие окна в окружающий мир» [2, с. 199]. Он сталкивается с лингвистической дилеммой, когда пишет свой первый отчет о деятельности Блэка, который лишь сидел за столом, читал и писал. Перечитав свой отчет, Блю обнаружил, что те немногие детали, записанные им в свою тетрадь, недостаточно полно описывают то, как он и Блэк провели прошедшую неделю: «Впервые в своей практике он сталкивается с тем, что слова не работают: вместо того, чтобы раскрыть что-то, они лишь напускают туману» [2, с. 201].

Лингвистические трудности Блю были обусловлены тем, что он впервые пытался истолковать увиденное: «Во всех отчетах, которые ему доводилось до сих пор писать, на первом плане всегда было действие» [2, с. 200]. Но в данном случае объект его слежки бездействует, так что именно Блю (как наблюдателю) придется решать, какие из действий Блэка являются значимыми и заслуживают включения в отчет. Еще одним фактом, добавленной к его дилемме, становится то, что Уайт отказался сообщить Блю, почему именно Блэк станет объектом слежки. Блю даже не знает истинной подоплеки дела, что делает для него затруднительным понимание действий Блэка. В начале он думал, что «дело семейное и что перед ним – ревнивый муж» [2, с. 188]. Он даже не знает, кто нанял его следить за Блэком, за исключением того, что наниматель странно выглядит, как будто загримирован: «кожа до того бела, словно напудрена» [2, с. 188]. Уайт не определяет точного периода, в течение которого должно вестись наблюдение за Блэком, и не дает никаких зацепок, помогающих Блю расшифровать деятельность объекта слежки. Предположив, что Уайт и Блэк являются одним и тем же человеком, Блю начинает понимать смысл всего дела: «Нет никакого Белика и не было» [2, с. 239]. Блю был нанят для того, чтобы быть объектом наблюдения, и в то же время самому наблюдать за своим нанимателем. Эта ситуация может быть проиллюстрирована двумя зеркалами, поставленными друг напротив друга и не создающими ничего, кроме искусственного пространства, иллюзии бесконечности.

После подтверждения к собственному удовлетворению, что Блэк и Уайт это одно и то же лицо (хотя читатели никогда не могут быть вполне в этом уверены), Блю решает противостоять Блэку. Он следует за объектом слежки в бар, где оба заказывают виски со льдом, «Черное и белое», и принимает на себя роль страхового агента Сноу. Но Блэк тоже начинает играть в эту игру и называется частным детективом, который «должен наблюдать за человеком, самым что ни на есть заурядным человеком, и каждую неделю посылать об этом отчет» [2, с. 237]. Человек, за которым он наблюдает, конечно же, сам Блю, пред-

полагающий, что возможно существует третье лицо, нанявшее их, чтобы следить друг за другом, что приводит к бессилию, похожему на то, как две змеи глотают друг друга. Дальнейшая фраза их беседы иллюстрирует причудливую природу их взаимоотношений, когда Блэк точно описывает ощущения детектива, вынужденного следить за ним: «Я так долго за ним наблюдал, что успел изучить его лучше, чем самого себя. Мне достаточно о нем подумать, и я уже все про него знаю: где он, чем занимается. Я могу наблюдать за ним с закрытыми глазами» [2, с. 238]. Если принять версию Блэка, то ситуация становится абсурдной и даже безумной. Но если следовать точке зрения Блю, который полагает, что Уайт и Блэк – это один человек, тогда становится очевидным, что Блэк так или иначе срежиссировал данную ситуацию и играет роль детектива, чтобы только еще более запутать главного героя и читателей.

Чувство бессилия наполняет Блю, который осознает, что не способен контролировать или изменить положение дел: «Ему грустно, он чувствует себя опустошенным, разочарованным» [2, с. 239]. Блю был помещен Блэком в замкнутое пространство комнаты, по видимому, только для того, чтобы за ним можно было наблюдать в процессе слежки за Блэком. И это положение сродни положению персонажа, помещаемого автором в некий художественный мир, таково и положение читателя, который пытается проникнуть в художественный мир произведения. В романе Уайт/Блэк контролирует Блю: «...запер в четырех стенах и погасил свет. С тех пор он... блуждает в темноте, ощупью ища выключатель, жертва собственного расследования» [2, с. 225]. Это предложение, кроме того, что служит описанием случившегося с Питером Стиллменом в «Стеклянном городе», буквально с Феншо и фигурально с рассказчиком в «Запертой комнате», становится метафорой автора и его персонажей, а также героев и читателей романа: при наблюдении за другими постепенно появляется осознание того, что их истории напоминают наши собственные, они заставляют взглянуть не объективно, но субъективно на повороты сюжета.

Подобно Блю, вынужденному сидеть и наблюдать за бездействующим Блэком, читатель осознает, что события, о которых по-

вестуется в романе не о персонажах, а о нем самом. Невозможно не связывать сюжет произведения с личным опытом, и в процессе подобного изменения детективная история с единственно верным решением превращается в зеркало, в котором отражается читатель. Сам писатель в одном из интервью проиллюстрировал подобное явление: «Пару лет назад у меня произошло невероятно странное озарение, которое характеризует, что случается, когда я читаю роман. Думаю, я читал Джейн Остин... и осознал, что передо мной книга, события в которой я не мог представить. Я представил, что все сцены и разговоры, все главы романа происходили в гостиной родительского дома. И я начал размышлять: любопытно, как можно сделать произведение соответствующим – в смысле, что Джейн Остин знала о Нью-Джерси? И все же я сделал эту книгу личной, населил свою жизнь этими персонажами. И это не было похоже на то, как будто я попал в восемнадцатый век, напротив я перенес ее действие в двадцатое столетие» [3].

Эти размышления вполне сопоставимы с «Призраками» и отношениями между писателем, читателем и персонажами, если обратиться к еще одному фрагменту из данного интервью: «Роман "Призраки" – это притча о чтении. Он воссоздает процесс чтения шаг за шагом» [3]. Чтение может стать познающим при условии, что читатели используют свое воображение так же активно, как его использовал писатель во время создания романа. Но и для читателей (и для писателей), привыкшим к определенным условностям литературы, чтение может стать ложным опытом, заменой фактами реальной жизни возможностей воображения, которое позволяет расширить взгляд на себя и на окружающий мир. Остер указывает на такую опасность, создавая персонажей, осознающих (как и некоторые читатели), что они находятся в запертой комнате традиционно структурированного романа, чья динамика повествования не выходит за рамки текста. Как Блю и Блэк, наблюдающие друг за другом, так и традиционная структура приводит только к созданию иллюзии, которая фактически заключает в тюрьму своих обитателей: «желание (части авторов) манипулировать схемами сюжета, стремле-

ние все связать воедино, в хэппи-энд, в котором, как выясняется, все связано со всем» [4, р. 13]. Но писатель, создавая персонажей, наделенных самосознанием, отрицает искусственный финал традиционной структуры и подзадоривает читателей действовать как его герои, сбежавшие из замкнутого пространства искусства в безграничный мир возможностей.

Остер несколько раз ссылается на возможность приобретения ложного опыта в романах, который вместо развития читательского разума завлекает его в ловушку. Блю после дней, проведенных в бесплодном ожидании действий со стороны Блэка, замечает, что «наблюдать, как кто-то читает и пишет, сродни ничегонеделанию» (*«to watch someone read and write is in effect to do nothing»*) [2, с. 166]. Это подразумевает, что чтение написанного другим без подключения воображения для воссоздания текста становится подменой опыта персонажа своим собственным. Другими словами, чтобы оценить чтение как творчески пассивную деятельность, нужно позволить произведению завести читающего в тупик и по существу ничего не делать. Подобно Квинну, который проживал свою жизнь под псевдонимами и у которого не было настоящего существования, кроме придуманных масок, читателям следует отказаться от любого опыта, возможного при чтении романа.

Роман «Запертая комната» так же, как и два предыдущих произведения, исследует отношения между автором, его персонажами и читателями, использует детективное расследование как метафору для поиска самоидентичности, в данном случае это розыск биографом предмета своего исследования. На одном уровне, это история двух друзей детства, которые позже «воссоединяются»: Феншо, доминирующий в отношениях с неназванным рассказчиком, внезапно исчезает и оставляет жену с грудой рукописей и инструкцией для вручения их другу, которого он не видел много лет. Эти два друга с самого начала романа представлены близнецами, двойниками, отражающими друг друга.

Подобно Квинну и Остеру в «Стеклянном городе», Блю и Блэку в «Призраках», они два зеркала, показывающие возможности изменчивой жизни. Они провели вместе детство и выглядят, и действуют так похоже, что и их

матери, и люди, с которыми они сталкиваются позже в жизни, принимают их друг за друга. Мать Феншо признавалась: «Когда вы были совсем маленькие, я вас даже путала издали. Не могла понять, который из двух мой» [2, с. 330]. Оба занимаются словесным творчеством: рассказчик стал критиком, а Феншо – писателем. После исчезновения Феншо его жена Софи передает все рукописи для того, чтобы друг решил, стоит ли их печатать.

Эта встреча приводит к успеху рассказчика в литературном мире: он издает прозу Феншо, которая получает весьма лестные критические отзывы, и даже в некоторой степени популярность приходит и к рассказчику, обнаружившему нового гения. Любовные отношения между рассказчиком и Софи развиваются и можно утверждать, что исчезновение Феншо дает рассказчику новую жизнь. У него жена, ребенок и репутация прозорливого критика, и все это – результат желания Феншо, чтобы рассказчик позаботился о рукописях друга.

Эти события могли бы показаться странным совпадением, не имеющим в своей природе ничего устрашающего, поскольку исчезновение Феншо и его предполагаемая смерть – всего лишь факты жизни, не имеющие по сути ничего мистического. Но вскоре после успеха работ Феншо рассказчик получает от него письмо с благодарностью за помощь, а также просьбой продолжать считать его мертвым. И впервые за все время рассказчик осознает, что события прошлых месяцев были организованы Феншо. Он знает не только об успехе своих книг, но и о взаимоотношениях Софи и рассказчика, и благословляет их брак. Фактически рассказчик занимает место Феншо, в то время как он начинает новую жизнь: «Я решил написать, в первый и последний раз, чтобы поблагодарить тебя за все, что ты сделал. Я не сомневался, что на тебя можно положиться, но ты превзошел мои ожидания... Зная, что Софи и ребенок в надежных руках, я могу жить с чистой совестью» [2, с. 302].

Это письмо становится началом болезненного понимания рассказчиком, что Феншо управляет им. Он стал персонажем в прозе своего друга; действия, которые раньше казались результатом свободного выбора или желания, стали в свете письма подготовлен-

ными и запланированными Феншо с самого начала. Чем больше рассказчик пытается освободить себя от обязательств, навязанных Феншо, тем больше он понимает, что тот всегда на один шаг впереди, что каждый ход просчитан с учетом действий рассказчика, и, таким образом, перед читателем возникает другой уровень прозы Феншо, написанной на воздухе при помощи жизни окружающих его людей. Рассказчик заперт в комнате, которая размером с целый мир, но которая в действительности является настолько крошечной, что он ограничен во всем, независимо от того, что он делает. У него нет шанса убежать, потому что он не может даже определить границы своей тюрьмы.

Попытка рассказчика написать биографию Феншо и тем самым освободиться от его болезненного влияния подчеркивает некоторые из повторяющихся тем трилогии. Поиск рассказчиком фактов, которые приведут его к другу, родственны поиску детективом зацепок, способных раскрыть дело. В биографии также рассматриваются отношения между автором и его персонажами, поскольку для биографа жизнь выбранного человека становится книгой, события которой вместе формируют некое целое. Но рассказчик признает (особенно после того, как Софи предлагает, чтобы он написал не стандартную биографию, а историю их дружбы), что его книга станет вымыслом, он создаст историю о жизни его друга, так как «жизнь человеческая необъяснима... Сколько фактов и деталей ни приводи, все равно главного не выразишь» [2, с. 314].

Чем больше рассказчик погружается в создание биографии, тем больше он понимает, что запутался в сетях, расставленных Феншо; вся его жизнь – всего лишь тень друга. Он живет с женой и сыном Феншо, посещает места, которые он покинул, разговаривает с людьми, которые его знали. Он – призрак, обреченный блуждать по запертой комнате, которая является прошлым Феншо. Первоначальный замысел рассказчика написать биографию был вызван желанием опровергнуть слухи, «что никакого Феншо не существует, все это большая мистификация» [2, с. 301]. Высказывались предположения, что рассказчик был автором книг, и что он «его выдумал и приписал ему собственные книги» [2, с. 301].

Жизнь рассказчика переплелась с Феншо, у него нет ничего своего, и он теперь похож на персонажа в одном из произведений друга.

Подобно тому, как авторы «Стеклянного города» и «Призраков» остались скрытыми от Квинна и Блю (и, до некоторой степени, даже от читателей), Феншо остается невидимым для рассказчика, несмотря на богатство информации, «фактов», которые рассказчик получает о его жизни. Рассказчик восстанавливает свою личность, признав творческий потенциал. В тот момент, когда он стоит на пороге сумасшествия и даже смерти, рассказчик обнаруживает способ преодолеть зависимость от Феншо: он сам может управлять другими при помощи языка. Во Франции, куда рассказчик приезжает якобы для сбора материала для биографии Феншо, а на самом деле в поисках друга, в баре он называет неизвестного ему американца Феншо: «Я наслаждался заведомой ложностью моего утверждения, я упивался своей мифической властью. Я был величайшим алхимиком, способным изменить мир по своей воле. Этот человек был Феншо, потому что я так сказал, и точка» [2, с. 369]. И не имеет значения, кто этот человек (хотя он называет себя Питером Стиллменом), на самом ли деле он Феншо или нет; важно, что рассказчик начал осознавать собственный потенциал художника, творца слов, которые могут превратить мир в такое место, которое полностью будет его созданием. И это не только начало освобождения рассказчика от власти Феншо, это – точка отсчета, когда он ощущает ту же самую творческую силу в себе.

В отличие от других романов трилогии, где наблюдается смена повествующего голоса, все повествование «Запертой комнаты» ведется от первого лица. Читатель узнает не имя рассказчика, но намного больше о его личности. Думается, что роман стал ответом на вопрос о биографии Феншо, и цель рассказчика была двойная. Сначала он следовал за предложением Софи, и писал книгу не столько о Феншо, сколько о себе. Во-вторых, эта книга стала завершением его отношений с Феншо, он поменялся с ним ролями и взял ситуацию под контроль, создав произведение о творчестве пропавшего друга. Так рассказчик стал автором, а Феншо – персонажем в

его книге. Именно рассказчик способен решать, где история должна начаться и где закончиться. Феншо оказывается заперт внутри чужого произведения. Мертв или жив его друг, поддаются ли проверке события в этой работе (поскольку рассказчик считает, что все биографии – это интересный рассказ о жизни человека, а «рассказ – это все-таки вымысел» [2, с. 317], и свою работу он считает обманом, пусть даже и основанным на фактах), уже не имеет значения. Важно лишь то, что рассказчик покинул пределы вселенной Феншо и теперь способен создать собственную. Даже если его жизнь все еще ограничена некими рамками, – как, впрочем, жизнь каждого – по крайней мере, теперь ограничения созданы им самим. Он преодолел диктат вымышленного и теперь использует его как инструмент для большего творческого потенциала и личной свободы.

Думается, что осознание персонажем своей сущности и стремление изменить условия существования и вырваться за рамки текста – наиболее значимые моменты трилогии. Они напоминают читателям, что они также участвуют в создании произведения. Роман, который, как предполагается, заставит читателя использовать свое воображение и создать сцены и персонажей в произведении так же, как автор творит их, часто превращается в замкнутое пространство, где читатель приучен ожидать стилизованную действительность: в традиционном романе одно действие влечет за собой другое. Например, читатель детективного романа ожидает, что убийство, разрушающее общественный строй, должно быть разгадано к финалу сыщиком, фигурой божественного отца, способного проникнуть в тайну, окружающую преступление, и восстановить порядок. Так же и автор традиционного романа создает действительность, чья структура характеризуется прочностью, отсутствием беспорядка, что демонстрирует «превосходство его произведений над навыками чтения» [6, р. 464].

В подобном случае текст становится похожим на лингвистическое соревнование между читателем и автором, в котором писатель будет всегда контролировать и побеждать, а читатель больше не читает книгу, чтобы обнаружить новые миры, но вместо

этого оказывается пойман в запертой комнате, созданной автором. Книги перестают быть попыткой автора общаться с читателями. Их ожидания обманываются самой структурой произведения, которое поддерживает интерес и удивление на протяжении всего повествования. Американский писатель использует общеизвестные приемы детективного жанра, подвергая критике традиционную структуру романа и общепринятые роли автора, персонажей и читателей. Он напоминает, что книги, хитроумно придуманные и стилизованные (пусть даже под детективный роман), ограничены своей формой и жанром. И для их героев, и читателей они могут открыть миры воображения и новых опытов, только если читатель сможет вырваться из запертой комнаты. Другими словами, если читатель, подобно персонажам «Нью-йоркской трилогии» Остера, ощутит, каким образом им манипулируют, тогда он сможет взять текст под свой контроль и сделать его собственным. И книга будет не просто романом американского писателя Пола Остера, но также и текстом, в котором отражаются чувства и мысли читающего. Таким образом, текст становится более значим для аудитории, поскольку апеллирует непосредственно к опыту читателей. Лишь пассивному читателю произведение представляется закрытой комнатой или залом зеркал. Диктат вымысла обусловлен лишь той силой, какой его наделяет сам читатель. Для думающего читателя текст становится водоемом, отражающим контуры душ, показывая другой взгляд на мир.

Ведущая проблема «Нью-йоркской трилогии» – проблема самоидентичности – затрагивает не только сущность персонажей, но

и охватывает смысловую структуру произведения, возникают напряженные взаимоотношения между автором, повествователем и читателем. Форма детективного расследования воспринимается как метафора самопознания персонажа. Литературный автор, действующие лица и читатели трилогии заняты поиском истины, однако с самого начала исходные данные создают иллюзорную картину мира. Автобиографическими чертами писателя Остера наделяются несколько персонажей, что затрудняет выделение истинного автора произведения. Повествующий голос множится, дублируется и, тем самым, побуждает читателя активно включаться в процесс создания и расшифровки произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Искусство жить : Интервью с П. Остером // Остер П. Нью-йоркская трилогия / П. Остер. – М. : Эксмо, 2005. – С. 5–18.
2. Остер П. Нью-йоркская трилогия / П. Остер. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с.
3. An Interview with Paul Auster. By Chris Pace. – Electronic text data. – Mode of access: <http://www.bluecricket.com/auster/books/nyt.htm>. – Title from screen.
4. An Interview with Paul Auster // Contemporary Literature. – Madison, 1992. – Vol. 33, № 1. – P. 1–23.
5. Auster, P. The New York Trilogy / P. Auster. – N.Y. : Penguin Books, 1990. – 371 p.
6. Huhn, P. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction / P. Huhn // Modern Fiction Studies. – 1987. – № 33. – P. 451–466.
7. Lavender W. The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's "City of Glass" / W. Lavender // Contemporary Literature. – Madison, 1993. – Vol. 34, № 2. – P. 219–239.

**THE PROBLEM OF NARRATING VOICE
IN PAULAUSTER'S "THE NEW YORK TRILOGY"**

Diana Konstantinovna Karslieva

Candidate of Sciences (Philology),
Associate Professor, Department of Russian Philology,
Volgograd State University
ledi_di2002@mail.ru
400062, Volgograd, Prosp. Universitetsky, 100

Abstract. This article attempts to understand the problem of the narrator in the trilogy of contemporary American writer Paul Auster referring to the literary tradition of voice plurality in the text and reinterpreting the tradition in line with postmodern attitudes. The novels of the trilogy deal with the problem of self-identity, which turns into the problem of semantic structure and calls into question ontologically different categories of author, narrator and reader. The narrating voice multiplies, duplicates, and thus encourages readers to actively engage in the process of creating and deciphering the work.

Key words: postmodernism, novel, storytelling, author, narrator, self-identity, mystification, metaphor.