



УДК 821.111(73).09  
ББК 83.3(7)

## ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: К ПРОБЛЕМЕ ЕДИНСТВА ПОВЕСТВОВАНИЯ «НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ТРИЛОГИИ» ПОЛА ОСТЕРА

Диана Константиновна Карслиева

Доцент кафедры русской филологии,  
кандидат филологических наук,  
Волгоградский государственный университет  
ledi\_di2002@mail.ru  
400062, г. Волгоград, просп. Университетский, 100

**Аннотация.** Данная работа посвящена попытке осмысления проблемы структурной целостности в трилогии современного американского писателя Пола Остера, чьи постмодернистские установки реализуются в художественном тексте произведения. Единство авторского взгляда на героев и события, происходящих с ними якобы беспричинно, определяют целостность трилогии. Динамичное взаимодействие и взаимопроникновение структурных компонентов повествования «Нью-йоркской трилогии» Остера создает особую целостность постмодернистского произведения, где фрагментарность и дискретность разрозненных приемов синтезируются в единство. Трилогия погружает читателя в мир потерянных личностей в разрушенном городе, окруженном бесполезным и бездейственным языком.

**Ключевые слова:** постмодернизм, роман, повествование, художественная целостность, автобиография, самоидентификация, эссе, симулякр.

Наиболее принципиальным и спорным теоретическим вопросом постмодернизма, по мнению М.Н. Липовецкого, представляется проблема художественной целостности постмодернистского произведения [12, с. 196]. С одной стороны, общепризнанными стали представления о том, что «целостность произведения – это эстетическое выражение целостности самой действительности, итог творческого освоения жизни художником, вскрывающим в противоборствах и сцеплениях <...> реального мира его диалектическое единство» [10, с. 9] и что «тип художественности следует понимать в первую очередь как тип художественной целостности» [19, с. 6]. А с другой стороны, вся эстетика постмодернизма исповедует движение «от произведения к тексту», от иллюзии целостного мирообраза (то-

талитарной по своей природе, как утверждают наиболее радикальные теоретики постмодерна) к фрагментарному тексту, равному только самому себе. Теоретический и практический бунт постмодернизма против любых идеологий, основанных на идеалах единства и иерархии, не мог обойти стороной категорию художественной целостности.

М.М. Гиршман отмечает, что целостность – это качество, соотносимое лишь с «последним», мировым целым, в различных формах практического жизненного выявления его единства, проявляющегося в бесконечном многообразии развития и, в то же время, неделимого на обособленные части» [4, с. 53]. Как правило, это «последнее», мировое целое мифологизируется писателем, находя воплощение в системе «вечных» образов, собствен-

но и формирующих художественно-философский код автора, проступающий не только в масштабе конкретного произведения, но и в масштабе всего творчества [11].

Ризоматическая модель художественной целостности кардинально отличается от моделей целостности, укорененных в классических типах культуры. Она, по сути дела, воплощает художественно-философское представление о саморегуляции хаоса. Художественная целостность такого типа производит впечатление полной независимости от усилий автора организовать художественный мир с помощью замысла, каких-либо приемов и т. п. Разумеется, эта тщательно выстроенная иллюзия спонтанности художественного мира. Но если эта иллюзия действительно достигнута, то созданная целостность раскрывается для воплощения смыслов, лежащих за пределами рациональной и детерминистической картины мира, которые не случайны, а закономерны в контексте этой модели целостности. В то же время нельзя не увидеть, что ризоматическая модель художественной целостности в принципе не может быть стабильной, ибо она по самой своей природе граничит с энтропией, тяготеет к саморазрушению.

По верному замечанию С. Ваймана, «не только по сути, но и по форме целостность ничего общего не имеет со скучной монолитностью; нередко она калейдоскопична, а то и вовсе фрагментарна» [2, с. 81]. Говоря о целостности романной формы, следует учитывать художественную природу романа, жанровая сущность которого «синтетична» [20, с. 369]. На современном этапе развития культуры исследователи отмечают постмодернистскую ситуацию «всесинтеза» [18, с. 20], характеризующую гетерогенной множественностью: соединение всего и вся. И в этом смысле формальной доминантой постмодернистской поэтики выступает понятие полистилистики, подробно рассмотренное в монографии В.А. Пестерева «Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия» (1999), где говорится о единстве многообразия, которое «запечатлевается в полистилистическом синтезе романной формы, возникающей в диалоге художественных приемов» [16, с. 247].

Говоря о природе постмодернистского произведения, исследователь выделяет осо-

бую роль эссеистического начала, синтезирующегося с романном [17, с. 31]. Свойственное эссеистике одновременное объединение двух противоположных способов миропостижения и писательского творчества (демонтажа и монтажа) приводит авторов к экспериментам, размывающим границу между романом и эссе, в особенности, в тех случаях, когда описывается процесс литературного творчества. Очевидно, что отступления и размышления о природе литературного произведения подчеркивают эссеизм «Нью-йоркской трилогии» как особый способ освоения действительности и личности. Здесь особо выделяется такое свойство эссе, как неопределенность, которое, по замечанию М.Н. Эпштейна, «ближе и непосредственнее всего раскрывает самоопределяющую активность человеческого духа» [22, с. 345]. Это явно и в размышлении о детективном жанре, и во вставных историях о Шервуде Блэке, об истинном авторе «Дон Кихота» и других.

С.Т. Вайман подчеркивает неисследованность проблемы «органики» в литературоведении и видит возможность ее развития в опоре на достижения философской науки. Источником формирования целостности художественного произведения, по мнению С.Т. Ваймана, должна стать отраженная в нем действительность. В одной из последних работ «Мерцающие смыслы» ученый углубляет свою идею: «в искусстве реально – самодостаточно – существует только ВСЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, а не части – не что иное, как моменты органической его полноты» [3, с. 7]. Эта мысль перекликается с ранними представлениями о романе, отраженными в трудах немецких литературоведов XVIII века: «Полнота романа – это полнота увиденной жизни, реальности. В основе такой полноты – не заданная общая смысловая мера, а мера самой действительности, ее внутренний закон» [13, с. 423].

Постмодернистский роман обладает такими характерными чертами, как пародия, парадокс, недосказанность, двойственность, противоречивость, рефлексия, нежелание воссоздать сколько-нибудь ясную картину мира. Постмодернистский роман намеренно двусмысленен, он сталкивает между собой различные идеи, не отдавая преимущества ни одной из них,

он диалогичен, то есть находится в постоянном «диалоге» с традиционными литературными формами. По мнению Л. Андреева, «различные постмодернистские идеи и приемы совмещаются с традиционными повествовательными принципами, “социальной озабоченностью” и “конкретно-историческим обоснованием” событий» [1, с. 26].

Письмо становится, в соответствии с теорией Ж. Деррида, самостоятельной и фундаментальной категорией. Нелинейное письмо призвано разрушить замкнутость линейного текста, содержит цепочки отсылающих друг к другу смысловых элементов.

По мнению исследователей, «стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который несводим не только к сумме элементов, но и к их системно-конструктивному взаимодействию» [5, с. 13]. Именно стиль превращает текст в неразложимую на части целостность, которая позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире.

Усложненное повествование трилогии Остера не только следует внутренней сущности романа «беспреданно менять направление, двигаться случайно» [32, р. 14], но и по-постмодернистски обновлена, ибо романная мысль одновременно развивается «подобно сознанию в нескольких направлениях» [6, с. 41].

Однако основополагающим в этом вопросе следует признать высказывание В. Шкловского о том, что «единство художественного произведения состоит не в том, что в произведении говорится об одних и тех же героях, а в том, что в произведении к героям одного или разных событийных рядов писатель относится на основании своего мировоззрения так, что его анализ объединяет их в единое целое» [21, с. 158].

«Нью-йоркская трилогия» («The New York Trilogy», 1987) Пола Бенджамена Остера (*Paul Benjamin Auster*, род. 1947 г.) связана воедино не только целостным авторским замыслом, воплотившемся в разнообразных повествовательных приемах и компонентах романного целого данного произведения. Три-

логия органично продолжает более ранние работы писателя, определяя смысловое наполнение и формообразующие принципы. По признанию самого Остера, «Нью-йоркская трилогия» выросла прямо из его ранних полуавтобиографических мемуаров «Изобретение одиночества» (1982) [39, р. 278], которые значимы для понимания смысла источников трилогии. Оба произведения в целом связаны с проблемой проявления личности, усиленной языковой и пространственной дисфункцией.

Д. Бароун отмечал, что «Остер в “Изобретении одиночества” сосредоточился на историческом поиске», и «центр, обнаруженный этим поиском, не является единым или однородным, напротив постоянно меняется» [24, р. 32]. Поскольку воспоминания – это «факты, которые мы создаем и которым придаем значение» [38, р. 225], то невозможно существование правдивых «изображений» и объективных отражений самого Остера. Таким образом, выбор жанра автобиографии ироничен, и это подтверждает мнение Л. Хатчеон о том, что постмодернистские произведения «усложняют цельное представление о реальности» [38, р. 223].

Остер признает, что его мемуары – это «попытка вывернуть себя наружу и рассмотреть из чего состою. Себя, но как другого, себя как каждого» [42, р. 307]. По замечанию Брукнера, возможность «я» быть «каждым», в конечном счете, растворяет личность в небытие [33, р. 31].

«Изобретение одиночества» рассматривает проблему личности в форме автобиографии, трилогия отражает эту тенденцию под маской детектива. Парадокс процесса отражения заключен в выборе жанра. Роберт Крили верно указывает, что «Остер типично работает между субъективностью авторского замысла, тем, что держится в уме, и ожидаемым эффектом от читательского понимания, как будет определен смысл, что также требует “риторического обращения”» [35, р. 36]. Писатель допускает понимание трилогии как «вымышленной секретной автобиографии» [39, р. 278]. В «Изобретении одиночества» Остер предстает как персонаж, и, без сомнения, многочисленные вымышленные личности в «Нью-йоркской трилогии» могут восприниматься разрозненными частями автора,

соединяющимися при рефлексировании. Различие между реальностью и вымыслом затуманивается.

Изображение личности в трилогии постоянно меняет свою подлинность, и вопрос о достоверности перерастает в вопрос о подлинности реального. Понимание писателем достоверности соотносится с теориями Ж.Бодрийера, который сомневается в подлинности реального и провозглашает, что действительность мертва, убита жизнеподобными иллюзиями, основанными на «отсутствии, нереальности, опосредованности вещей» [28, р. 7]. Философ объявляет о ложном существовании мира, которое больше не отражает реальность. В противоположность он выдвигает понятие симулякра, скрывающего действительность, притворяющегося «реальным» и, наконец, маскирующего исчезновение реальности. По Бодрийеру, симулякр – это копия, подделка, продукт массового производства, который ни с чем не соотносится и не ориентируется ни на какие оригиналы. Симуляция – это «поколение моделей реальности без оригинала: гиперреальность» [27, р. 166], закрытая система, в которой знаки основываются лишь только на самих себе. Действительность становится относительной, заменяемой знаками реальности: «Действительность не стирается в пользу вымышленного; она исчезает в пользу более реального, чем сама реальность: гиперреальность. Правдивее, чем правда: это симуляция» [26, р. 11].

Действительность не в состоянии соревноваться с гиперреальностью, сфабрикованной версией реальности. Для теоретика здесь нет жертв процесса симулякризации, – он называет это «идеальным преступлением» – потому что сами жертвы введены в заблуждение и верят, что подобное симулированное существование и есть «реальность», восторженно реагируя на подобный круговорот.

Парадоксально, но симуляция также описывается Бодрийером как спасение действительности, поскольку служит средством маскировки и удерживания реальности от исчезновения, тем самым сохраняя идею «подлинного». Это основывается на предположении, что все истинные антагонизмы или дихотомии ценностей содержат в себе ссылки на свои противопоставления. Например, понятие «ис-

тинный» отличается от «ложного» значением – «не ложный». Но гиперреальность не только противопоставляется реальности, она становится «более истинной, чем сама истина», понятия истины и поддельности сливаются воедино. Бодрийер иллюстрирует такие отношения лентой Мебиуса, в которой одна поверхность раздваивается в замысловатую спираль. Истинность и обман проявляются как неразложимые поверхности подобной ленты, обуславливая друг друга и подтверждая свое существование и достоверность, как «истина подтверждается скандалом, закон – нарушением, система – кризисом» [27, р. 177].

Если задачей рассказчика в «Изобретении одиночества» был поиск индивидуальности среди абсурдной действительности, то задачей протагонистов «Нью-йоркской трилогии» стало обнаружение такой запутанной личности, размышляющей в сходном абсурде вымышленного мира.

Рассматривая взаимосвязь произведений Остера и теорий Бодрийера, следует согласиться с мнением Д. Барона, что многие работы американского автора «могут быть использованы для иллюстрации идей Бодрийера, хотя Остер не является восторженным пользователем этих идей» [25, р. 8–9], в то же время Л. Хатчеон в своей работе «Поэтика постмодернизма» заключает, что постмодернистские произведения подобные романам американского писателя пытаются оспаривать, «что может значить “реальность” и как мы можем знать это» [38, р. 223]. Думается, что произведение Остера в большей степени обыгрывает критику понятий симуляции и гиперреальности, исследует индивидуальность в изменяющемся мире.

Жанр детектива разрушает всякую возможность прочтения трилогии традиционным способом. В отличие от привычного детективного романа, где персонажи раскрывают тайны и находят истину, герои трилогии часто сталкиваются с дилеммой: что значит быть «реальным/истинным». Изображение личности в трилогии усложняется прежде всего ее предрасположенностью к автобиографизму. Бодрийер выдвигал несколько стадий, которые должен пройти образ, чтобы стать «чистым симулякром»: «он является отражением базовой реальности; он маски-

рует и искажает базовую реальность; он маскирует отсутствие базовой реальности; он не имеет никакого отношения к какой-либо реальности; он является своим собственным чистым симулякром» [8, с. 373]. Включение автобиографических элементов в трилогии проявляет схожие черты процесса становления «чистого симулякра».

Автобиографические элементы дают возможность говорить об Остере как прототипе персонажей трилогии, уравнивая знаки с реальностью в сфере изображения. Искусение особенно усиливается тем, что сам писатель открыто признает включение фактов из своей биографии в текст произведений.

Акцент в трилогии ставится на уединении, которое по-разному проживают герои трех романов, напоминая читателю о писательском опыте одиночества, раскрытый в «Изобретении одиночества».

«Однако только теперь, сидя днями и ночами в пустом проулке, он начал понимать, что такое настоящее одиночество. Кроме как на себя самого, полагаться ему было не на кого...» [15, с. 165]. «Я сделался нервным и замкнутым, превратился в затворника в своей рабочей комнатке. Я жаждал одиночества» [15, с. 337].

Все сходства текста произведения с жизненным опытом писателя отражают базовую реальность, основываются на отборе событий и элементов из жизни Остера, содержащих намеки для толкования личности в романах.

В романах 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. Остер использует многие условности детективного жанра, чтобы поставить под сомнение традиционную структуру романа и общепринятые роли автора, персонажей и читателей.

В романах трилогии Остер последовательно рассматривает образ человека, познающего окружающую действительность сквозь призму собственной личности. Однако при обнаружении пустот и зазоров в сознании ге-

роев сама действительность оказывается дискретной, состоящей из фрагментарного пространства и прерывистого времени. Персонажей Остера можно охарактеризовать словами Ю. Кристевой, которыми исследовательница говорила о героях Ф.М. Достоевского как о «треснувших я», «расщепленных субъектах», носителях «разорванного сознания» [9, с. 466, 471]. Таков Квинн из «Стеклянного города», который «уже давно перестал относиться к себе как к реально существующему человеку». Герой «Призраков» постепенно погружается в непривычную для него саморефлексию, осознанию себя не только как человека действующего («Человек дела, он привык быть в движении» [15, с. 192]), но и размышляющего («Пустота – вот все его ощущения» [15, с. 225]; «Он полностью погружен в себя... Сейчас разыгрывается драма Синькина» [15, с. 248]). Безымянный рассказчик «Запертой комнаты» пытается избавиться от влияния своего друга Феншо на события его жизни. Существование его настолько переплелось с Феншо, что для него Феншо – точка отсчета. Личность Феншо раскрывается опосредованно, через характеристики других персонажей, причем следует учесть, что эти воспоминания субъективно окрашены, например, ненавистью Джейн Феншо к своему холодному и недоступному сыну или восхищением четы Дедмонов, причастных к творчеству недавно открытого литературного гения Феншо.

Если сходство настоящего и вымышленного Остеров можно рассматривать как исполнение роли, то сходство Квинна и других протагонистов трилогии с настоящим Остером означает маскарад и неправдоподобие реальности. Как пишет Ченетьер, Остер словно играет с недоверчивостью фактов: «В мире псевдонимов настоящие имена становятся омертвелыми из-за неопределенности индивидуальности. Все обнаруживаемые ссылки на жизнь автора просто обрываются, уплотняя его черты в маску, которую могут поднять или убрать только неуловимые аллюзии. Автобиографические намеки слишком банальны, чтобы скрывать другую группу соответствующих подобий, то есть, то, что происходит с самим произведением, его вопросами, актом написания, образом Пола Остера как создателя “затерянных душ”» [34, р. 36].

Как утверждает Сорапур, персонаж Пол Остер может быть «как (или симуль-танно) манипулирующим заговорщиком, так и веселым второстепенным персонажем» [45, р. 85]. Неясно, насколько достоверны и заслуживающие доверия эти автобиографические факты, даже если сам Остер открыто обращается к существованию этих фактов. Факты автобиографии составляют часть мира псевдонимов, подобию превращаются в иллюзии, перемешивающие личность с реальностью и симулякрами, и на краю ухода в никуда – индивидуальность просто исчезает.

Истоки утраты личности в «Стеклянном городе» заключены в неспособности главного героя Квинна удержаться от головокружения, вызванного симулякром. Бакстер замечает, что проза Остера состоит из «американской одержимости добиться целостности индивидуальности и европейской способности узнать, как и при каких условиях эта целостность крадется или утрачивается» [29, р. 40–43]. Подобное приобретение и процесс утраты включают симуляцию других личностей ценой собственной. Квинн сталкивается с такой же дилеммой: кто он после прохождения повторяющегося процесса приобретения и потери индивидуальности?

Смена личностей у Квинна начинается с отказа от серьезной литературной деятельности, когда он пишет детективы под псевдонимом Уильям Уилсон. Это начало его исчезновения как индивидуальности. По словам Левиса, «процесс распада (в работах Остера) всегда сопровождается развалом личности» [41, р. 60].

По мнению Сорапура, писательство у Квинна «не только включает умножение его “личностей”, но также самоотрицание, он становится куклой чревоушателя, посредством которой говорят другие» [45, р. 77].

Принимая на себя маску детектива Остера, герой пытается понять себя через восприятие другого, он колеблется между реальностью и иллюзией: «...пока никакой ясности нет. Например, сам-то ты кто? Если думаешь, что знаешь, зачем тогда врать? У меня нет ответа. Могу сказать только одно: слушай меня. Меня зовут Пол Остер. Это не настоящее мое имя» [15, с. 67]. Его ответ самому себе ироничен и подчеркивает кризис личности.

Вымышленный персонаж Генри Дарк, чью маску Квинн также примеряет на себя, оказывается не только порождением воображения Стиллмена-старшего, но и к тому же отсылает к Шалтаю-Болтаю. И если образы Уорка и Остера были симуляциями детективного романа, то Дарк был симуляцией сказки. Квинн вновь присваивает личность, оказавшуюся симулякром.

Пытаясь разгадать тайные замыслы Стиллмена-старшего, Квинн называется его сыном Питером. Однако с исчезновением Стиллменов попытки главного героя основываться на их личностях приводят Квинна к опустошению, поскольку ссылаться ему больше не на кого. В этом исследователю [43, р. 15] видится реализация чистого симулякра, который не имеет никакого отношения к какой-либо реальности.

Тот факт, что на самом деле Остер оказывается не главой детективного агентства, а писателем, невольно заставляет читателей думать о персонаже как об авторе книги, тем самым возникает симулякр, который «маскирует и искажает базовую реальность». Квинн вынужден продолжать притворяться Остером, поскольку нуждается в этой личности, пытаясь добиться полноты жизни его двойника. В финале главный герой теряет всякую соотнесенность с действительностью, вплоть до своего отражения в зеркале. Заимствованные личности Остера, Дарка, Стиллмена и даже самого Квинна исчезают.

По словам Х. Бхабхи, «идентификация – это процесс отождествления с и посредством другого объекта, в этом случае сила идентификации – субъект – сам всегда противоречив из-за вмешательства это непохожести» [44, р. 211]. Индивидуальность Квинна замещается личностями Уилсона, Уорка, Дарка, Стиллмена и Остера (как реального автора, так и вымышленного персонажа). Все его маски являются симулякрами, лишенными связи с реальностью. По мнению Сорапура, намеренное желание Квинна – «присвоить различные индивидуальности и тем самым утратить свою... Эта тайна в самом Квинне, в его “потерянной” личности или даже в его попытках *не найти* себя» [45, р. 76].

Присвоение Квинном различных индивидуальностей демонстрирует потерю своей

собственной личности. Используя терминологию Бодрийяра, можно говорить о том, что «Стеклянный город» регистрирует смерть личности Квинна от иллюзий, достоверность симулякра и симуляции. Освободившись от всех подобий/иллюзий, Квинн в итоге уменьшается до нуля, пропадает со страниц произведения.

Если герой в романе «Стеклянный город» незначителен как иллюзорная личность и в дальнейшем отрицается симулякром и симуляцией, то исчезновение индивидуальности в «Призраках» характеризуется образом «преследующего зеркала». По замечанию Бернштейна, «столь устойчивая к толкованию действительность изображается в трилогии посредством отсылок к стеклу и зеркалам» [31, р. 136]. Замечание критика лучше всего иллюстрирует те симуляции, с которыми постоянно сталкивается Блю в «Призраках».

В романе симуляции проявляются через ссылки на оптические действия. Блю не просто следит за Блэком через бинокль, он наблюдает за ним, употребляя слово «speculation», которое также имеет значение «раздумывать». Именно эта двойственность наблюдения и размышления объясняет, почему у Блю возникает чувство, что он не только за Блэком следит, но и за самим собой: «Шпиона за человеком в доме напротив, Синькин как будто смотрит в зеркало, в котором видит не только Черни, но и себя» [15, с. 197].

Этот зеркальный эффект усиливается по мере того, как Блэк проявляется как двойник Блю. По контрасту с эффектом тени в случае Квинна и его двойника Остера, Блэк дублирует Блю в их поражающем сходстве. Двойничество героев романа «Призраки» отражается во вставной истории о замерзшем лыжнике в Альпах, чье лицо было знакомо нашедшему, потому что являлось отражением его собственного: «Дрожа от страха, он взгляделся, словно через толстое стекло, в знакомые черты...» [15, с. 205]. Сближение главных героев доходит до предела, «они как один человек, и, чтобы предвосхитить действия своего подопечного...ему достаточно заглянуть в себя» [15, с. 210]. Две личности пересекаются и перекрываются, так как обе делят между собой одну роль, одну задачу, предаются тому же уединению. Сочувствие Блю по отношению к Блэку, таким обра-

зом, отражает его понимание себя: «Посмотри на него. Ты когда-нибудь видел более жалкого человека? И тут до Синькина доходит, что эти слова с тем же успехом относятся к нему самому» [15, с. 249].

Финальная сцена между главными героями приводит к пониманию, что каждый из них не мог существовать без другого. Они симулировали друг друга. Невозможно определить, кто из них оригинал, а кто подделка. По словам Бодрийяра [27, р. 177], построение реальности – это взаимозависимость действительности и иллюзорности.

Отношения двойничества заканчиваются, когда Блэк планирует убить Блю, что подчеркивается схожим намерением Блю, и неудивительно, когда оказывается, что Блю, а не Блэк, ведет себя агрессивно, чтобы положить конец этому конфликту между действительным и иллюзорным. Последнее движение Блю, чтобы удостовериться, жив или мертв Блэк, схоже с проверкой своего собственного дыхания: «Вроде что-то слышно, но поди пойми, чье это дыхание» [15, с. 253]. Маски Блю (Джимми Роуз, агент Сноу, анонимный продавец щеток) отражают его трансформацию от называемого к безымянному, от реального к вымышленному.

Аналогию с зеркалом подтверждает и название романа – «Призраки». Среди таких «призраков» можно выделить натуралиста Торо, поэта Уитмена и писателя Готорна. Выбор этих выдающихся деятелей американского Ренессанса несомненно обдуман. По верному замечанию М.Ченетьер, «апеллирование к самым радикальным и самым значимым частям американской традиции делает возможным обращение к широкой доле литературных и философских течений нашего времени» [34, р. 41]. Эти «призраки» воспринимаются как представители американской культурной и литературной традициям. Тем не менее, проходит время, они становятся «потерянными», стертymi историями.

Забавная история об Уитмене с одной стороны – шутка, но с другой – она выступает как юмористическое замечание Остера о возможности этих «призраков», утративших свое значение и влияние, быть разбитыми как мусор и со временем отброшенными своими «отсутствующими сыновьями», то есть американскими современниками.

В целом, понимание личности в «Призраках» обуславливается двойничеством и зеркальным отображением главного героя в другом персонаже. Блю буквально «убивает» себя при уничтожении Блэка, своего двойника и «отсутствующего отца». Как и в первом романе трилогии, в «Призраках» личность сталкивается с небытием и исчезает.

В то время как Блэк нуждался в присутствии Блю для подтверждения своего существования, Феншо является необходимым альтер эго безымянного рассказчика в романе «Запертая комната». Двойничество Феншо и рассказчика «помогает мотивировать сюжет, а тот в свою очередь, сталкивается с удвоением» [30, р. 90].

В первом предложении романа («Насколько я себя помню, рядом со мной всегда был Феншо» [15, с. 257]; «It seems to me now that Fanshawe was always there» [23, р. 235]) слово «кажется» постулирует тонкую природу бесчисленных утверждений в романе: «симультанно поддерживается вездесущее отношение Феншо к сознанию» [30, р. 90].

Как и главные герои двух предыдущих романов, которые начинают осознавать деградацию своих личностей, исследуя других, начало поиска Феншо постепенно превращается в падение рассказчика, параллельно со столкновением с его двойником – Феншо.

В сцене на кладбище показывается неспособность рассказчика разделить внутренний мир Феншо. Смерть отца и то ослабление авторитета, которое она подразумевает, дает возможность Феншо для дальнейшего присвоения авторства и авторитета в романе.

Пребывание рассказчика в доме в сельской глуши Франции приводит его к пониманию потери своей индивидуальности, признанию присутствия Феншо в его разуме. Феншо стал автором его жизни. С самого начала он контролировал каждое движение рассказчика. Запертая комната в равной степени принадлежит как Феншо, так и рассказчику.

Отчуждение сознания рассказчика характеризует попытку сбежать от отсутствия/присутствия Феншо внутри него, но в то же время он теряет себя, потому что встреча с Феншо равноценна встрече с самим собой. Сопrotивляясь столкновению, как и сосуществованию с Феншо внутри себя, рассказчик

называется Германом Мелвиллом. Тем самым он пытается создать собственную индивидуальность в противовес авторству Феншо. Он нарочно знакомится с парнем по имени Стиллмен и настаивает на том, что его зовут Феншо, хотя он знает, что это не так: «Я был величайшим алхимиком, способным изменить мир по своей воле. Этот человек был Феншо, потому что я так сказал, и точка. Меня уже ничто не могло остановить» [15, с. 369].

В сцене на площади Колумба человек за двойными дверями запрещает называть его Феншо. Думается, что это имя перестает быть значимым, поскольку оно почти анонимно в этом случае. Красная тетрадь – последняя часть вторжения в мысли рассказчика. Решение вырвать страницы из тетради, смять и выбросить их – означает скорее принятие, чем отчуждение. Это понимание бессмысленности борьбы с Феншо внутри его закрытой комнаты: «Феншо стал в равной степени неизбежностью и ирреальностью, с этим пришлось смириться. Я научился жить с ним, как живешь с мыслью о собственной смерти» [15, с. 374].

Если исчезновение Квинна и Блю происходило из их утраты соотнесенности, продолжительность присутствия безымянного рассказчика зависела от компромисса и принятия неизбежного существования другого, пребывающего в «запертой комнате». Парадоксально, но утверждение личности Феншо как внутри, так и снаружи рассказчика, означает вездесущность. «Запертая комната» оканчивается открытым финалом. По мнению Бернштейна, так «предсказуемая линейность детектива стала затемненной лентой Мебиуса, которая возвышает темноту, относящуюся ко всему» [30, р. 105].

Герои меняются не только внутренне, но и внешне. Характерным примером служит Квинн, который добровольно уходит жить на улицу и оберегать от беды Вирджинию и Питера Стиллменов. В начале романа перед нами полный сил тридцатипятилетний мужчина, ежедневно совершающий прогулки по городу, для которого главным «было движение, процесс, когда одна нога ставится перед другой, когда передвигаешься в фарватере собственного тела» [15, с. 22]. В самом начале своего расследования Квинн раздражался из-за мед-



ленных прогулок Стиллмена: «Он-то привык к быстрой ходьбе, и все эти остановки, мелкие шажки, шарканье утомляли его, действовали ему на нервы; ему казалось, что от всего этого у него нарушается кровообращение» [15, с. 93]. Уже через месяц после преследования Стиллмена-старшего Квинн относится к себе как пожилому человеку, непроизвольно ассоциируясь у читателя с сумасшедшим стариком, за которым он терпеливо ходит каждый день: «Стареешь, – обратился он к самому себе. – Превратился в старого пердуна» [15, с. 149]. Это уничижительная характеристика, думается, относится не к самому герою, а скорее к его состоянию отчаяния и потерянности. А еще через два месяца уличной жизни, истощенный полуголодным существованием, выбитый из привычного ритма жизни, Квинн ходит, «почти не отрывая от земли ног, медленной, шаркающей походкой» [15, с. 168].

Если принять во внимание временной промежуток, в который вписано повествование романа (девять месяцев – от мая до февраля), то вслед за исследователем можно утверждать, что «детективная линия находит здесь свое естественное разрешение в плане не физическом, а метафизическом» [14, с. 208]. Квинн обретает жизнь в ином качестве, но по логике повествования следует признать: «где угодно, только не в этом мире» [15, с. 156].

Постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями. Диалог с хаосом, в конечном счете, в своем пределе нацелен именно на такой поиск.

Вероятно, впервые такое понимание культуры было воплощено в «Поминках по Финнегану» (1939) Дж. Джойса. Вот как описывает семантическую структуру этого романа У. Эко: «Джойс как бы говорит нам своим романом: форма мироздания непостижимо изменилась, и я чувствую, что наши тысячелетние интерпретационные критерии более не действуют, поэтому я предлагаю в качестве заменителя нашего мира другой бесконечный мир, пребывающий в бессмысленном вращении. По крайней мере, этот за-

менитель является человеческим продуктом, он создан, а не дан, его основанием служит культурный порядок языка как противоположность природного порядка <...> “Поминки по Финнегану” – это великая эпифания космической структуры, решенная в языке» [37, р. 77]. Однако создание образа онтологического хаоса через образ языка, буквально в языке, дает важнейшее преимущество: хаос становится постижимым. И в итоге, несмотря на внешнюю хаотичную культурно-лингвистическую форму джойсовского романа, как доказывает У. Эко, изнутри этот хаос пронизан «средневековым ритмом, который незамеченным проходит через весь дискурс книги и наиболее чисто слышится в записи голоса Джойса, читающего свой роман. Перед нами особого рода “кантата”, единый ритм, дьявольское воспроизведение соразмерности в самом ядре беспорядка» [37, р. 87]. Такое парадоксальное сочетание порядка и беспорядка исследователь определяет джойсовским словом «хаосмос». Как считает М.Н. Липовецкий, нет ничего странного в том, что хаосмос «Поминок по Финнегану» напоминает о теориях И. Пригожина, концепции «странных тяготений» [12, с. 42]. Именно так – через естественнонаучные представления и через искусство – реализует себя новая картина мира.

Ф. Куберски в книге «Хаосмос: Литература, наука и теория», сопоставляя идеи квантовой механики и теории относительности с текстами Джойса, Элиота, Лакана, показывает, как эта философия вызревала уже в поздних формах модернизма. В этом смысле постмодернизм должен быть понят как прямое порождение модернизма, как эксплицитная манифестация глубинных трансформаций модернистского дискурса, начавшихся в 1920-30-е годы. Но только в эпоху постмодернизма философия хаосмоса приобретает действительно универсальный смысл, предлагая, по словам Ф. Куберски, «не просто видение “целостности”, позволяющее нам чувствовать себя лучше <...> но само-расчленение и распыление, реальную опасность и подлинную угрозу для каждой ценности и каждого желания, происходящих из осмысления себя (identity) в терминах изоляции и оппозиции» [40, р. 192].

В соответствие с этой логикой, хаотический конгломерат может быть воплощением особого рода – абсолютно нетрадиционного – принципа упорядоченности, не отменяющего хаос, а выражающего себя изнутри хаоса или через хаос. Такой принцип системной организации описан Ж. Делезом в его знаменитой работе «Ризома против Древа». Философ выделяет несколько сменяющих друг друга систем культурного миромоделирования. Классическая культура развивает концепцию мирового древа – это иерархическая многоуровневая структура, основанная на бинарных оппозициях, в которой всегда есть «ствол», то есть системная доминанта, и «корни», то есть причинно-следственные отношения, определяющие динамику и функционирование всей системы в целом. Культура модернизма трансформировала эту модель в систему «куста» и «множественного корня», лишенного стержневого «корневища». Единство этой системы определяется не качествами объекта, а интенциями субъекта, в ней размываются бинарные оппозиции, и ее динамика носит циклический характер, хотя внутренняя связь с моделью мирового древа еще достаточно отчетлива, во всяком случае, сохраняются отношения репрезентации между культурой и реальностью: «Мир стал хаосом, но книга осталась образом мира...» [36, p. 29].

Эта система, в свою очередь, порождает современную модель мировосприятия – ризоматическую (ризома – это «корнеподобный, обычно горизонтальный стебель, растущий под землей или на поверхности земли, его нижняя часть функционирует как корень, а верхняя как листья или побеги» [46, p. 1114]). В широком (системном) смысле к ризомам относятся разного рода плесени, колонии вирусов, муравьев, ос, крыс). Несколько схематизируя, можно сказать, что Ж. Делез выделяет три группы принципов, характеризующих ризоматическую систему:

1. Гетерогенность, игровое соединение различных семиотических кодов, не нарушающее их внутренней целостности; множественность, невозможность выделить системную доминанту. Ризоматическая множественность также опровергает всякую трансценденцию, любое дополнительное измерение, выхо-

дящее за пределы ее непосредственного многолинейного пространства.

2. Фрагментарность, прерывистость: «Ризома может быть нарушена или разорвана в определенной точке, но она всегда начнет функционировать заново либо в своих старых линиях, либо через образование новых» [36, p. 32]. С этим принципом связана трансформация отношений между культурой и реальностью – их более не связывают репрезентация или мимикрия, книга и мир образуют ризому, фрагментарную, но внутренне целостную, единую в своем измерении, легко прерываемую и так же легко регенерирующуюся из любой точки.

3. Ризома лишена какой бы то ни было глубинной, временной или пространственной, структуры – она вся здесь и теперь; отсюда незавершенность ризомы – у нее нет начала или конца в любом измерении, она всегда находится посередине своей динамики, всегда в становлении, основанном на взаимодействии гетерогенных элементов, обладающих единым пространственно-временным статусом («картографичность» или «декалькомания» ризомы).

«По контрасту с центрованными (даже полицентрованными) системами с иерархическими типами коммуникации и предустановленными путями динамики, ризома представляет собой не-центрированную, не-иерархическую, незначащую систему, лишенную чего бы то ни было Главного, а также организующей памяти или центрального самоуправления, единственно определяемую через циркуляцию ее состояний» [36, p. 36]. Нетрудно заметить сходство характеристики ризоматической системы со свойствами постмодернистской поэтики. Так, первая группа ризоматических принципов явно перекликается со спецификой игровой поэтики постмодернизма. Вторая – с поэтикой интертекстуальности. Третья – с постмодернистским вариантом диалогизма; особенно существенным проставляется соотносительность симультанности как условия диалога и незавершенности как его ключевой черты с тем, что Делез называет «картографичностью» или «декалькоманией» ризомы.

В первом романе трилогии «Стеклянный город» Остер включает в текст дневниковые записи главного героя, пересматривая сложив-

шую форму элитарной литературы в соответствии со своей задачей – передать непредсказуемость и необъяснимость человеческого существования. В них нет дат записей, хронология вычленяется лишь по направлению мысли Квинна, который постепенно отходит от дела Стиллменов и начинает размышлять о человеческой природе, но последние записи из красной тетради идут в пересказе повествователя, и тем самым утрачивается их достоверность. В отличие от канонической функции формы дневников, когда она использовалась для того, чтобы «придать повествованию документальный, подлинно достоверный вид» [7, с. 173], в постмодернистском произведении происходит переосмысление этой формы. Она наполняется иным значением, затрудняет понимание смысла, синтезируясь в единую целостность художественного произведения.

Трилогия выражает погружение в потерянные личности в разрушенном городе, окруженном бесполезным и бездейственным языком. Остер высмеивает провал коммуникации между реальностью и ее проявлениями, отрезаемыми симулякрами и симуляциями, расследует центр проблемы – «целостное представление реальности» в постмодернистском мире. Проявление и исчезновение представленных индивидуальностей, не важно реальны они или поддельны, «хорошие» или «злые», не важнее, чем их способность разрушать целостность реальности. Действительность переплетается с иллюзиями, симуляциями в плавильном котле конкретности и абстракции.

В открытом финале романов трилогии Остер воплощает свое понимание свободного творческого акта писательства. Он отказывается от представления, что повествование подавляется осознанием конечности: в конечном счете, финал может определить значение, завершающее предложение как смысловую совокупность.

Для «Нью-йоркской трилогии» Остера характерна сюжетная неопределенность, акцент автором делается не на истинном, а на иллюзорном. Целостность произведения определяется единством авторского взгляда на героев и события, происходящих с ними якобы беспричинно. Разрозненные приемы, соединенные по дискретному принципу, образу-

ют формальный хаос, осуществляемый через единство мировосприятия Остера. Ведущая творческая установка писателя – «человек есть тайна» – реализуется в линии поведения персонажей, их неадекватности самим себе. Динамичное взаимодействие и взаимопроникновение структурных компонентов повествования «Нью-йоркской трилогии» Остера создает особую целостность постмодернистского произведения, где фрагментарность и дискретность разрозненных приемов синтезируются в единство и приобретают новое значение; самостоятельно значимые части, изменяясь сами, изменяют целое.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев, Л. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Андреев // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 3–38.
2. Вайман, С. Бальзаковский парадокс / С. Вайман. – М. : Советский писатель, 1981. – 368 с.
3. Вайман, С. Мерцающие смыслы / С. Вайман. – М. : Наследие, 1999. – 398 с.
4. Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
5. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2002. – 528 с.
6. Егерова, Е. Павич, нарисованный за чаем [интервью] / Е. Егерова // Новое время. – 1999. – № 36. – С. 41.
7. Елистратова, А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова – М. : Наука, 1966. – 476 с.
8. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М. : Intrada, ИНИОН РАН, 2004. – 560 с.
9. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ «Прогресс», 2000. – С. 458–483.
10. Лейдерман, Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности / Н. Л. Лейдерман // Проблемы жанра в англо-американской литературе. Вып. 2. – Свердловск : Свердлов. гос. пед. ин-т, 1976. – С. 3–27.
11. Лейдерман, Н. Л. «Пространство вечности» в динамике хронотопа русской литературы XX века / Н. Л. Лейдерман // Русская литература XX века: направления и течения. – Екатеринбург, 1995. – Вып. 2. – С. 3–19.

12. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
13. Михайлов, А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Михайлов А. В. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 126–159.
14. Михеев, А. До последней капли алфавита / А. Михеев // Иностранная литература. – 1997. – № 6. – С. 204–208.
15. Остер, П. Нью-йоркская трилогия / П. Остер. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с.
16. Пестерев, В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
17. Пестерев, В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия (способы художественного синтезирования): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. А. Пестерев. – Волгоград, 1999. – 35 с.
18. Пестерев, В. А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические аспекты : учебно-методическое пособие / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2001. – 40 с.
19. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения. / В. И. Тюпа – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 224 с.
20. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
21. Шкловский, В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1959. – 628 с.
22. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Сов. писатель, 1988. – 414 с.
23. Auster, P. The Invention of Solitude: A Memoire / P. Auster. – N.Y. : Penguin books, 1988. – 173 p.
24. Barone, D. Auster's memory / D. Barone // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 32–34.
25. Barone, D. Introduction: Paul Auster and the Posmodern American Novel / D. Barone // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995. – P. 1–26.
26. Baudrillard, J. Fatal Strategies / J. Baudrillard. – N.Y.: Semiotext(e), 1990. – 192 p.
27. Baudrillard, J. Simulacra and Simulations / J. Baudrillard // Jean Baudrillard: Selected Writings. Ed. by M. Poster. – Cambridge: Stanford University Press, 1988. – P. 166–184.
28. Baudrillard, J. The Perfect Crime / J. Baudrillard. – L.: Verso, 1996. – 156 p.
29. Baxter, Ch. The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction / Ch. Baxter // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 40–43.
30. Bernstein, S. Auster's Sublime closure: The Locked Room / S. Bernstein // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995. – P. 88–106.
31. Bernstein, S. The Question is the Story Itself / S. Bernstein // Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. – P. 134–153.
32. Blanchot, M. Le Livre a venir. / M. Blanchot. – P.: Gallimard, 1971. – 308 p.
33. Bruckner, P. Paul Auster, or The Heir Intestate / P. Bruckner // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995. – 27–33 P.
34. Chйnetier, M. Paul Auster's Pseudonymous World / M. Chйnetier // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995. – P. 34–43.
35. Creeley, R. Austerities / R. Creeley // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – 35–39 p.
36. Deleuze, J. Rhizome Versus Trees / J. Deleuze // The Deleuze Reader. Ed. by Constantin V. Boundas. – N.Y.: Columbia University P, 1992. – P. 27–36.
37. Eco, U. The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce. / U. Eco. – Cambridge: Harvard UP, 1989. – 96 p.
38. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. / L. Hutcheon – N.Y.; L.: Routledge, 1988. – 268 p.
39. Interview with Joseph Mallia // Auster P. The Art of Hunger. / P. Auster – Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1997. – P. 274–286.
40. Kuberski, Ph. Chaosmos: Literature. Science, and Theory. / Ph. Kuberski. – New York: State Univ. of New York Press, 1994. – 211 p.
41. Lewis, B. The Strange Case of Paul Auster / B. Lewis // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 53–61.
42. McCaffery, L., Gregory, S. An Interview with Paul Auster / L. McCaffery, S. Gregory // Auster P. The Art of Hunger. – Harmondsworth: Penguin, 1992. – P. 277–320.
43. Oi-ming, G. The Quest for Truth – an Examination of Simulacra and Simulations in Paul Auster's *The New York Trilogy*. / G. Oi-ming. – The University of Hong Kong. 2001. – 50 p.
44. Rutherford, J. The Third Space: Interview with Homi Bhabha / J. Rutherford // Identity: Community, Culture, Difference. Ed. by Rutherford J. – L.: Lawrence & Wishart, 1990. – P. 207–221.
45. Sorapure, M. The Detective and the Author: *City of Glass* / M. Sorapure // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania press, 1995. – P. 71–87.
46. The American Heritage Dictionary of the English Language. Ed. by William Morris. American Heritage Publ. Co, Inc. – N.Y.: Dell, 1969. – 2112 p.

**THE INTEGRITY OF THE FICTIONAL TEXT:  
THE PROBLEM OF THE UNITY OF THE NARRATIVE  
“THE NEW YORK TRILOGY” BY PAUL AUSTER**

**Diana Konstantinovna Karslieva**

Candidate of Philology (PhD),  
Docent of the Department of Russian Philology,  
Volgograd State University  
ledi\_di2002@mail.ru  
400062, Volgograd, University Avenue, 100

**Abstract.** This article attempts to understand problems of structural integrity in the trilogy of contemporary American writer Paul Auster, whose postmodern art installation implemented in the text. The unity of the author’s opinion on characters and events that happen to them, allegedly without reason, determine the integrity of the trilogy. The dynamic interaction and the interpenetration of the structural components of the *The New York Trilogy’s* narrative creates a special integrity postmodern works, where the fragmentation and discontinuity of disparate techniques are synthesized in unity. Trilogy immerses the reader into the world of lost individuals in a ruined city, surrounded by useless and vain language.

**Key words:** Postmodernism, novel, storytelling, fictional integrity, autobiography, identity, essay, simulacrum.