



УДК 821(73)  
ББК 83.3(7)

## СВОЕОБРАЗИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ФОРМЫ В «НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ТРИЛОГИИ» ПОЛА ОСТЕРА

Д.К. Карслиева

Данная работа посвящена попытке осмысления своеобразия традиционной формы в трилогии современного американского писателя Пола Остера, чьи постмодернистские установки реализуются в художественном тексте произведения. Романное повествование характеризуется тотальной неопределенностью.

*Ключевые слова:* постмодернизм, роман, повествование, традиционная форма, детектив, автобиография, самоидентификация.

К современному американскому прозаику Полу Бенджамину Остеру (Paul Benjamin Auster, род. 1947 г.) 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 многие элементы и темы классической литературы, такие как взросление ребенка, поиск собственной индивидуальности вне семьи и культуры, вечная история падения с высот и последующего искупления. Но вместо общепринятого финала для создания симметричной структуры, свойственной 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 трилогии» («The New York Trilogy», 1987) Остера характерен открытый финал, читателю предлагается создать свою собственную историю, используя возможности мира, находящегося вне выдуманной вселенной.

Состоящая из трех небольших романов, «Нью-йоркская трилогия» исследует изменя-

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

Усложненное повествование трилогии Остера не только следует внутренней сущности романа «беспреданно менять направление, двигаться случайно» [13, р. 14], но и по-постмодернистски обновлена, ибо романная мысль одновременно развивается «подобно сознанию в нескольких направлениях» [1, с. 41].

Однако определяющим для анализа 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» [5, с. 158].

«Нью-йоркская трилогия» Остера связана воедино не только целостным авторским замыслом, воплотившемся в разнообразных повествовательных приемах и компонентах романного целого данного произведения. Трилогия 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) [18, 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» [6, р. 32]. Поскольку воспоминания – это «факты, которые мы создаем и которым придаем значение» [17, 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» [ibid., р. 223].

Остер признает, что его мемуары – это «попытка вывернуть себя наружу и рассмотреть из чего состою. Себя, но как другого, себя как каждого» [19, р. 307]. По замечанию Брукнера, возможность «я» быть «каждым» в конечном счете растворяет личность в небытие [14, 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”» [16, р. 36]. Писатель допускает понимание трилогии как «вымышленной секретной автобиографии» [18, 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. Бодрийяра, который сомневается в подлинности реального и провозглашает, что действительность мертва, убита жизнеподобными иллюзиями, основанными на «отсутствии, нереальности, опосредованности вещей» [9, 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.

Парадоксально, но симуляция также описывается Бодрийяром 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 «истинный» 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. Бодрийяр 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» [8, 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 Бодрийяра, следует согласиться с мнением Д. Бароуна, что многие работы американского автора «могут быть использованы для иллюстрации идей Бодрийяра, хотя Остер не является восторженным пользователем этих идей» [7, 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» [17, 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. Бодрийяр выдвигал несколько стадий, которые должен пройти образ, чтобы стать «чистым симулякром»: «он является отражением базовой реальности; он маскирует и искажает базовую реальность; он маскирует отсутствие базовой реальности; он не имеет никакого отношения к какой-либо реальности; он является своим собственным чистым симулякром» [2, с. 373]. Включение автобиографических элементов в трилогию 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 писа-

тель 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».

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 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 героев 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» [3, с. 466, 471].

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 подобию, то есть то, что происходит с самим произведением, его вопросами, актом напи-

сания, образом Пола Остера как создателя “затерянных душ”» [15, р. 36].

Как утверждает Сорапур, персонаж Пол Остер может быть «как (или симульганно) манипулирующим заговорщиком, так и веселым второстепенным персонажем» [21, р. 85]. Неясно, насколько достоверны и заслуживающие доверия эти автобиографические факты, даже если сам Остер открыто обращается к их существованию. Факты автобиографии составляют часть мира псевдонимов, подобия 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» [10, р. 41]. Подобное приобретение и процесс утраты включают симуляцию других личностей ценной собственной. Квинн сталкивается с такой же дилеммой: кто он после прохождения повторяющегося процесса приобретения и потери индивидуальности?

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» [4, с. 67]. Его ответ самому себе ироничен и подчеркивает кризис личности.

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 этой непохожести» [20, 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 Сорапур, 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» [21, 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» [12, 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» [4, 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.

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 [8, р. 177], построение реаль-

ности – это взаимозависимость действительности и иллюзорности.

Аналогии 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» [15, р. 41]. Эти «призраки» воспринимаются как представители американской культурной и литературной традиции. Тем не менее проходит время, они становятся «потерянными», стертymi историей.

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» [11, 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.

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.

Если исчезновение Квинна и Блю произошло из их утраты соотносительности, 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» [11, р. 105].

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, образуют 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.

Писатель вслед за многими современниками пересматривает сложившиеся формы не только элитарной литературы (дневниковые записи), но и жанры массовой литературы (детективный роман). В трилогии разноприродные по своей сути повествовательные формы синтезируются в единую художественную целостность. В структуре трилогии стирается грань между объективной реальностью и субъективным восприятием, читатель вынужден активно взаимодействовать с текстом, но, в конечном счете, остается неопределенность и недосказанность, отрицается возможность выяснения смысла посредством произведения. Повествование трилогии дискретно, фраг-

ментарно. В своем произведении Остер обращается к проблеме языка, его интересует создание новых форм и утрата языком своей коммуникативной функции.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Егерева, Е. Павич, нарисованный за чаем: [интервью] / Е. Егерева // Новое время. – 1999. – № 36. – С. 41.
2. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada : ИНИОН РАН, 2004. – 560 с.
3. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ «Прогресс», 2000. – С. 458–483.
4. Остер, П. Нью-Йоркская трилогия / П. Остер / пер. с англ. А. Ливерганта, С. Таска. – М. : Эксмо, 2005. – 400 с.
5. Шкловский, В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1959. – 628 с.
6. Barone, D. Auster's memory / D. Barone // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 32–34.
7. Barone, D. Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel / D. Barone // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / ed. by D. Barone. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania press, 1995. – P. 1–26.
8. Baudrillard, J. Simulacra and Simulations / J. Baudrillard // Jean Baudrillard : Selected Writings / ed. by M. Poster. – Cambridge : Stanford Univ. Press, 1988. – P. 166–184.
9. Baudrillard, J. The Perfect Crime / J. Baudrillard. – L. : Verso, 1996. – 156 p.
10. Baxter, Ch. The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction / Ch. Baxter // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 40–43.
11. Bernstein, S. Auster's Sublime closure: The Locked Room / S. Bernstein // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / ed. by D. Barone. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 88–106.
12. Bernstein, S. The Question is the Story Itself / S. Bernstein // Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism / ed. P. Merivale and S. E. Sweeney. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1999. – P. 134–153.
13. Blanchot, M. Le Livre a venir / M. Blanchot. – P. : Gallimard, 1971. – 308 p.
14. Bruckner, P. Paul Auster, or The Heir Intestate / P. Bruckner // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / [ed. by D. Barone]. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 27–33.
15. Chénétier, M. Paul Auster's Pseudonymous World / M. Chénétier // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / ed. by D. Barone. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 34–43.
16. Creeley, R. Austerities / R. Creeley // Review of Contemporary Fiction. – 1994. – № 14. – P. 35–39.
17. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – N. Y. ; L. : Routledge, 1988. – 268 p.
18. Interview with Joseph Mallia // Auster, P. The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook / P. Auster. – Harmondsworth (Middlesex) : Penguin Books, 1997. – P. 274–286.
19. McCaffery, L. A Interview with Paul Auster / L. McCaffery, S. Gregory // Auster, P. The Art of Hunger / P. Auster. – Harmondsworth : Penguin, 1992. – P. 287–326.
20. Rutherford, J. The Third Space : Interview with Homi Bhabha / J. Rutherford // Identity: Community, Culture, Difference / ed. by J. Rutherford. – L. : Lawrence & Wishart, 1990. – P. 207–221.
21. Sorapure, M. The Detective and the Author: *City of Glass* / M. Sorapure // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster / ed. by D. Barone. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 71–87.

## THE PECULIARITY OF THE TRADITIONAL FORM IN “THE NEW YORK TRILOGY” BY PAUL AUSTER

*D.K. Karslieva*

The subject of this article is an attempt to reflect on the identity of the traditional form of a trilogy of contemporary American writer Paul Auster whose installation in postmodern realized in the text. The novel narrative is characterized by total uncertainty.

**Key words:** *postmodernism, novel, storytelling, traditional form, detective, autobiography, self-identification.*