



Н. Владимирова

## Метаморфозы автора: от XIX к XXI веку

**А**вторология как художественная проблема формируется в литературе XIX века<sup>1</sup>, когда и обозначились два типологических направления в ее осмыслении, нашедших продолжение и развитие в XX и XXI столетиях.

**Первое направление** связано с эстетически претворенной концепцией Платона. Здесь берет начало метафора «людей-марионеток» как выдуманной игрушки богов или судьбы, которая образовала сквозной образно-смысловой мотив в литературе начиная со времен Античности и до наших дней. Отголоски этой концепции встречаем в размышлениях Набокова, который высоко ценил Платона и вносил новые нюансы в сложившиеся представления об авторе-боге (соревновательность), акцентируя пересоздание мира: «Писатель-творец должен внимательно изучать труды своих конкурентов, в том числе и Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только воссоздавать, но и пересоздавать мир» [9, с. 157].

В учении Платона кукольная мифология и игра — миросозерцательный и миромоделирующий принципы преобразования бытия. Эстетический аспект в нем не выделен, но растворен во всеобщей строгой ригористической концепции. Онтологическая концепция стала основой поэтологической. Прямо или косвенно она стимулировала формирование представлений об авторе-боге, творящем свою художественную вселенную. Персонаж — своего рода «кукла богов» — здесь уже не объект изображения, а функциональная составляющая такой вселенной, подчиненной своеволию автора-творца и (чем ближе к XIX веку, тем больше) моделируемой им логике развития характера, который определяется социальным детерминизмом.

---

<sup>1</sup> В. А. Пестерев пишет, имея в виду прежде всего роман Дж. Элиота «Мидлмарч», что до XIX века автор «как-то сам собой имелся в виду, без претензий и без вопросов, хотя автора всегда разумели, говорили и об авторстве произведения, и о том, что сказал автор. Но автор не был проблемой художественного творчества» [12, с. 34]. Соглашаясь с исследователем в главном, уточим, что автор как художественная проблема, на наш взгляд, обозначен значительно раньше романа «Мидлмарч» Дж. Элиота — уже в «Ярмарке тщеславия» Теккерея.

Поставил под сомнение позицию авторского всезнания и положил начало ироническому развенчанию этого принципа У. Теккерей в романе «Ярмарка тщеславия», который заслужил определение «дезиллюзионистского» [7, с. 173]. Автор обнажил клишированность сложившихся художественных приемов. Однако «Ярмарка тщеславия» — произведение в такой же мере и творчески экспериментальное. «Теккерей нарушил неписанные законы диккенсовской прозы... ломал привычные каноны», — отмечала В. В. Ивашева [8, с. 232].

Теккереевский «роман без героя», как известно, стал произведением без **традиционного** центрального персонажа. Его замещает образ многоликого писательского *alter ego*, который и является, на наш взгляд, главным персонажем сатирической эпопеи. В этой роли выступают реально-условный автор и авторская рефлексия по поводу выбора писательской стратегии, жанра, структуры повествования. Авторский дискурс становится не просто выделенной, но самостоятельной частью произведения. Автор намеренно парадоксально обыгрывает и дезавуирует всеведение романиста, прибегая к приему игровой персонификации. Обозначен здесь и феноменологический аспект: предметом литературоведческой и писательской рефлексии оказывается не только автор, но и проблема читателя.

Принципиально важной представляется наметившееся у Теккерея изменение парадигмы: уходит в прошлое **автор-бог**, на смену которому в следующем столетии приходят не только «боги нового теологического образца, чей первый принцип — свобода, а не власть» [14, с. 107], но и **игра в бога** (один из вариантов названия фаулзовского романа — «Маг»). Аналогичная «игра в бога» присутствует и в произведении У. Голдинга «На край земли: морская трилогия». Момент разобособления привычного универсального, всезнающего автора с пишущим дневник путешественником, совершающим в XIX веке вояж к антиподам, отмечен уже в первом романе трилогии «Ритуалы плаванья» утверждением, не лишенным иронической игры и лукавства: «Я маг, не так ли?», и предложением к читателю представить автора если не самим магом, то хотя бы его подмастерьем: «Представьте, что я, по крайней мере, его замена» [18, р. 151]. «Игра в бога» стимулирует режиссерскую роль, условный автор совмещает разные тексты, меняя их жанровые регистры, комический пафос на трагический, и приводя, таким образом, в движение эвристический механизм, через который проходят все персонажи в мучительном процессе обретения нового знания, поиска Истины, многомерной, как сама природа и жизнь. Автор же выступает и в роли зрителя, но одновременно и участника жизни на корабле, которая также представляется и конкретно чувственно, и в системе условных координат, заданных самим Голдингом.

Говоря словами Р. Барта, «мы обнаруживаем в Романе тот — разрушительный и созидательный одновременно — механизм, который характерен для всего современного искусства» [2, с. 78].

Творческий опыт У. Теккерея вполне обоснованно привлек внимание писателей XX века. Фаулз критически, но и творчески осмысливает литературную технику Теккерея — «фокусника, гипнотизера и мага в одном лице». Сетую на «постоянные апелляции к оборотам типа "ну, мне надо продолжать рассказ", к собственной биографии ("в бытность мою..."), обращая внимание на притворное самоумаление ("это отнюдь не великий роман" — в смысле: это великий роман), намеренное приукрашивание стиля, избыточность примеров и образов», он вместе с тем признает умение Теккерея найти свой «голос». Фаулз отмечал многообразие авторского голоса у Теккерея, поясняя, что под «голосом» имеет в виду «целостное впечатление о литературном "создателе", стоящем за текстом, который создаешь ты сам» [15, с. 44].

Теккерей иронически демонстрирует своего рода поэтологическую энциклопедию прозы викторианского столетия. Читателю предлагается роман, откровенно сконструированный, смоделированный, акцентирующий условность используемых автором художественных приемов.

Автор — реальный создатель произведения, которого принято называть «биографическим», — обнаруживает себя как живое существо на протяжении всего романа, он сообщает о своих вкусах, пристрастиях, провожает в последний путь персонажей, покидающих Ярмарку тщеславия и уходящих в мир иной. Усиливая впечатление художественно-реального соприсутствия, он включает в повествование автобиографические сведения. Например, из главы XLI читатель может почерпнуть сведения о возрасте автора и впечатлениях его детства: «Пятьдесят лет назад, когда пишущий эти строки был любознательным мальчиком, вынужденным после обеда удаляться из столовой вместе с дамами, разговоры их, помните, главным образом, касались всяких недугов. Недавно, беседуя об этом с двумя-тремя знакомыми дамами, я пришел к убеждению, что времена ничуть не изменились» [10, с. 481—482].

Авторская многоликость, отражающая игровую стратегию, подчеркнута выбором и сменой формы повествования. Апелляция к общепринятым нормам или обыденным событиям («И разве это такой редкий случай? Разве мы не видим повседневно добродушных Геркулесов, держащихся за юбки Омфал, и огромных бородатых Самсонов, лежащих у ног Далил?») [10, с. 183], а также традиционные апелляции к читателю в форме риторических вопросов или эмоциональных восклицаний осуществляются «всезнающим» автором в форме первого лица множественного числа. В иных случаях используется принятый в XIX веке возвышенный стиль вежливо-остраненной самопрезентации. Этот же прием позволяет автору солидаризироваться с романскими персонажами, труппой актеров балаганчика, обитателями Ярмарки тщеславия, вести речь от имени завсегдаев светских гостиных или жителей Лондона: «Мы, жители мирного

Лондона, никогда не видали... такой ужасной суматохи и тревоги, какая царила в Брюсселе» [10, с. 361]; в иных случаях — солидаризироваться с читателями. Явленный же «во плоти» создатель романа прибегает к повествованию от первого лица единственного числа, сообщая о своих вкусах, мнениях, пристрастиях, воспоминаниях: «Я не большой знаток эля, но могу сказать по чистой совести, что предпочитаю воду» [10, с. 91]; «Я слышал в Неаполе одного собрата по ремеслу...» [10, с. 94]; «Помню, я как-то сам был на Ярмарке, на званом вечере» [10, с. 179]. Так формируется художественный, условно-реалистический образ автора, остающегося при этом еще и творческой личностью с присущей ей свободой выбора жанровых, стилевых и повествовательных стратегий.

Справедливым представляется замечание Мишеля Фуко о том, что повествование от первого лица «не относится к создателю романа (то есть биографическому автору. — *Н. В.*) и к моменту работы над ним, но, скорее всего, к его *alter ego*, которое может находиться на разной дистанции от автора, и часто характер этого "второго я" меняется в процессе работы» [17, с. 82].

Теккерей виртуозно совершает переходы от первого лица единственного числа к первому лицу множественного и обратно, чередуя их с традиционным повествованием от третьего лица. Такие переходы носят подчеркнuto игровой характер. Вектор авторской игры направлен на читателя и одновременно на сложившуюся, привычную для среднего читателя традицию.

В романе четко обозначен феноменологический аспект, автор формирует непростые отношения с читателем, ища среди многих, взявших в руки его книгу, своего.

Читатель, втягивающийся в игровые отношения с автором, не одноклик. В одних случаях он усреднен, ориентирован на стереотипы массового, привычного чтения, с ним сохраняется ироническая дистанция («какой-нибудь Джонс, читающий книгу у себя в клубе...» [10, с. 14]). В других случаях автор апеллирует к «благосклонному читателю». И лишь когда перед ним конгениальный, понимающий читатель, условный автор стремится сократить дистанцию между создателем романа и одновременно кукольным, возвышающимся на подмостках, именуя себя «человеком и братом». Он спускается с них, обращаясь к таким читателям: «дорогие друзья и спутники» [10, с. 218], «возлюбленные читатели и братья» [10, с. 580] — или к отдельному читателю: «брат мой» [10, с. 445]; следуя избранной стратегии текстопорождения, маркирует границу, отделяющую читателя от создателя произведения, а последнего — от персонажей, то стирая, то обнажая ее, ведя своеобразную игру. Свой читатель, как и автор, персонифицируется. Автор мыслит себя в кругу персонажей — читателей, которые образуют мнимо реальное население текста, и при этом дистанцируется от них: «И вот, дорогие друзья и спутники, моя приятная задача в том и состоит, чтобы прогуляться вместе с вами по Ярмарке... и

после блеска, шума и веселья, оставшись наедине с собою, почувствовать себя глубоко несчастным» [10, с. 218].

Характерно, что читатель погружается не только в рефлексию по поводу создаваемого романа. Он соучастник и очевидец возникающего произведения. Текст приобретает пространственную протяженность. «На *протяжении* нашего романа мы еще ни разу не видели, чтобы она (речь идет о Ребекке. — *Н. В.*) теряла присутствие духа» [10, с. 171] (выделено мной. — *Н. В.*).

Таким образом, читатель становится сопричастным решению эстетических и поэтологических задач, выбору сюжетных поворотов, жанровых и повествовательных стратегий произведения.

Демонстрируя творческие способности и свободу, автор предлагает читателю каждую из ставших привычными и отвергаемыми моделей в свернутом виде — своего рода «матрицу» (Е. С. Куприянова) бурлескного, романтического, «элегантного», готического, приключенческого романа, а немного позднее к сказанному добавит, что не претендует на то, чтобы его «зачислили в ряды авторов военных романов» [10, с. 338]<sup>2</sup>.

Риторический дискурс филологической направленности оказывается одной из главных форм присутствия автора, его творческого сознания, интеллекта. Аналогичную функцию данный дискурс выполняет в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Однако философская антропология, существующая в фаулзовской современности, корректирует художественную антропологию романа, посвященного XIX столетию.

Авторский дискурс, приобретая своеобразие и разнонаправленность, становится не только самостоятельной, смысловой, интеллектуальной, но и более того — **жанрово** выделенной частью произведения Фаулза, который делает важное признание: «...Возможно, под видом романа я пытаюсь подsunуть вам *сборник эссе*», в другом случае говорит о *транспонированной автобиографии* [14, с. 107].

Характерными примерами эссеистических жанровых включений являются фрагменты, посвященные Томасу Гарди, рассуждения о сексуальности в викторианскую эпоху или о правах женщины и женской эмансипации и многие другие. Автору важно не только привлечь внимание читателя к этой дискурсивной составляющей, но и настроить читателя на со-размышление над определяющими и актуальными проблемами современности: «Возможно, вместо порядковых номеров мне следовало снабдить главы названиями вроде: "Горизонтальность бытия", "Иллюзии прогрес-

---

<sup>3</sup> Заметим, что этот прием получит развитие в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», а дальнейшая компрессия достигнет крайних пределов, превратившись в телеграфную речь, в прозе В. Вулф, которая использует парцеллированные конструкции [6, с. 88].

са", "История романной формы", "Этиология свободы", "Некоторые забытые аспекты викторианской эпохи"... да и какими угодно» [14, с. 107].

Таким образом, интеллектуальная, эстетическая, публицистическая составляющие художественного текста становятся равноценными художественной основе произведения как целого.

Изменяются отношения автора с персонажами. Фаулз, как и Дж. Барнс, не соглашаясь с известным тезисом о смерти автора, утверждает: «...романист до сих пор еще бог, ибо он творит (и даже самому что ни на есть алеаторическому авангардистскому роману не удалось окончательно истребить своего автора)...» [14, с. 109]. Но это уже не всезнающий и всемогущий бог викторианского образца, пишущий по плану или принятым правилам искусства. Автор имеет возможность следовать повсюду за своими персонажами, хотя тут же уточняет: «Однако возможность — это еще не вседозволенность» [14, с. 108]. Поэтому он ограничивает авторское своеволие, подобно Теккерею, обнажая прием: «Я не буду заставлять ее (Сару. — *Н. В.*) раскачиваться на подоконнике, высовываться наружу, а потом, рыдая, валиться на истертый ковер, покрывавший пол ее комнаты» [14, с. 106]. Солидаризируясь с читателем и апеллируя к логическому аргументу, писатель сообщает: «Мы знаем, что через две недели после этого происшествия она была жива и, следовательно, из окна не выбросилась».

Фаулз настаивает на свободе и независимости художественного мира от своего создателя: «Наши герои и события начинают жить только тогда, когда они перестают нам повиноваться» [14, с. 108], что не влечет за собой идентификации действительности и художественной реальности.

Автор — остраненный очевидец, но иной, чем в викторианском романе, где всеми доступными средствами стиралась граница между реальным и художественным миром. У Фаулза она подчеркнута, что изменяет меру художественной условности и не только придает произведению игровой характер, но и позволяет показать недоступные «прямому» изображению процессы, происходящие в сознании персонажей. Таким образом, создается «объективный коррелят всего происходившего в... *собственном под-сознании*» [14, с. 105] (выделено мной. — *Н. В.*) персонажей викторианской эпохи, проводится «водораздел» с современностью.

Характерной чертой своего века Фаулз считает «бегство от реальности» в мир существующих (порой сформулированных в постмодернистском духе) условностей: «Даже ваше собственное прошлое не представляется вам чем-то совершенно реальным — вы наряжаете его, стараетесь обелить или очернить, вы его редактируете, кое-как латаете... словом, превращаете в художественный вымысел и убираете на полку — это ваша книга, ваша *романизированная автобиография*. Мы все бежим от реальности. Это главная отличительная черта Homo Sapiens» [14, с. 109] (выделено мной. — *Н. В.*).

Момент расхождения с поэтикой викторианского романа фиксируется в **мыслимом** диалоге / беседе с «лицемерным читателем», в других случаях — с «ординарным читателем», следующим сложившимся стереотипам и готовым взять на себя роль человека, безоглядно верящего в мнимую реальность авторского вымысла. Фаулз ждет от своего читателя веры не в автора-бога и всезнание романиста, но лишь в то, что перед ним автор, «заслуживающий наибольшего доверия».

В романе Джона Фаулза важна для осмысления образа автора и аллюзивная переключка / спор с ролью теккереевского автора-кукольника. В век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта Фаулзу такое амплуа кажется наивным, и он использует опыт своего литературного предшественника и прибегает к дезавуированию условного приема, демонстрируя художественную недостаточность театрально-марионеточной игры: «Возможно, вы думаете, что романисту достаточно держать за соответствующие веревочки, и его *марионетки* будут вести себя как живые и по мере надобности представлять ему подробный анализ своих намерений и мотивов...» [14, с. 107] (выделено мной. — *Н. В.*). Фаулзу важно само переключение в мир художественной действительности — как уточняет писатель, в «контекст действительности, существующей в моей книге».

Расширяются у Фаулза и функции применяемых повествовательных форм. Свободные переходы от первого лица единственного числа к первому лицу множественного числа и к повествованию от третьего лица носят игровой характер, осмысливаются автором как одна из масок, которыми насыщен роман, но и служат серьезной цели, поддерживая внутренний сюжет произведения. Фаулз замечает, ведя повествование о Саре: «Я говорю "ее", но ведь местоимения — одна из самых страшных<sup>3</sup> масок, изобретенных человеком; внутренним взором Чарльз видел не местоимение, а глаза, вскинутые ресницы, прядь волос у виска, легкий шаг, лицо, успокоенное и размягченное сном» [14, с. 329].

Авторское замечание корреспондируется с главным в произведении концептом свободы, критически заостренным против репрессивности викторианской эпохи, поэтому и определение «пугающие», как очевидно из контекста, следует понимать как «пугающие своей обезличенностью». Придя к такому выводу, писатель отходит от ранее сложившегося взгляда на выбор формы повествования от первого или третьего лица.

Хорошо знакомый с трудами Р. Барта, французских структуралистов и постструктуралистов и нередко полемизирующий с ними, Фаулз заявляет в духе Фуко: «...вопрос о том, использует ли современный романист местоимение "я" или "он", существенного значения не имеет» [15, с. 44].

---

<sup>3</sup> В тексте оригинала — «one of the most terrifying masks» [19, p. 287], то есть пугающих, устрашающих.

Дискурсивная линия филологической направленности, намеченная Теккереем, не только творчески развивается в «Женщине французского лейтенанта» Фаулза, но и обозначится в романе конца XX — начала XXI столетия.

Писательская рефлексия, утверждавшаяся в прозе XIX века, трансформируется в современном романе в прочно укоренившийся **филологический** дискурс, который, соединяясь с сюжетно-фабульной моделью **филологического расследования**, способствует жанровому оформлению произведения. Появляется так называемый **филологический роман** [5]: «Обладание» А. С. Байетт, «Чаттертон» П. Акройда, «Попугай Флобера» Дж. Барнса. В романах же Дж. Уинтерсон дискурс приобретает акцентированную научно-информационную и **естественно-научную** направленность, вступая в симбиоз с художественной структурой текста.

**Второе направление** в художественном моделировании авторского поведения было концептуально заявлено также в XIX веке, но имело другую онтологическую основу. В противоположность ироническому обнажению статуса всезнающего романиста (автора-бога) возникло позитивное по своему модусу эстетическое обоснование **авторского исчезновения** из произведения, связанное с именем Г. Флобера. Онтологическая проекция пантеизма, ориентированная на «Этику» Б. Спинозы, стимулировала появление у Флобера поэтологического принципа авторской безучастности. Флобер призывает создателя произведения «быть повсюду и нигде» (Б. Г. Реизов), выступая против «доказывающей литературы», «декламирующей» личности, которая отражает идеи автора. Это нашло продолжение в последующей романной прозе. Траектория данной концепции прочерчена в экзистенциалистском принципе «нулевой степени письма» и получила крайнее выражение в утверждении «смерти автора» Р. Бартом<sup>4</sup>. Однако сегодня все большее число писателей и филологов склонно вносить уточнения в эту ставшую традиционной формулу: «умирает автор классического романа» [6, с. 28], или же «смерть автора» на самом деле — смена привычных масок.

Фаулз замечал: «Может быть, Роб-Грийе и удалось совсем убрать писателя Роб-Грийе из текста, но ведь он никогда не отрицал, что этот текст написан им самим» [15, с. 46]. Ему вторит Джулиан Барнс. В обычной

---

<sup>4</sup> М. Фуко в докладе (опубликованный в виде эссе он появился на год раньше знаменитого эссе Р. Барта «Смерть автора») на заседании французского философского общества 22 февраля 1969 года концептуально обосновывал концепцию неизбежности исчезновения автора. Однако Фуко предвидел появление новых ограничений, отметив возникновение в XIX веке новой разновидности авторов — «основоположников дискурсивности», считая их главной заслугой создание «возможности и правил образования других текстов» [17, с. 84].



ироничной манере в интервью 4 июля 2007 года, отвечая на вопрос Натальи Кочетковой: «В вашей книге "Как все было" автор вовсе лишен голоса. Это как-то связано со "Смертью автора" Ролана Барта?», он заметил: «Нет, я бы сказал, что это связано с исчезновением, но не смертью автора. Я не уверен, что я мертв. Пока, во всяком случае...» [1].

Поиски новых форм художественного «небытия» связаны со все более настойчивым стремлением передать авторство персонажу (а в некоторых случаях — нескольким персонажам), не являющемуся профессиональным писателем, но создающему тексты как симультанно творимые.

Проза таких значительных британских писателей, как Дж. Фаулз, Г. Грин, У. Голдинг, А. С. Байетт, Дж. Барнс, Дж. Уинтерсон содержит большое разнообразие выделенных и обособленных в романе персонажных текстов. Рождающиеся на глазах читателя, они чаще всего представляют собой замкнутые в четко обозначенные границы включения, имеющие внутреннюю фабулу, внутренний сюжет и особую, отличную от романа, жанровую организацию. Таких примеров немало в прозе Г. Грина: «рассказы» тетушки («Путешествия с моей тетушкой»), «сказка», которую рассказывает Куэрри мадам Рикер («Ценой потери»). С отмеченными интертекстуальными жанровыми образованиями соотносятся наряду с письмами тексты из персонажных дневников (у Грина это дневники Сары — «Конец одной любовной связи», Скоби Справедливого — «Суть дела», Мари Рикер — «Ценой потери»; у Фаулза — дневник Миранды в «Коллекционере» и, наконец, дневники Р. Г. Падуба, Эллен, письма Кристabelle Ла Мот в романе Байетт «Обладание»<sup>5</sup>).

Неотъемлемым свойством индивидуального мастерства Дж. Уинтерсон в «Пьесе для трех голосов и сводни» становится персонажное творчество, спектр которого широк и затрагивает разные сферы искусства. Существенна и роль информационного и естественно-научного дискурса. Однако обращает на себя внимание прорисовывающаяся к рубежу XX—XXI веков тенденция возрождения **речевых жанров** — сказки, рассказываемой истории, беседы, — взаимодействующих с романом уже на ином уровне. Они выступают не только как внутритекстовые включения, но обладают способностью формировать современную жанровую парадигму.

Роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» состоит из необычного, поначалу кажущегося хаотичным, сочетания калейдоскопичных историй (stories), рассказываемых главными персонажами. Последние — авторы, повествователи и хранители «копилки устных историй», аккумулируемых вокруг каждого маяка: это Сильвер, Пью и связанный с ними Вавилон

---

<sup>5</sup> Письма и дневники далеко не всегда можно отнести к проявлениям интертекстуальности, особенно в тех случаях, когда они представляют собой вставные конструкции, в которых отсутствует смена повествователя.

Мрак. Истории становятся жанро- и структуропорождающими элементами произведения как целого.

Устные истории (story) представлены в романе в виде оригинально, нетрадиционно озаглавленных фрагментов и выделенных знаком пробела микрофрагментов. Историю (story) Дженет Уинтерсон считает «вымышленной страной» (invented place). Писательница признается: «Вы можете создавать ее и использовать по своему усмотрению, вы можете стать частью ее. Я сама всегда ощущаю себя частью собственного повествования, я пишу и читаю себя одновременно, я каждый раз создаю себя заново посредством игры со временем, историей, посредством вымысла. Я уверена, что каждый человек должен использовать все возможные средства для того, чтобы высвободить свое воображение, потому что это путь к познанию себя» [11].

Увлеченная квантовой физикой, которую Уинтерсон предпочла традиционной классической, она использует открытые Максом Планком закономерности поведения мельчайших частиц в качестве принципа формирования структуры романа, строение которого определяется взаимодействием фрагментов и микрофрагментов с их волновым характером «наложения» одного на другое, а также в пространственно-хронологической организации произведения, в котором единовременными оказываются многослойное прошлое и будущее (эпизоды палеонтологических открытий Вавилона Мрака и посещения Сольта Дарвином) при неразличимости настоящего для слепого Пью.

Вместе с тем история (story) — лишь матрица, соответствующая методу математического описания процессов наблюдения и измерения в квантовой физике. Верная по сути, она не должна претендовать на правдивость, идентичность самой себе и достоверность. Невыразимое, недоступное матрице языка передается с помощью приема молчания: текстового пробела — разрыва между микроисториями.

Устная история имеет свою специфику, она, по словам Фаулза, «тот плотный клубок повествования, содержание которого можно кратко изложить на одной странице...» [16, с. 188]. Роман Уинтерсон насыщен бесконечным разнообразием историй и микроисторий, мельчайших зарисовок. Их авторы-персонажи напоминают сказителей, далеких от усложнившегося современного литературного мира (слепой Пью может быть аллюзивно ассоциирован с Гомером), а Сильвер, ошибочно признанная, как и диккенсовская ученица №20 в школе Баундерби, не способной к «Развитию», дает волю своему воображению, тренируясь в отыскивании и придумывании историй. На их рассказ в распорядке дня на маяке отведен лишь один час. Поэтому в отличие от древних сказаний, рассчитанных на долгие зимние вечера, они скорее напоминали матрицу, короткую вспыш-

ку маяка в ночи, нежели традиционное развернутое повествование: «Корзина! Плот пигмея, плывущего в Америку.

Чайка! Принцесса в ловушке птичьего тела.

Письмо в бутылке. Мое будущее.

Штаны. Имущество моего отца.

Банки сардин. Их мы просто съели.

Акула. А внутри — потускневшая от крови золотая монета. Предзнаменование неожиданного. Сокровища всегда где-то закопаны» [13, с. 119].

Рассказ помещен в ситуацию диалога-беседы. Однако, согласно справедливому замечанию Джона Фаулза, беседа и повествование обычно антипатичны друг другу» [16, с. 189]. Их совмещение приводит к неизбежному сокращению повествовательной части и строгой нацеленности беседы на предмет рассказа. Беседа в этом случае не может быть пространной, как в классическом романе, она приобретает характер «короткой, точечной речи» [16, с. 189], что в свое время понял Конан Дойл, опиравшийся в цикле о Шерлоке Холмсе «на беседу как средство повествования». В романе Уинтерсон «точечная речь» становится телеграфной, а в иных случаях сводится к номинативно-образной перечислительности, что позволяет стягивать кванты историй в пучок. Таким способом передается миф о Самсоне или история о Тристане и Изольде, практически утрачивающая повествовательную составляющую. А история о Вавилоне Мраке и Молли О'Рурк, развивавшаяся спорадически, в нужный момент обретает цельность за счет приема номинации семиотических образов — знаков представленных ранее микрофрагментов: «Вот история: история о Молли О'Рурк и Вавилоне Мраке, начало, середина, конец. Но таких историй не бывает — таких, что можно рассказать, ибо эта скроена из образа тесьмы, яблока, горящих углей, медведя с тарелками, латунной шкалы, его шагов на каменных ступенях, все ближе и ближе» [13, с. 130].

Опора на беседу как средство повествования не может ограничиться центральным повествующим «Я», она предполагает наличие не одного, но нескольких «четко охарактеризованных и по темпераменту противоположных друг другу... выразителей... идей» [16, с. 190]. Симультанная беседа, сопровождающая персонажно-авторский устный текст, вносит в него уточнения, обозначает его смысловой пуант. В процессе беседы расставляются эмоционально-смысловые акценты. Афористичная, «точечная речь», характерная для нее, придает истории в романе Уинтерсон притчевое начало.

Персонажные истории — смыслопорождающий стержень произведения. «Смысл рожают сами истории» [13, с. 162], ибо «ни одна история не начинается сама по себе, как не рождается ребенок без родителей», — говорится в романе [13, с. 27]. Однако она лишена привычной линейной последовательности. Недоумение и интерес заинтригованного читателя усиливаются принципиально анонсированной установкой одного из автор-

ских *alter ego* на отсутствие привычных правил, предписывающих хронологическую последовательность и логичность рассказываемых историй. Один из микрофрагментов, отделенных знаком пробела и обозначенных особым шрифтом, раскрывает условную стратегию авторского *alter ego*: «По правилам историю нужно рассказывать так: начало, середина, конец. Но мне с таким способом сложно» [13, с. 45].

В связи со сказанным условным нарратором обнажена и проблематичность выбора даты — точки отсчета, начала историй. «С чего начать?», — задается вопросом автор-персонаж и признается: «Это непросто и в лучшие времена, а еще труднее, когда начинаешь сначала» [13, с. 46]. Дочитав роман до конца, читатель понимает, что Сильвер и есть тот главный нарратор, который, рассказывая свою и сохраненные в сознании истории (Пью или Вавилона Мрака), сплетает из этих нитей собственную историю — *story*. Не случайно итогом романа служит фраза, полиграфически оформленная как самостоятельный фрагмент-микрочастица — единственное предложение на пустой странице: «Это были мои истории — вспышки по-над временем» [13, с. 282] — «There were my stories — flashes across time» [20, p. 232]. В результате роман, сотканный из историй, синтезируется, как и у Фаулза, в «транспонированную автобиографию». Важны не проступающие ближе к концу произведения автобиографические черточки в рассказах, связанных с обретением предмета любви, но внутренний сюжет произведения, нацеливающий на поиски смысла жизни в мире и обретения себя — целостности своего существования, преодоление в себе стивенсоновского синдрома Джекила и Хайда. Не случайно эта аллюзия занимает в романе видное место, образуя один из сквозных мотивов произведения.

Автор-персонаж предлагает на выбор различные варианты начала: «Наверное, эта история начинается в 1814 году, когда Северный комитет по строительству маяков парламентским актом был уполномочен "возводить и содержать маяки"...» [13, с. 29]; «Итак, история начинается сейчас — или, может быть, началась она в 1802 году, когда страшное кораблекрушение выбило людей, словно воланы, в открытое море» [13, с. 29]. Микрофрагмент со сказочным зачином «жил-был Иосая Мрак», явленный перед читателем-слушателем в момент рассказывания: «...вот он перед вами — бристольский купец, денежный и славный» [13, с. 32], — отодвигает начало повествования к более ранним датам: «Стало быть, история начинается в 1802 году — или же на самом деле в 1789-м, когда молодой человек... тайно переправлял мушкеты через Бристольский залив на острове Ланди, где их могли забрать сторонники французской революции» [13, с. 33]. Затем следует предложение автора-рассказчика: «Закройте глаза и выберите другую дату — 1 февраля 1811 года» [13, с. 47]. Зачем для этого закрывать глаза? Ответ содержится в другой истории — уроке, пре-

поданном Пью. Он просил Сильвер закрыть глаза, чтобы облегчить работу «Второму Зрению» — увидеть то, что возникает в сознании услышать то, что оно подсказывает. Почему всплывает эта дата?

«В тот день молодой инженер по имени Роберт Стивенсон достроил маяк на скале Белл. То было не просто начало маяка; то было рождение династии» [13, с. 47]. Или: «Я уже могла бы выбрать год моего рождения — 1959-й. Или могла бы выбрать год, когда на мысе Гнева появился маяк и родился Вавилон Мрак, — 1928-й. Еще был год, когда Иосая Мрак впервые посетил Сольт — 1802. Или год, когда Иосая Мрак переправлял оружие на остров Ланди — 1789-й. А как насчет года, когда я поселилась на маяке — 1969-й; тогда же "Аполлон" сел на Луну?» [13, с. 45]. Все ранее обозначенные даты возможных начал стянуты воедино для того, чтобы прояснить своеобразие авторского замысла. Начало зависит от определения приоритетности той или иной истории — индивидуально-личностной или той, что пишется с большой буквы.

Выбор историй, их начала подчинен и другому принципу — важна доступная «Второму Зрению» «внутренняя Атлантика», скрытая в таинственном мире сознания человека, который «не освещает гирлянда путеводных огней» [13, с. 44]. Здесь действует особая «логика», далекая от привычного социального детерминизма, — у мыслящего сознания, способного совместить, казалось бы, несовместимое, есть свои особенности. Поиски человеком самого себя и попытки разобраться в себе происходят в области невыразимого, несказанного, недоступного «матрице языка». Эти моменты в тексте романа специально выделены и маркированы автором — создателем произведения: использованием разных кеглей шрифта, дроблением текста на фрагменты и микрофрагменты, расположением их на странице, отделением разновеликими знаками пробела. Благодаря перечисленному формируется необычная поэтика романа.

В таком нетипичном романе возникает и долго остается непроясненным вопрос, кто же тот слушатель, который просит Сильвер рассказать историю, как в условной первой половине романа просила Пью она сама? Кто ведет это непростое (при внешней простоте изложения) устное повествование, кто передоверяет авторство и сам рассказ от одного персонажа к другому и что скрепляет распадающееся на множество историй художественное целое? Ответ находим в самом тексте и внетекстовых подсказках Дж. Уинтерсон, которая лишь в самом конце романа приоткрывает маску, введя автобиографическую составляющую. К финалу прорисовывается и необычность истории как главного концепта, являющегося и главным лейтмотивом романа (микрофрагменты: «Расскажи мне историю, Пью». «Расскажи мне историю, Сильвер») и создающего символический, мифопоэтический, универсально-философский пласт произведения о пути к самому себе — о том, как не стать «чужим в собственной жизни», о смыс-

ле жизни, постижении начал мира и любви. При внешней завершенности роман оказывается, по словам Уинтерсон, «незавершенным и незавершенным», ибо сам принцип и процесс рассказывания историй замкнут на бесконечности, поскольку важна *твоя* история или способность рассказать «себя, словно историю». Тогда она станет светом, который хранит саму жизнь. История приобретает семиотические черты, она становится главным образно-смысловым концептом романа, универсализуясь. В связи с этим припоминается Баудолино — герой одноименного романа У. Эко, который признавался, что не имел истории, а только хотел узнавать истории других и потом был готов завести себе собственную историю.

На важность обретения собственной истории обращает внимание и сама Уинтерсон: «Я верю в силу историй. Писательство — искусство рассказывания историй — это средство связи, оно дает чувство взаимосвязанности между элементами того, что мы называем реальностью. Это не искусственное упорядочивание хаоса жизни, это поиск ее смысла через *обнаружение скрытых связей в хаосе* (выделено мной. — Н.В.)» [11]. Соприсутствие историй нередко оказывается парадоксальным, на что нацеливают и два, казалось бы, взаимоисключающих эпиграфа романа. «Соединение несоединимого» — тот принцип, который позволяет Уинтерсон заострить внимание читателя на главных, извечных проблемах жизни, ее внутреннем накале: «Вы могли заметить, что в моем романе есть два эпиграфа. Это слова глубоко мною любимых и уважаемых писательниц — Мюриэл Спарк и Али Смит. Первый эпиграф гласит: "Помни — ты должен умереть", а второй: "Помни, ты должен жить". Это противоречие, на мой взгляд, и демонстрирует интенсивность подлинной жизни. Оно же говорит о том, что я делаю как писатель — я соединяю несоединимое, рассказывая истории» [11].

Подобно Шахерезаде, которая продлевала жизнь, рассказывая истории, моряк, потерпевший кораблекрушение, в течение семи дней, пока другие тонули, рассказывал истории, а когда они кончились, «он стал рассказывать себя, словно сам был историей» [13, с. 63]. Рассказывая истории, персонаж становится светом — еще один важный концепт произведения, противопоставление тьме. Так истории, объединяясь и универсализуясь, определяют смысл и поэтику произведения, создавая вариативность его прочтения и понимания авторского инобытия в нем.

Проявляется и еще одна характерная особенность нетрадиционно устроенного современного текста: он обращен к конгениальному читателю, стимулируя *кризоморфное* прочтение текста, открывающего себя в структурном и содержательном соотношении с другими текстами некоего общего для них (гипер) текстуального пространства...» [4, с. 21].

Следует говорить о новых стратегиях формирования и авторского образа, и читателя. Для романа XX—XXI веков характерной становится чер-

та, отмеченная Н. Берберовой: речь идет о том, что автор «...не только *пишет* по-новому, он учит также, как *читать* по-новому. Он создает нового читателя. В современной литературе... мы научились идентифицироваться не с героями, как делали наши предки, но с самим автором, в каком бы прикрытии он от нас ни прятался, в какой бы маске ни появлялся» [3, с. 189—190].

### *Список литературы*

1. *Барнс Дж.* Я не драматург, не денди и не гомосексуалист. Интервью Наталье Кочетковой от 4 июля 2007 г. URL: <http://www.izvestia.ru/interview/article3105838/>
2. *Барт Р.* Нулевая степень письма. М., 2008.
3. *Берберова Н.* Из книги «Курсив мой: автобиография» // В. В. Набоков: Pro et Contra / сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб., 1999.
4. *Богданов К. А.* Антропология контекста: к истории «общепринятых понятий» в филологии // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. С. 12—30.
5. *Гребенчук Я. С.* «Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. С. Байетт): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.
6. *Грешных В. И., Яновская Г. В.* Вирджиния Вулф: лабиринты мысли. Калининград, 2004.
7. *Затонский Д.* Искусство романа и XX век. М., 1973.
8. *Ивашева В. В.* Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М., 1974.
9. *Набоков В.* Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В. В. Набоков: Pro et Contra / сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб., 1999.
10. *Теккерей У. М.* Ярмарка тщеславия / пер. с англ. М. Дьяконова / Теккерей У. М. Собр. соч.: в 12 т. М., 1976. Т. 4.
11. *Уинтерсон Д.* «В основе искусства лежит оптимизм...» Беседа с Натальей Поваляевой. URL: <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7726>
12. *Пестерев В. А.* Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема. Волгоград, 1996.
13. *Уинтерсон Д.* Хозяйство света / пер. с англ. Н. Поваляевой. М., 2006.
14. *Фаулз Д.* Подруга французского лейтенанта / пер. с англ. М. Беккер и И. Комаровой. М., 1990.
15. *Фаулз Д.* «Заметки о неоконченном романе» // Фаулз Дж. Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М., 2002.
16. *Фаулз Д.* Конан Дойл // Там же.
17. *Фуко М.* Что такое автор? // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. М., 2004.
18. *Golding W.* Rites of passage. L., 1985.
19. *Fowles J.* The French lieutenant's woman. LTD Bungay, Suffolk, 1979.
20. *Winterson J.* Lighthousekeeping. Orlando; Austin; N. Y.; Toronto; L., 2004.