

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеносов, В. В. Советский философский роман. Генезис. Проблематика и типология / В. В. Агеносов // Человек и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/sovetskiy-filosofskiy-roman-genezis-problematika-i-tipologiya> – Дата доступа : 15.02.2017.
2. Сержант, Н. Л. Типология и жанровая дефиниция философского романа / Н. Л. Сержант [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://core.ac.uk/display/74327471>. – Дата доступа : 15.02.2017.
3. Мехед, Г. Н. Художественная литература как метод философии / Г. Н. Мехед // Электронные журналы издательства NOTA BENE [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-notabene.ru/fr/article_21483.html. – Дата доступа : 15.02.2017.

АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАРТА

И. В. Волков

Южный федеральный университет

Автоинтертекстуальность, которая обычно трактуется как связь того или иного текста с более ранними произведениями его автора, – малоизученное явление. В отечественном литературоведении масштабные теоретические исследования данного феномена пока отсутствуют. Но отдельные литературоведы мимоходом касались проблемы автоинтертекстуальности в связи с изучением поэтики конкретных писателей.

Так, Б. Эйхенбаум посвятил главу своей монографии повторяющимся элементам и мотивам в творчестве М. Ю. Лермонтова и использовал по отношению к ним термин «самоповторение» [1]. Ю. Левин [2], изучая словарь языка О. Мандельштама, оперирует понятиями «самозаимствование» и «автореминисценция». З. Г. Минц пишет об «автоцитате» у российских символистов и модернистов (преимущественно у А. Блока и А. Белого).

Касались данной проблемы и некоторые зарубежные исследователи творчества В. Набокова, в частности П. Тамми и М. Кутюрье. Их исследования тем более ценны, что посвящены творчеству автора, находящегося в одной с Дж. Бартом постмодернистской парадигме. П. Тамми в книге «Проблемы поэтики Набокова: нарратологический анализ» использует понятие «автоаллюзия» и считает это явление «исключительно повествовательным приемом» [3, р. 341]. В качестве автоаллюзийных элементов называются заимствование собственных персонажей, имен персонажей, повествовательных мотивов, цитирование писателем своих предыдущих текстов, неоднократное использование одних и тех же вымышленных географических наименований, терминов и т.д.

Категория автоинтертекстуальности теоретически обосновывается в монографии М. Кутюрье «Набоков или тирания автора» («Nabokov ou la tyrannie de l'auteur», 1993). По мнению французского набоковеда, изошренная «автоинтертекстуальность (l'autotextualité) в последнем романе В. Набокова “Посмотри на арлекинов” представляет собой конечный (ultime) этап его поисков “чистого” (blanc) текста, в котором ощутимо присутствие писателя», но который полностью построен на автоинтертекстуальных отсылках, т. е., отсылках «к предыдущим текстам автора либо к самому автору» [4, p. 93]. Изучая автоинтертекстуальность в творчестве В. Набокова, ученый приходит к выводу, что существует две ее разновидности: «традиция, которую можно охарактеризовать как “стерновскую”, заключающаяся в использовании в романе предыдущих текстов того же автора, и традиция, которую можно назвать “прустовской” или “джойсовской”, когда автор производит художественное переосмысление (fictionnalisation) собственной биографии» [Там же, p. 94].

Исследователь М. Кутюрье попутно верно отмечает, что автоинтертекстуальность характерна для постмодернистских текстов и в качестве примера приводит романы Дж. Барта.

Профессиональный читатель, работающий с текстами Дж. Барта, неизбежно замечает, что многие темы, мотивы, факты, события и имена с регулярностью воспроизводятся в его текстах. Речь идет не об устойчивом интересе к конкретным мотивам, который характерен для подавляющего большинства писателей, а, по сути, об автоинтертекстуальной игре, побуждающей Дж. Барта озадачивать своего читателя специфичным варьированием одних и тех же элементов в рамках созданной им системы. Установка на автопародирование, начиная с 1980-х гг., не только доминирует в текстах писателя, но и демонстрирует тенденцию к усилению.

Выделим основные повторяющиеся мотивы, вводимые Дж. Бартом в одних текстах и вовлекаемые в автопародийную игру в других.

1. Шахерезада и сказки «Тысячи и одной ночи».

Впервые арабские сказки и их легендарная рассказчица Шахерезада появляются в бартовском тексте в 1972 г. Первая часть романа «Химера» строилась как обыгрывание повествовательной ситуации в цикле «Тысячи и одной ночи». Впоследствии Дж. Барт неоднократно повторял, что считает Шахерезаду примером идеального повествователя. В романе «Тайдуотерские рассказы» (1987) сюжет о Шахерезаде и ее сестре Дуньязаде пересказывает одна из героинь.

В романе «Последнее путешествие Некогого Морехода» (1991) сказки «Тысячи и одной ночи» уже становятся главным претекстом, определяющим структуру повествования. Здесь, по определению С. Д. Скотта, «Барт использует истории Шахерезады как рамку, в которую можно поместить свой собственный материал» [5, p. 67].

Формально действие происходит в 1980 г. Преуспевающий журналист Саймон Белер совершает морское путешествие по Индийскому океану вдоль берегов Шри-Ланки, повторяя легендарные маршруты Синдбада, но падает за борт и чудесным образом оказывается ... на корабле Синдбада «Заир». Белер становится гостем легендарного мореплавателя, попадает к нему в дом в тот момент, когда Синдбад планирует седьмое плавание и старается заинтересовать в нем потенциальных инвесторов. На протяжении шести вечеров Белер (превратившийся в Некогого Морехода) и Синдбад соревнуются друг с другом, рассказывая приглашенным о своих предыдущих шести путешествиях. То есть основная часть романа делится на 14 текстов: из них 7 принадлежат Белеру, а 7 – Синдбаду.

Рассказы Синдбада – это хорошо известные как слушателям в его доме, так и всем читателям сказок «Тысячи и одной ночи» сюжеты об острове Обезьян (Ape Island), долине Змей (the Valley of Diamonds and Serpents), острове Свиной (Swine Island) и т. д. В свою очередь, Некто повествует о важнейших событиях своей жизни в Восточном Дорсете, штат Мэриленд.

П. Тобин отмечает, что «гости и домочадцы Синдбада тепло встречают давно знакомые фантастичные сказки своего хозяина и господина, а неправдоподобные, скучные, вульгарные и лишенные поучительности выдержки из биографии Некогого Морехода воспринимают с отвращением» [6, р. 165–166]: «Высокие принципы традиционного реализма, братгья, вот на чем я стою! Дайте мне знакомые, правдоподобные детали: птиц рок и носорогов, ифритов и джиннов, и ковры-самолеты – то, что мы впитали с молоком матери и будем вкушать – да будет на то воля Аллаха! – до последнего вздоха. И пусть никакой чужеземец не посмеет вообразить, что такие безумные выдумки, как механизмы, показывающие время или самостоятельно катящиеся по дороге, смогут занять место нашего родного исламского реализма, самой вершины повествовательного искусства» [7, р. 136].

Противопоставляя фантастику сказок «Тысячи и одной ночи» внешне правдоподобным зарисовкам жизни середины – конца XX в., Дж. Барт доказывает, что не существует границы между копирующим реальные события жизни и строящемся на вымысле повествованием. Степень правдоподобия – понятие относительное, и оно зависит от контекста и читателя (слушателя), поэтому обитатели мира арабских сказок имеют свое представление о «реальной действительности», не совпадающее с канонами, которые кажутся единственно верными современному читателю.

Очередная вариация на тему сказок «Тысячи и одной ночи» обнаруживается в книге Дж. Барта «Десять и одна ночь» («The Book of Ten Nights and a Night», 2004), где этот аллюзийно-автоаллюзийный мотивный ряд сопрягается с аллюзиями на «Декамерон» и темой реальных трагических событий 11 сентября 2001 г. Отношения между Шахерезадой и Шахземаном пародийно трансформируются в не имеющий ни начала, ни конца диалог между писателем Грейбардом (Graybard) и его музой (WYSIWYG = What You See Is What You Get) о смысле художественного творчества.

2. Сравнительная мифология, в том числе теория Дж. Кэмпбелла.

Теория сравнительной мифологии Дж. Кэмпбелла, изложенная в монографии «Тысячеликий герой» [8], в той или иной мере повлияла на большинство текстов Дж. Барта. Первый, безусловно, сознательный пример обращения Дж. Барта к идеям Дж. Кэмпбелла – это роман «Козлоуноша Джайлз», в структуре которого трактат «Тысячеликий герой» играет главенствующую роль. В следующем романе – «Химера» – теория Дж. Кэмпбелла фигурирует вновь. Автор вводит этот мотив в третьей части книги – «Беллерофондиаде». В ней Беллерофон должен повторить путь Персея и стать героем.

К его теории он вновь возвращается в романе «Письма». Тодд Эндрюс (ранее протагонист «Плавучей оперы»), подобно Беллерофону, соотносит свою жизнь с условностями мифа. В своей биографии он обнаруживает все основные этапы мифологического цикла: события, произошедшие в первой половине жизни Эндрюса, неизменно повторяются. Мы имеем дело с характерным примером автоаллюзии: Дж. Барт не только отсылает читателя к своим предшествующим произведениям, в которых затрагивается сравнительная мифология, но и намекает на принцип спиралевидного развития действия, примененный им в «Химере» по отношению к Персею и Беллерофону.

О связи с «Химерой» и мифологической теорией более открыто заявлено в финале романа. Литератор Амброс Менш в письме к Автору сообщает, что задумал создать произведение, основываясь на теориях Рэглана и Кэмпбелла.

Наконец, Дж. Барт в романе «Жили-были» («Once Upon a Time», 1994) анализирует собственную биографию сквозь призму кэмпбелловской теории (сама схема помещена на стр. 316 этого произведения).

Несмотря на использование одного и того же интертекстуального мотива, Дж. Барт умело варьирует аналогии: в разных произведениях теория Дж. Кэмпбелла неизменно предстает в новом свете. «Козлоуноша Джайлз» наиболее непосредственно связан с мифологией, хотя очевидно присутствие психоаналитического компонента. В «Химере» на первый план выходит психоанализ и проблема взросления, формирования личности. В «Письмах» использование мифологии подчинено задаче отразить систему взглядов писателя, согласно которым «the world is morally ambiguous and brutally compensatory», а «в жизни можно только потерпеть поражение разными способами» («there're only different ways to lose») [9, p. 52].

3. Мэриленд и вода.

Это, пожалуй, ведущий автоинтертекстуальный мотив всего творчества Дж. Барта. Чаще всего Мэриленд – это место действия (или, как в «Торговце дурманом» и «Последнем путешествии некоего морехода», одно из мест действия), а развитие сюжета неизменно связано с водной стихией. «Плавучая опера» – это мобильный театр, путешествующий вдоль побережья Мэриленда. Персонажи «Писем», «Творческого отпуска», «Тайдуотерских рассказов» и «Жили-были» путешествуют по морю (обычно в заливе

Чесапик) на яхте. В «Торговце дурманом» описывается плавание через Атлантический океан и вводятся дневники Джона Смита об исследовании Мэриленда. Наконец, персонажи «Заблудившись в комнате смеха» и «Последнего путешествия» Амброз Менш и Саймон Белер выросли в прибрежном округе Дорчестер Мэриленда, и все их воспоминания связаны с водой.

Неразрывную связь Мэриленда (и конкретно округа Дорчестер) и водной стихии Дж. Барт обосновывает в эссе «Болота и приливы» («Marshes and Tides») тем, что «восемьдесят процентов территории округа находится ниже уровня моря» [10, р. 3]. Все события в штате происходят на фоне воды, и Дж. Барт, очевидно, относится к своей малой родине с большой долей сентиментальности. Автор констатирует, что Мэриленд играет в его жизни некую мистическую роль («Это место разговаривает со мной на языке, который я пока не в силах понять» [Ibid, р. 4]) и может восприниматься как масштабный символ. Мэриленд получает амбивалентное название «border state». Во-первых, речь идет о том, что во время гражданской войны в США по территории штата проходила граница между Севером и Конфедерацией. В этом случае выражение переводится как «пограничный штат». Во-вторых, английское «state» соответствует русскому «состояние». Мэриленд – это «пограничное состояние <...> между сушей и морем <...>, а ежедневная двукратная смена отливов и приливов постоянно меняет его географию» [Ibid, р. 5]. Условия проживания, если верить Дж. Барту на слово (хотя нельзя, разумеется, исключать мистификации), повлияли на его творческие принципы: «Наш брат, земноводный (amphibious), водоплавающий, вскормленный на болотах писатель будет чисто инстинктивно рассматривать многие конвенциональные разделения и разграничения как произвольные, неустойчивые, дискуссионные. Например, такие, как форма и содержание, реальность и нереальность, факт и вымысел, жизнь и искусство» [Ibid, р. 5].

«Творческий отпуск» и «Тайдуотерские рассказы» («The Tidewater Tales: A Novel», 1987) – наиболее яркие примеры пародирования писателем жанра морского романа. Но, кроме того, это прекрасная иллюстрация автоинтертекстуальных взаимоотношений между двумя тесно взаимодействующими текстами одного автора

При всем сходстве «Творческий отпуск» и «Таудуотерские рассказы» противопоставлены друг другу. Первый текст Дж. Барт определяет как «romance» (авантюрно-приключенческий роман), а второй – как «novel» (реалистический роман). Между двумя жанровыми формами существует принципиальная разница. «В произведениях жанра “romance” конфликты, как правило, разрешаются, любовь вознаграждается, а структура определяется большим количеством чудесных происшествий и совпадений. “Novel” же обычно делает акцент на реалистические события, описывает социально-психологическое состояние главных героев, отражает культуру данного периода, основывается на законах причинно-следственных отношений» (Fogel, Slethaug, 1990).

Действительно, центральная тема в «Творческом отпуске» – это развитие любовных отношений главных героев Сьюзен и Фенна, результатом которых становится создание литературного текста. В повествование неоднократно вводятся сверхъестественные элементы, такие, как вечно возвращающаяся шляпа (boina), неизменно появляющаяся в ключевые моменты жизни персонажей, или сказочный морской монстр Чесси. «Тайдуотерские рассказы», напротив, повествуют о «семейной жизни, особенно, героини, о круге друзей, которые собираются, чтобы послушать рассказы, а также об основных социальных и политических событиях, волнующих современного американца <...>» [11, p. 194].

Анализ литературно-критических эссе Дж. Барта и его романов («Творческий отпуск» и «Тайдуотерские рассказы») показывает, что Мэриленд и морская стихия играют в его творчестве двоякую роль. С одной стороны, писатель заявляет о глубоком символическом значении Мэриленда в его текстах и скрытой связи между его манерой и природными условиями малой родины. С другой стороны, ни в одном из рассмотренных произведений речь не идет собственно о Мэриленде. Даже в «Творческом отпуске» и «Тайдуотерских рассказах» существеннее не связанные с конкретной местностью события, а игра с формой, пародирование избранных жанровых моделей авантюрно-приключенческого и реалистического романа и, самое главное, интертекстуальные взаимоотношения между двумя текстами. Можно утверждать, что данный мотив функционирует у Дж. Барта на поверхностном уровне, но не затрагивает глубинную смысловую структуру. Это типичный пример обманчивости фабулы в постмодернистской метапрозе, о которой писал А. М. Люксембург [12].

4. Автобиографические мотивы.

В произведениях Дж. Барта многократно появляются персонажи, в той или иной мере являющиеся агентами автора, обеспечивающие его присутствие в тексте или разделяющие те или иные его качества. Таковы, например Гарольд Брей и таинственный Дж. Б. в «Козлоюноше Джайлзе», Джинн в «Химере». В романе «Письма», например, личность Дж. Барта угадывается сразу в двух персонажах – Амброузе Менше и собственно Авторе. Считается, что супружеские пары Фенвик – Сьюзен и Питер – Кэтрин из «Творческого отпуска» и «Тайдуотерских рассказов» списаны с четы Джон и Шелли Барт.

Количество автобиографических деталей нарастает в поздних произведениях писателя, таких, как «Жили-были: плавающая опера» («Once Upon a Time: A Floating Opera», 1994), «История продолжается» («On with the Story», 1996), «Выходит в свет!!!» («Coming Soon!!!», 2001). Рассмотрим это явление на примере романа «Жили-были: плавающая опера», который критика упорно именуется «автобиографическим». В программной записке (Program Note), играющей роль предисловия, Дж. Барт утверждает: роман – «не история моей жизни, а <...> история, написанная на ее основе» («not the story of my life, but <...> a story thereof », [7, p. iii]). Это «мемуары, запечатанные

в рамки романа, словно послание в бутылку, и пущенные по волнам до востребования» («a memoir bottled in a novel and here floated off to whom it may concern» [7, p. iii]).

Автобиографическая составляющая романа не вызывает сомнений: Дж. Барт в подробностях описывает свое детство, первый брак и рождение детей, болезненный развод и встречу с бывшей студенткой, которая и стала его второй женой Шелли. Автор рассказывает о своей карьере университетского профессора и, главное, анализирует собственные произведения: «Плавучая опера», «Конец пути», «Торговец дурманом» и «Козлоюноша Джайлз».

Однако роман «Жили-были» едва ли можно назвать автобиографией в полном смысле этого слова. Это, скорее, пародийная игра с жанровым канонem автобиографии (и, следовательно, автопародия). Дж. Барт использует традиционный для него набор приемов метапрозы – тексты в тексте, театрализацию (повествование уподобляется пению дуэтом на сцене), манипуляции с пространством и временем. Ключевую роль играют вымышленные персонажи – сестра-близнец автора Джилл и некий Джером Скрибнер/Шрайбер. Фамилия последнего недвусмысленно указывает на его род занятий. Джером – профессиональный писатель, обсуждающий с протагонистом его произведения, дающий советы, инициирующий диспуты о вопросах теории и истории литературы.

Очевидно, что сопоставление принципов игрового пародийного использования фактов собственной биографии в романе «Жили-были» с предшествующими книгами Дж. Барта свидетельствуют об усложнении его экспериментов с жанровым канонem автобиографии. Именно нетривиальная, экспериментальная форма стала главной причиной того, что роман не вызвал энтузиазма ни у читателей, ни у критиков. Те, кто воспринял произведение буквально, как автобиографию, были разочарованы вызывающими отступлениями от канонov жанра, те же, кто распознал метапрозаическую специфику данного текста, были сбиты с толку игрой с автоцитатами и демонстративными пародийными самоповторами. Учтем, что в более позднем романе «Выходит в свет!!!» Дж. Барт продолжил, но в еще более замысловатой форме, игру с тем же самым автобиографическим материалом, демонстрируя принципиальную неисчерпаемость возможностей автопародии.

Впрочем, гиперизоциренность автоинтертекстуальности в поздних бартовских текстах имеет и существенный недостаток, так как некоторые из них рискуют навсегда остаться предметом интереса лишь сверхузного круга исследователей постмодернизма, игровых текстов, а, возможно, даже профессиональных бартоведов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эйхенбаум, Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки / *Б. Эйхенбаум.* – Л. : Государственное искусство, 1924.

2. *Левин, Ю.* О частотном словаре языка поэта / Ю. Левин // Русская литература, 1972. – № 2. – С. 5–36.
3. *Tammi, P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis / P. Tammi. – Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
4. *Couturier, M.* Nabokov ou la tyrannie de l'auteur / M. Couturier. – Paris : Seuil, 1993.
5. *Scott, A. F.* Current Literary Terms / A. F. Scott. – London : Macmillan, 1979.
6. *Tobin, P.* John Barth and the Anxiety of Continuance / P. Tobin. – Philadelphia, 1992.
7. *Barth, J.* The Tidewater Tales / J. Barth. – N. Y. : Fawcett, 1987.
8. *Кэмпбелл, Дж.* Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: АСТ, 1997.
9. *Barth, J.* LETTERS / J. Barth. – N. Y. : G. P. Putnam's Sons, 1979.
10. *Barth, J.* The Friday Book / J. Barth. – Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1997.
11. *Fogel, S.* Understanding John Barth / S. Fogel, G. Slethoug. – Univ. of South Carolina Press, 1990.
12. *Люксембург, А. М.* Структурные игры и игровые структуры: организация метапрозаического текста как проблема игровой поэтики / А. М. Люксембург // Филол. вестн. РГУ, 2001. – № 1. – С. 5–9.
13. *Barth, J.* Once upon a Time / J. Barth – Boston etc.: Back Bay Books, 1994.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ЛЮБОВЬ И ТАК ДАЛЕЕ»

Д. И. Данилевич

Белорусский государственный университет

В сознании каждого человека проявляются некоторые национальные и культурные особенности. Эти особенности находят свое отражение в речи. Множество ученых – Ю. Н. Караулов, В. В. Красных, Е. А. Нахимова, Н. В. Петрова, Д. И. Багаева и другие – разработали систему понятий, классифицирующих культурные особенности говорящего, и назвали их «ментефактами». Ментефакты – это совокупность знаний, носящих надындивидуальный характер [1, с. 155]. По шкале «информативность – образность» среди ментефактов выделяют знания и представления. Среди представлений отдельно выделяют прецедентные феномены, основная характеристика которых единичность и прототипичность.

Исследователь Д. Б. Гудков и ряд других ученых дают следующее определение прецедентному феномену (ПФ): это феномены, во-первых, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, во-вторых, имеющие сверхличностный характер (то есть хоро-