

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

В.М. Кулькина

ПРОСТРАНСТВА И СМЫСЛЫ
В ПРОЗЕ ПОЛА ОСТЕРА

Аналитический обзор

МОСКВА
2019

УДК 82-313.2
ББК 83.3
К 90

Серия
«Теория и история литературоведения»

**Центр гуманитарных научно-
информационных исследований**

Отдел литературоведения

Кулькина, В.М.
К 90 Пространства и смыслы в прозе Пола Остера :
аналитический обзор / В.М. Кулькина ; РАН. ИНИОН.
Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. литера-
туроведения ; отв. ред. Лозинская Е.В. – Москва,
2019. – 102 с. – (Теория и история литературоведения).

ISBN 978-5-248-00928-2

Представлен анализ проблематики прозы американского писателя Пола Остера – определение в ней места человека в мире и в жизни, особенности его идентичности в контексте противоречий современной жизни.

Для литературоведов, культурологов, преподавателей и студентов высших учебных заведений.

УДК 82-313.2
ББК 83.3

*Исследование выполнено при финансовой поддержке
РФФИ в рамках научного проекта № 17-33-00025-ОГН
«Гетеротопия: Цивилизационный контекст»*

ISBN 978-5-248-00928-2

© ФГБУН «Институт научной информации
по общественным наукам РАН», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| Введение..... | 5 |
| Понятие гетеротопии | 8 |
| Гетеротопия как разновидность пространства | 8 |
| Литературоведческий аспект гетеротопии | 12 |
| Своеобразие романов Пола Остера | 15 |
| «Нью-йоркская трилогия» (обзор критики) | 21 |
| Отечественная критика | 21 |
| Зарубежная критика..... | 26 |
| Гетеротопия автобиографической прозы Пола Остера | 33 |
| «Измышление одиночества» как место-гетероклит в прозе Пола Остера | 33 |
| Гетеротопия города и вариации Нью-Йорка | 36 |
| Гетеротопия в прозе Пола Остера | 48 |
| Гетеротопия как локализация внешнего пространства за счет временного фактора | 51 |
| «В стране уходящей природы» – вариация Города..... | 55 |
| «Храм Луны» как гетеротопия сферы Луны «Божественной комедии» Данте | 57 |
| Восприятие пространства «пустынного вакуума» | 59 |
| Новый этап творчества: «Музыка случая» и «Ночь Оракула» | 62 |
| Гетеротопия путешествия | 65 |
| «Город мира» в романе «Музыка случая»..... | 71 |
| Тимбукту: Гетеротопия дома глазами собаки | 76 |
| «Невидимое» Пола Остера..... | 77 |
| Новый этап в творчестве писателя. (На примере романа «4 3 2 1»)..... | 80 |
| Гетеротопия как форма проникновения в действительность | 84 |
| Гетеротопия как уход от реальности: Сильные и слабые стороны..... | 85 |

| | |
|---|----|
| Роман «Путешествия в скрипториуме»: Гетеротопия как анализ художественного пространства..... | 86 |
| Концепция возврата к действительности..... | 89 |
| Автобиографические романы «Отчет из детства» (2013) и «Зимний дневник» (2012) | 89 |
| Автобиографический роман – интерпретация действительности..... | 92 |
| Заключение | 93 |
| Библиография | 96 |
| Художественная проза | 96 |
| Отечественная литературная критика..... | 96 |
| Зарубежная литературная критика..... | 99 |

ВВЕДЕНИЕ

«Пространственный поворот» (англ. *spatial turn*)¹ в современной гуманитарной науке сделал актуальным понятие гетеротопии, предложенное Мишелем Фуко в 1960-х годах в работах «Слова и вещи» и «Другие пространства». В попытках адаптировать понятие к своим нуждам гуманитарные науки прибегают к нему как к новому инструменту анализа. Сложность работы с новыми научными метафорами, которые используются в разных дисциплинах (от философии до искусствоведения), заключается в том, что невозможно точно определить специфику перехода нового понятия из одного научного поля в другое. Отсутствие четкого определения понятия «гетеротопия» и его смысловая подвижность могут стать источником новых научных смыслов, хотя само понятие и рискует исчезнуть в связи с отсутствием оригинальной трактовки.

В ситуации постмодерна субъективность стала мозаичной, субъективная картина мира вбирает в себя элементы чужих картин еще до того, как сама приобретет целостность и законченность. И это приводит к отсутствию единого хронотопа, культу «разно-

¹ Пространственный поворот – это термин, используемый для описания направления в исследованиях, уделяющих особое внимание месту и пространству в социальных и гуманитарных науках. См.: *Hess-Lüttich E.W.B.* Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory // *Meta – carto – semiotics* [electronic journal for theoretical cartography]. – 2012. – Vol. 5. – P. 1–11; *Cabo Aseguinolaza F.* The Spatial Turn in Literary Historiography // *CLCWeb – Comparative Literature and Culture* [electronic journal] – 13.5. – West Lafayette: Purdue University Press, 2011; *Juvan M.* From Spatial Turn to GIS-Mapping of Literary Cultures // *European Review*. – Cambridge, 2015. – 23.1. – P. 81–96.

Не стоит путать с понятием так называемого «постмодернистского разворота», обозначающего возвращение к традиционному / старому (термин И. Хасана [Hassan I.H. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. – Columbus: Ohio state univ. press, 1987. – 267 p.]).

местности» и отказу от единой системы пространственных координат. Кроме того, у современного человека исчезает четкая граница между реальностью действительной и виртуальной, притом что вторая все равно так или иначе дана нам в ощущении. Это приводит к нарастанию парадоксальности в восприятии места-времени, становится экспериментом в этой области, предпринимаемым художниками.

Рискнем дать комплексное определение гетеротопии, позволяющее использовать это понятие при анализе художественного текста.

Гетеротопия – особый тип пространства, в литературе исполняющий роль сюжетообразующего элемента и важнейшего компонента, на котором держится вся структура произведения¹. Вместе с тем он во многом основан на философских представлениях автора, его концепции пространства и времени как таковых.

Гетеротопия обладает конкретными признаками.

1. Гетеротопия формирует сюжет, направленный, в первую очередь, на раскрытие образа героя как динамичного, развивающегося. Персонаж «притягивается» к пространству, в рамках которого он преобразуется, меняется его взгляд на мир; пространству, изолированному от любых социальных и политических преобразований.

2. Расположение гетеротопии в тексте является одним из факторов, влияющих на жанровую специфику произведения или появление в нем отдельных элементов того или иного жанра. Размещение гетеротопии в начале повествования вносит в него отчетливые элементы автобиографии, размещение ее в середине текста – элементы травелога, в конце – детектива.

3. Гетеротопия во многом определяет мотивацию поступков персонажа, играет роль магнита, к которому «притягивается»

¹ Идеальным примером здесь будет киносценарий фильма «Титаник» (1997). Героиня фильма переосмысливает свою жизнь и принимает решение изменить в себе все вплоть до имени, находясь в рамках гетеротопии корабля. Корабль сам по себе является гетеротопией по своим характеристикам (замкнутое пространство, отделенное от мира, со своей смысловой наполненностью), но в рамках художественного пространства фильма «Титаник»-место оказывает огромное влияние на расстановку акцентов в формировании сюжетных линий истории. Аналогичным примером в литературе становится роман Дж. Иган «Цитадель», пространство (цитадель в замке) которого дает старт внутреннему преобразению сразу нескольких героев, для инициации и «перерождения» которых автор осознанно ведет их именно в цитадель.

главный герой, подменяя собой привычные причины для действий. При этом герой, в начале романа не осознающий, в чем заключаются его стремления и идеалы, и живущий по инерции, может попасть в гетеротопию по причинам, не связанным с его духовной эволюцией, в каких-то практических целях (например, персонаж-детектив – чтобы наблюдать за объектом слежки), однако рано или поздно ему предстоит пережить своеобразную инициацию, для прохождения которой герой должен достичь специально сконструированной автором для него гетеротопии. В некоторых случаях достижение героем гетеротопии может быть отнесено в прошлое (по отношению к описанному действию), тогда сюжет основан на осмыслении этого этапа жизненного пути.

4. Гетеротопия – это конкретный локус, в котором произойдет или произошла инициация героя, изменится или изменилось его мировоззрение, после чего, выйдя за пределы гетеротопии, персонаж наконец-то сможет сделать осознанный выбор жизненного пути. Гетеротопия представляет собой элемент мира художественного произведения, «действительно существующий или существовавший ранее» компонент внутритекстовой реальности. Гетеротопию герой может «потрогать руками» или хотя бы мог когда-то, если на момент начала действия ее образ сохраняется только в памяти, иногда герой может на протяжении всего повествования осмысливать опыт, приобретенный в гетеротопии, но в этом случае принятие нового себя становится развязкой основной сюжетной линии.

5. Для достижения гетеротопии в художественном тексте необходимо действие / движение, так как герой должен «наполнить» пространство действием.

6. Гетеротопия переключает внимание читателя с фабульных элементов на внутренний мир персонажа, притом что произведение может сохранять отчетливые признаки «фабульных» жанров (детектива, авантюрного романа).

7. Гетеротопия нужна для переключения внимания читателя с сюжета на персонажа, тем самым делая жанр повествования вторичным. Пространство сосредоточивает внимание на персонажах, тем самым расставляя акценты в изменении мировоззрений главного героя.

8. Гетеротопия выводит на поверхность философскую концепцию произведения, оставаясь при этом как реальным локусом, компонентом художественного мира, так и важнейшим элементом субъективности персонажа (мотивация, мировоззрение).

9. Аномальной формой гетеротопии в тексте может быть место-гетероклит, принимающее на себя функцию пространственного лейтмотива. Гетероклит объединяет в себе основные черты и признаки гетеротопии за исключением главного (сюжетообразующего). Герой не стремится достичь места-гетероклита, потому что данное пространство уже имеет устойчивое смысловое наполнение, которое не может быть дополнено или переосмыслено субъектом.

Таким образом, гетеротопия становится важнейшим структурообразующим элементом, в котором сопрягаются сюжетный, персонажный и концептуальный аспекты произведения.

ПОНЯТИЕ ГЕТЕРОТОПИИ

Гетеротопия как разновидность пространства

Понятие «гетеротопия» было введено в гуманитарные науки французским философом Мишелем Фуко в книге «Слова и вещи»¹ (1966) и раскрыто в радиовыступлении, посвященном теме «Утопия и литература» в том же году.

Понятие гетеротопии Фуко придумал, когда осмыслял историю различных видов власти через анализ эволюции разнообразных пространств². В интервью Полу Рабинову он даже говорил о своей «одержимости пространством», благодаря которой пришел к пониманию отношений между властью и знанием³. Вопрос о пространстве должен занять центральное место в исследованиях современного западного общества. И сам вопрос о пространстве должен быть поставлен в новом контексте – взаимодействия людей и их взаимоотношений⁴.

¹ См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Гуманитарная Академия, 2006. – 416 с.; *Фуко М.* Пространство, знание и власть // *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 215–236; *Фуко М.* Око власти // *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 1. – С. 220–248.

² См.: *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 1. – С. 224.

³ Там же. – С. 215–236.

⁴ Там же. – С. 193.

Жизнь человека во многом определяется рядом оппозиций: противопоставлением частного и публичного пространств, пространства семьи и социального пространства, пространства досуга и пространства труда. Ориентирами, задающими структуру подобных пространств, могут быть местоположения индивидов, но не только: по-новому понятые пространства представляют собой сложную систему отношений. Но в первую очередь Фуко интересуют такие места, которые соотносятся с другими особым образом: они «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлексированы»¹. Особенность подобного рода пространств в том, что они находятся в связи со всеми остальными, но при этом противоречат им. Именно этот тип пространств Фуко и называет «гетеротопиями».

Философ обращает внимание на пространство, которое соотносится сразу со многими местоположениями, и делит их на два типа. «*Утопии* – местоположения без реального места. Это местоположения, поддерживающие с реальным пространством общества обобщенные отношения прямой или обратной аналогии. Это усовершенствованное общество или изнанка общества, но, как бы там ни было, утопии суть пространства нереальные»². Совсем иное – «реальные, подлинные места, места, вписанные в конкретные общественные институты, но служащие своего рода “контр-местоположениями”, своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются: места, находящиеся за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемы. Поскольку эти места были абсолютно иными, нежели все места, которые они отражают и о которых говорят, в противоположность утопиям их называют гетеротопиями»³.

Говоря о гетеротопии, Фуко выделяет несколько важных моментов. Во-первых, «в мире нет ни одной культуры, которая не создавала бы гетеротопий. Это константа для всего человечества»⁴.

¹ Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 1. – С. 195.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же – С. 197.

Во-вторых, «каждая конкретная гетеротопия может начать функционировать по-иному при изменении общей синхронии культуры, в которой она находится»¹. В-третьих, «гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы»². В-четвертых, «гетеротопии чаще всего связаны с “раскром” времени, т.е. они открыты в сторону того, что – из чистой симметрии – можно было бы назвать гетерохронией; гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем»³. В-пятых, «гетеротопии всегда предполагают некую систему открытости и замкнутости, которая одновременно и изолирует их, и делает их проницаемыми»⁴. В-шестых, «роль гетеротопии состоит в том, чтобы создать иллюзорное пространство, которое избочичает все реальное пространство, все местоположения, по которым разгораживается человеческая жизнь, как еще более иллюзорные»⁵.

В гетеротопии возможны социальное взаимодействие или поведение, нарушающие общепринятые нормы. Гетеротопии часто связаны с разрывом в обычном течении времени, точнее, в его привычном субъективном восприятии. Пространства гетеротопий могут варьироваться, но общим для них остается то, что, находясь внутри гетеротопии, человек может сказать «я здесь, но меня здесь нет» или «я есть иной». Гетеротопии могут накапливать время (музеи и библиотеки), упразднить его (тюрьмы), прерывать (кладбища).

Гетеротопия представляет собой полисемантическое образование, она всегда несет в себе множество смыслов. Однако конкретные смыслы могут быть разными в разных культурах. Так, классическая (по Фуко) гетеротопия – кладбище – несомненно, обладает множеством смыслов в любую эпоху и в любой культуре, но комплексы значений – кладбище во Франции и Мексике, в XVI в. и в XX в. – будут различаться.

¹ Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Практикс, 2006. – Ч. 1. – С. 198.

² Там же. – С. 199.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 201.

⁵ Там же. – С. 202.

Фуко иллюстрирует понятие гетеротопии на примере зеркала как посредника между реальностью и вымыслом. Зеркало – это «утопия, поскольку это место без места. В зеркале я себя вижу там, где меня нет, – в несуществующем пространстве, которое виртуально открывается за плоскостью. Но равно это и гетеротопия, поскольку зеркало реально существует, и по отношению к месту, которое я занимаю, имеет своего рода возвратный эффект; именно благодаря зеркалу я начинаю воспринимать себя отсутствующим в месте, где я есть, ибо вижу себя там»¹. То, что кажется реальным в гетеротопии, на самом деле является параллельным миром, отражающим действительность в той мере, которая необходима для того, чтобы выстроить это гетеротопическое пространство.

В силу того что Фуко не дал определения «гетеротопии», понятие много раз переосмысливали.

В статье английского исследователя Питера Джонсона «География гетеротопии» (2013) гетеротопии определяются уже не как синтез иллюзорного и реального, а как «места, существующие в рамках наших жизней, но которые способны также отражать и искажать другие пространства»². Исследователь считает, что пространство гетеротопии представляет собой симбиоз воображаемого и реального, между которыми остаются физические границы; в качестве иллюстрации Джонсон приводит примеры множества исследователей гетеротопий (начиная с арабской архитектуры и заканчивая лунным кладбищем)³.

Абдель-Хамид, напротив, указывает, что гетеротопия стирает грань между материальным и нематериальным (например Диснейленд, в котором воплощена «игра иллюзий и желаний»)⁴.

¹ Фуко М. Другие пространства. Гетеротопии / Пер. с фр. А. Муратова // Проект International. – М., 2008. – № 19. – С. 174.

² Johnson P. The Geographies of Heterotopia // Geography Compass. – Medford, 2013. – Vol. 11, N 7. – P. 790–803.

³ См.: Tonna J. The poetics of Arab-Islamic architecture. Muqarnas. – Leiden: Brill publishes, 1990. – Vol. 7. – P. 182–197; Casarino C. Modernity at sea: Melville, Marx, Conrad in crisis. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. – 320 p.; Davies A. Guillermo del Toro's Cronos: the vampire as embodied heterotopia: Quarterly Review of Film and Video. – Abingdon: Routledge, 2008. – Vol. 25, N 5. – P. 395–403; Damjanov K. Lunar cemetery: global heterotopia and the bio-politics of death // Leonardo. – Cambridge: The MIT Press, 2013. – Vol. 46, N 2. – P. 159–162.

⁴ Abdel-Hamid T. Enclosurotopias: A Heterotopian Simulation of Reality. – Shanghai, 2016. – Mode of access: https://www.academia.edu/30577143/Enclosurotopias_A_Heterotopian_Simulation_of_Reality

Томпкинс подчеркивает, что гетеротопия выводит на первый план социальное и информационное взаимодействие между людьми, которое находит проявление в сфере культуры, политики, общественной жизни, искусства, структурируя социум с помощью образов¹.

Театральная сцена – пример такого рода гетеротопии. Это созданное на время «предварительное» (поставьте английское слово) пространство, созданное на время, в котором драматург создает «образ жизни». Будучи локализованной режиссером в реальности (сцена) и одновременно местом, где разворачивается вымышленное действие, гетеротопия театральной сцены открывает возможности для исследования вопроса о взаимопроникновении искусства и жизни, а также для исследования других гетеротопий, существующих в реальности. Раскрываясь на сцене, гетеротопия позволяет зрителю увидеть иную действительность, даже невидимую (например, вишневым сад в одноименной пьесе). Гетеротопия дает возможность представить пространство и как видимые, и как невидимые местоположения (те, которые мы знаем, и те, которые мы представляем)².

Литературоведческий аспект гетеротопии

В современном научном и художественном дискурсе понятие гетеротопии приобретает статус концепта, т.е. определение гетеротопии сужается и конкретизируется в рамках общего понятия. Инга Видугирите (Вильнюсский университет) подчеркивает появление предсказанного в трудах М. Фуко *пространственного поворота* в социальных и гуманитарных науках: «Без учета выявившейся в постмодернизме актуальности пространственной проблематики значение гетеротопий как инструмента научного анализа было бы трудно понять»³.

¹ Tompkins J. Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space. – L.: Palgrave Macmillan, 2014. – 231 p.

² Prayer Elmo Raj P. Heterotopic Space in Two Gentlemen of Verona // International journal on creative writing and literary studies. – Lunawada, Mahisagar, Gujarat, India, 2015. – Vol. 1, Iss. 2. – P. 1–5.

³ Гетеротопии: Миры, границы, повествование. – Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. – Т. 57. Вып. 2. – 416 с. – С. 12.

М. Фуко определял гетеротопии: 1) как дискурсивные образования или «возможные порядки слов, вещей, в пределах языка или текста»¹; 2) как «другие пространства»².

Дискурсивность гетеротопии позволяет автору встраивать ее в художественный текст, передавая специфическое восприятие пространства писателем, героем и читателем. Взаимодействие разных точек зрения в восприятии места в художественном произведении, его трактовки и образности дает толчок для дискурсивной практики.

Гетеротопия не призвана заменить понятия хронотопа и пространственно-временных характеристик, но она дает возможность писателю акцентировать внимание читателя на мировосприятии героя, а также расширить описательные элементы повествования, чтобы персонаж мог посвятить себя созерцанию мира и переосмыслению своего места в нем.

Фуко называл гетеротопиями не столько типы пространства в целом, сколько его конкретные объекты (музеи, библиотеки, больницы, кладбища и др.). В рамки концепции гетеротопии входят не только географические реалии, но и отдельные институты, вещи, артефакты, предоставляющие возможность по-иному представлять / осмыслять / трактовать пространство, отвергать и оспаривать материальное его наполнение. Единое пространство художественного произведения с линейной или нелинейной временной линией соединяет в себе различные местоположения – гетеротопии, взгляд на которые формируется каждым человеком (как персонажем, так и читателем) индивидуально. Эти местоположения также взаимодействуют между собой и определяются способностью приостанавливать и даже нейтрализовать внутри себя отношения, лежащие в основе других пространств³.

Для художественной литературы имеет особое значение противопоставление утопии и гетеротопии, отмеченное Фуко. Пространство утопии – это выдумка. Оно не существует в реальности, поэтому в художественном плане допускает любые вариации (писатель способен нарисовать / описать идеальный мир, исключив из него любые недостатки). Гетеротопии же существуют,

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Гуманитарная академия, 2006. – 416 с.

² Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 1. – С. 191–204.

³ Там же.

действуют и по-новому представляют другие пространства, одновременно противопоставляя себя им или опровергая сложившееся о них мнение. Гетеротопия является ограниченным (закрытое в понимании отдельного человека) пространством, способным вмещать в себе разные местоположения и принципы восприятия времени. Фуко подчеркивает, что гетеротопии дают новое представление о происходящем в других пространствах. Гетеротопия оказывается феноменом, репрезентирующим раздробленный, ощущаемый мир современной культуры, обязательно пропущенный сквозь призму сознания человека, привыкшего мыслить внутри рамок окружающего его пространства и времени.

Функционирование гетеротопии в художественном тексте обусловлено новым видением пространства, позволяющим понять не только действительность, но также увидеть образно-смысловое ядро произведения, открывающее смысл художественного замысла. Гетеротопия также позволяет писателю привязать утопию к реальному месту. По мнению О.В. Беззубовой (СПбГУ), «гетеротопия представляет собой особого рода пространственно-временное единство, связанное с анализом субъективности. Однако различные пространства подобного рода не могут быть выстроены в линейную последовательность, они взаимоналагаются, проникают друг в друга. Эти пространства и контрпространства связаны со всеми другими местами, которые они повторяют и одновременно отрицают»¹.

Э.Г. Шестакова предлагает три пути развития понятия в литературоведении, позволяющие обнаружить продуктивность понятия или ее отсутствие.

1. Теоретическое осмысление. Адаптировать к литературоведению понятие, которое междисциплинарно по своей сути и существует в качестве научной метафоры, за счет последовательного соотношения гетеротопии с уже устоявшимися терминами.

2. Системное исследование мест-гетероклитов, т.е. мест, производящих разрывы в плавном течении будничности. С одной стороны, развивается анализ структуры, смыслового, идеологического, культурного, поэтического, эстетического наполнения мест-гетероклитов в художественных текстах. С другой стороны, непроясненными остаются литературоведческие понятия (локус,

¹ *Беззубова О.В.* Гетеротопии городского пространства: К истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – М.: Архитектура-С, 2010. – С. 27.

топос, мотив, образ, тема и др.), разработанные в литературоведении, но связанные с теорией гетеротопии и выходящие на две концептуальные проблемы: движение литературных эпох и изучение «проблемы отношения создаваемого художественного образа к воссоздаваемой реальности»¹. Соотнося выбранную художником позицию с образами, реалиями, идеологемами действительности, можно масштабировать художественные образы и принципы их преломления в тексте.

3. Анализ одного из аспектов гетеротопий, который проверяется изучением конкретного художественно-литературного материала².

Исходя из поставленных Э.Г. Шестаковой задач, попытаемся опознать гетеротопическое пространство в прозе американского писателя Пола Остера в контексте эволюции его художественной мысли.

СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНОВ ПОЛА ОСТЕРА

С 1982 по 1984 г. Пол Бенджамен Остер отправил роман «Стеклянный город» в 17 издательств, и тогда все они отказались от книги. Спустя 12 лет писатель продал рукопись «Нью-йоркской трилогии» Нью-йоркской публичной библиотеке. За последние 20 лет Пол Остер издал 15 книг, одну из которых экранизировали. Кроме того, писатель появился в эпизодической роли в экранизации его романа «Музыка случая», а также выступил сценаристом и помощником режиссера в работе над фильмом «С унынием в лице», а картина «Где ты, Лулу?» стала его собственным проектом. В 1970-х годах Пол Остер брался за любую работу, «чтобы выжить», в 1990-х его романы переводят на французский язык, а в 2017 г. его роман попадает в шорт-лист Букеровской премии.

Американский исследователь Свен Биркертс назвал Пола Остера «призраком на банкете современной американской литературы»³. В своем творчестве писатель опирается на мировую лите-

¹ Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2014. – № 1. – С. 69.

² Там же. – С. 58–72.

³ Birkerts S. American Energies: Essays on Fiction. – N.Y.: William Morrow, 1992. – P. 338.

ратурную традицию, комбинируя приемы и стилистику разных литературных школ и течений, из-за чего становится проблематично отнести прозу Остера к какому-то одному направлению. Романы Пола Остера представляют собой метапрозу и вместе с тем отражают академический интерес писателя к западной культуре, его взгляды на капитализм, урбанизацию, власть денег и роль писателя в обществе.

В своей автобиографии «Впроголодь» («Hand of Mouth», 1997) Остер рассуждает о взаимоотношении «мира» и «слова». Он вспоминает, как в 1965–1967 гг. писатели сосредоточили свое внимание на двух темах: книгах и войне во Вьетнаме. В 1967 г. Остер приезжает в Париж и проводит дни в «горячке чтения книг», в результате чего «в его голове строится целый новый мир», который служил для Остера пищей для размышления на протяжении двух следующих лет¹. Возвращение в США грозило Остеру призывом в армию, и писатель был готов пойти в тюрьму, отказавшись служить во Вьетнаме. Позже этот момент в жизни Пола Остера станет основой для жизненной истории героя его романа «Левиафан» (1992).

Политические взгляды писателя нашли выражение в практической деятельности еще во время учебы. Он участвовал в забастовке в кампусе Колумбийского университета, был арестован и провел ночь в тюрьме. О том времени Остер писал: «Я никогда не мог почувствовать себя частью команды такого огромного корабля, как Солидарность. К лучшему или худшему... я всегда плыл на своем собственном маленьком каноэ»².

Романы Пола Остера вызваны к жизни не чувством солидарности, а одиночеством, наблюдением за собой, размышлениями о природе языка, о процессе повествования. Изображение одинокого человека в комнате, регулярно появляющееся в текстах писателя, позволяет лучше понять социальные связи и внутренний мир человека, а также помогает ощутить его связь с другими людьми. Проза Остера отличается абстрактными описаниями повседневной жизни и одновременно – выразительностью формы и стиля. Большинство его тем и тропов заимствованы из американской литературной традиции. Отсылки к американской культуре имеют под собой философское основание: писатель жалеет о потере современной американской прозой философской составляющей, поэтому

¹ *Auster P. Hand of Mouth. – N.Y., 1998. – P. 29.*

² *Idid. – P. 34.*

в его текстах отчетливо видна литературная традиция Э. По, Н. Готорна, Г. Мелвилла и других американских классиков.

«Нью-йоркская трилогия» – хороший пример того, что Остер назвал соединением реализма с экспериментальной прозой и социологией в метафизической перспективе. Книга представляет собой постмодернистский детектив. Подобно У. Эко, Т. Пинчону и Л.-Х. Борхесу, Остер использует детективный жанр и в то же время анализирует его природу, раздвигает рамки жанра за счет метарефлексии о перцепции, интерпретации, наличии истины или ее роли в тексте. Американский исследователь Майкл Холкист заявлял, что такая практика может считаться основным трендом постмодернистской прозы: «Как миф был источником структуралистских и философских предпосылок для модернизма... так детектив стал таким источником для постмодернизма»¹. Остер не только пересматривает традиционное для литературы представление о времени и месте, о причинных связях и единстве действия, он также пересматривает литературные конвенции онтологического характера, например когда в «Стеклянном городе» создает персонаж по имени Пол Остер или предлагает читателю искать «у автора» объяснение того, что три истории в «Трилогии» являются лишь частями одной.

В «Нью-йоркской трилогии» особенно отчетливо заметна связь творчества Остера с мировым литературным наследием. Главный герой первой части «Трилогии» («Стеклянный город»), зарабатывающий на жизнь сочинением детективных историй, приходит к литературному alter ego писателя, который рассказывает ему свою теорию авторства «Дон Кихота». Вторая часть «Нью-йоркской трилогии» («Призраки») в свою очередь является переложением романа Генри Дэвида Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854). А встреча главного героя со своим антагонистом отсылает к новелле Н. Готорна «Уэйкфилд» (1835), сюжет которой построен вокруг исчезновения человека, что находит отражение в третьей истории «Трилогии» («Запертая комната»).

Ситуации, в которые попадают герои каждой из частей «Нью-йоркской трилогии», вызывают ассоциации с произведениями Ф. Кафки, но связь с Кафкой видна не только здесь, но и во всем творчестве Пола Остера. Кроме того, Остер признавал

¹ *Holquist M. Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction // The Poetics of Murder / ed. Glenn Most and William Stowe. – San Diego: Harcourt, 1983. – P. 149.*

влияние на него и других писателей (например, Мигеля Сервантеса и Сэмюэля Беккета)¹ [Auster, 1997. P. 265], наличие интертекстуальных связей с их книгами. Хотя в «Нью-йоркской трилогии» нет явных отсылок к С. Беккету, в тексте прослеживается ряд структурных и тематических черт его трилогии («Моллой», 1951, «Мэлон умирает», 1953, «Безымянный», 1953). Британский литературовед С. Коннор даже говорил о «переписывании» Полом Остером трилогии Беккета².

Несмотря на любовь к американской литературе XX в. и влияние Беккета и Кафки, признаваемое самим Остером, он подчеркивает, что его истории «выходят из мира, а не из книг»³. «Стеклянный город», по его словам, является не чем иным, как «любовным письмом» к жене – Сири Хустведт, фантазией на тему, что бы с ним было, если бы он не встретил ее. Так появился герой «Стеклянного города» – Квинн. Поэтому важную роль в романе играет встреча главного героя с alter ego писателя и его семьей.

«Нью-йоркская трилогия» – это также роман об опыте жизни в большом городе: его жители чувствуют себя настолько одинокими в толпе, что нанимают частного детектива, призванного засвидетельствовать их существование и тем самым добавить смысла их жизни. Представляя Нью-Йорк как город, порождающий уязвимость в людях, писатель отправляет героя первой части «Трилогии» блуждать по улицам в попытке понять свое предназначение в этом мире. Подобного рода поиски повторяются и в третьей части романа «Запертая комната», сюжет которой вращается вокруг поиска главным героем исчезнувшего друга детства, жизнь которого он практически забрал, публикуя его книги, воспитывая его сына и женившись на его жене.

Несмотря на интертекстуальность, интермедийность и фрагментарность, характерные для постмодернизма, Остер всегда считал себя реалистом⁴, утверждая, что то, как он жил и что испытывал, отражено в его романах в большей степени, чем намеки и отсылки к другим писателям или сферам искусств. Если заимство-

¹ Auster P. The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 265.

² Connor S. The English Novel in History 1950–1995. – L.; N.Y.: Routledge, 1996. – P. 166.

³ Del Rey S. Paul Auster: Al compas de un ritmo pendular. – Quimera: Revista de Literatura, 1992. – P. 25.

⁴ Auster P. The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 277.

вания из литературы можно проследить, то персонажи и события книг Остера, взятые писателем из реальной жизни, являются его собственным субъективным, оригинальным, опытом.

«Нью-Йоркская трилогия» в этом смысле наиболее богата на биографические намеки и отсылки к фактам жизни писателя. Даже в том, что касается интертекстов, автор обращается к писателям, сформировавшим его собственное мировоззрение (К. Гамсун, Ф. Кафка, С. Беккет и др.). Однако и в более поздних романах писателя можно проследить ряд заимствований: Анна Блюм в романе «В стране уходящей природы» (1987), названная в честь персонажа одноименной поэмы Курта Швиттерса, исполняет роль Шахерезады, существующей как благодаря Ф. Кафке и К. Гамсуну, так и благодаря самому Остеру. Представляя антиутопический роман «В стране уходящей природы», Остер отмечал, что невозможно вырвать антиутопию из традиций жанра без ущерба для последнего. В романе «Музыка случая» аллюзией на С. Беккета и Ф. Кафку становится Джек Поцци, вынужденный строить бесполезную стену через поле по желанию двух богачей. Сюжет строительства подобной бесполезной стены существует и в пьесе «Лорел и Харди идут в рай» (1997), написанной Остером. В романе «Храм Луны» главный герой М.С. Фогг уподобляет себя сироте в романе воспитания XIX в. для того, чтобы рассказать историю раскрытия его творческого начала. Сама история М.С. – это рассказ в рассказе (рассказ бабушки героя о приключениях на Диком Западе в повествовании рассказчика), непонятный без обращения к американской мифологии.

Подчас герои Остера просто навязывают друг другу определенные смыслы, задавая мотивы чужого поведения. Например, Квинн в «Стеклянном городе» находит смысл в действиях Стиллмана, который на самом деле просто гуляет по городу. В маршруте последнего нет никакой закономерности, но Квинн уверен, что старик «выводит» на улицах города слова «вавилонская башня». Квинн накладывает на поведение Стиллмана свои идеи и желания, но при этом он основывается на поведении самого старика. Мысли и действия Квинна можно считать аналогом того, что делает писатель при заимствовании элементов работ других авторов. Это напоминает поведение читателя при знакомстве с новой книгой, когда он воспринимает текст в связке с другими произведениями и идеями. Например, в романе «Левиафан» путем отсылок к одноименному трактату Т. Гоббса автор поднимает тему отсутствия свободы индивида в рамках госсистемы, рассказывая

историю писателя, решившего «шагнуть в реальный мир и что-то сделать» (его стремления к действию превращают героя в террориста, позиция которого остается в вымышленном мире, т.е. в написанной им художественной прозе); или через проблематику романа «Измышление одиночества», в котором поднимаются темы Логоса, возвращающего к жизни исчезнувшее из нее, и поиска скрытой, невидимой личности внутри человека. Проза Остера часто построена вокруг темы испытания, цель которого – найти смысл существования или заполнить пустоты в понимании смысла жизни с помощью повествования.

Средоточием тем, получивших отражение в других произведениях, писатель считает именно роман «Измышление одиночества». Рассказав в первой части («Портрет невидимки») об умершем отце от первого лица, во второй Остер начинает повествование от третьего лица, поскольку «чтобы написать о себе, нужно было рассмотреть себя со стороны»¹. По этой же причине писатель переходит от биографических размышлений первой части к беллетристическому стилю во второй. Эпиграф ко второй части «Измышления одиночества» – «Книги памяти» (цитата из «Пиноккио» Карло Коллоди, которого, по признанию писателя, он часто читал своему сыну) сюжетно связывает роман с более поздним произведением Пола Остера – «Мистер Вертиго», в котором непослушный сорванец по имени Уолтер должен пройти ряд испытаний, чтобы найти свое место в мире. Отношения отца и сына в «Книге памяти» в чем-то похожи на связь Пиноккио и его отца Джеппетто, установившуюся между персонажами Коллоди после встречи в животе акулы. Позже в романе «Стекланный город» Остер полностью изменит трактовку отношений между отцом и сыном в изображении старшего и младшего Стиллманов. Младший Стиллман обижен и травмирован отцом и на встрече с героем романа напоминает марионетку. В романе «Храм Луны» главный герой сталкивается своего отца в пустую могилу, однако в отличие от истории Стиллманов «Храм Луны» заканчивается примирением отца и сына, и это позволяет главному герою обрести мир с самим собой.

В дальнейшем в творчестве Остера появляются отсылки к образу Ф. Гёльдерлина, безумного поэта, закрывшегося в своей башне, подобно герою «Храма Луны» или персонажу «Запертой комнаты», к фигуре Анны Франк, «переродившейся» в Анну Блюм

¹ *Auster P. The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook.* – L.: Faber, 1997. – P. 267.

(«В стране уходящей природы»), записывающую свои наблюдения о разрушающемся мире. Так в прозе Остера окончательно складывается образ одинокого художника – творца, который видит мир через слова, проживая жизни других. Художник не может покинуть свою «комнату», ставшую для него книгой его жизни. Его существование зависит от его пребывания в комнате, течение времени в которой напрямую связано со словесным описанием пребывания героя в ней.

«Нью-йоркская трилогия» (обзор критики)

Отечественная критика

По сей день лучшим произведением в творчестве Пола Остера является написанная в 1985–1986 гг. «Нью-йоркская трилогия». Трехчастная структура романа позволяет автору провести анализ эволюции в литературе XX в. Анализируя каждую часть «Трилогии» отдельно, литературоведы США приходят к мнению, что трехчастная структура романа представляет переход от модернизма к постмодернизму, а следом – и к постпостмодернизму¹. Исследованием такой динамики прозы П. Остера также занимаются российские литературоведы².

Профессор М.К. Бронич изучает ретроспекцию мемуаристики Пола Остера и выделяет личностно-субъективный и эстетический аспекты, парадоксальным образом просматриваемые в первом автобиографическом труде «Измышление одиночества» (1982). Суммируя интервью писателя разных лет, М.К. Бронич делает акцент на целях и задачах писателя.

Каким образом проза писателя остается гармоничной и слаженной, несмотря на смешение в ней жанров?

¹ *McLaughlin R.L.* After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century // Narrative. – Columbus: The Ohio state univ. press, 2013. – Vol. 21, N 3. – P. 285–295.

² См.: *Бронич М.К.* «Сотворение одиночества» Пола Остера: вопросы жанра // Вестник ТГГПУ. Филология и культура. – Казань, 2012. – № 4. Т. 30. – С. 182–224; *Карслиева Д.К.* Своеобразие традиционной формы в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера // Вестник ВолГУ. Сер. 8. – Волгоград, 2011. – Вып. 10. – С. 109–114; *Шамина В.Б.* Постмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Ученые записки Казанского университета (Гуманитарные науки). – Казань, 2014. – Т. 156. Кн. 2. – С. 224–232.

Структура «Нью-йоркской трилогии» позволяет определить текст «Трилогии» как мемуарный жанр благодаря сочетанию «достоверного», «фактографического» и «вымысла», пропорция соотношения которых указывает на жанровую динамику произведения. В качестве доказательства приведем характерные особенности биографического жанра (ретроспективность, наличие двух временных планов, двойная точка зрения автора на события).

В свою очередь Д.К. Карслиева анализирует структуры романов «Нью-йоркская трилогия» и «Измышление одиночества». Оба произведения посвящены проблеме проявления личности. Парадокс изучения данной проблематики в «Трилогии» заключается в выборе жанра писателем: «Измышление одиночества» подходит к вопросу с точки зрения автобиографической формы, «Трилогия» отражает эту тенденцию под маской детектива.

В первой части «Нью-йоркской трилогии» («Стеклянный город») Остер использует условности повествования в триллере для создания метафизической истории о человеке, уединившемся для самопознания. Во второй части («Призраки») элементы детективного повествования включены в разворачивающуюся историю персонажа, вынужденного выслеживать самого себя. Заключительный роман «Запертая комната» является автобиографией незаванного друга исчезнувшего литературного гения.

Изображение личности в «Трилогии» постоянно меняет свою подлинность, и вопрос о достоверности перерастает в вопрос о подлинности реального. Таким образом, автор текста представляет близость позиций Остера и Бодрийера в понимании достоверности в той части, где философ объявляет о ложном существовании мира, которое больше не отражает реальность. Вместо этого он предлагает понятие симулякра, скрывающего действительность. Литературовед видит взаимосвязь Остера и Бодрийера в симуляции как в спасении действительности посредством маскировки, удерживающей реальность от исчезновения и тем самым сохраняющей идею подлинного. Остер обыгрывает критику понятий симуляции и гиперреальности, исследуя индивидуальность в изменяющемся мире. Иными словами, находясь внутри гетеротопии, и герой, и читатель могут дистанционно наблюдать картину мира за ее пределами.

Изображение личности в «Трилогии» усложняется предрасположенностью романа к жанру автобиографии. Акцент ставится на уединении, которое по-разному переживает герой каждой части, напоминая читателю о писательском опыте одиночества,

раскрытом в книге «Измышление одиночества». 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 фрагментов пространства и прерывистого времени. Сходство Квинна и других протагонистов «Трилогии» с Остером-писателем означает и маскарад, и неправдоподобие изображаемой реальности. Сравнение писателя с вымышленным Остером можно рассматривать как ролевую игру. «Факты автобиографии составляют часть мира псевдонимов, подобия превращаются в иллюзии, перемешивающие личность с реальностью и симулякрами, на краю ухода в никуда индивидуальность просто исчезает»¹.

«Построение реальности является взаимозависимостью действительности и иллюзорности» (Бодрийяр). Неспособность противостоять симуляции, в которой приобретение / потеря индивидуальности происходит за счет симуляции других личностей в обмен на собственную, обуславливает утрату индивидуальности героем «Стеклянного города». Квинн замещается личностями Уилсона, Норка, Блэка, Стиллмана и Остера (как реального, так и вымышленного персонажа). По мнению российских литературоведов, присвоение Квинном различных индивидуальностей демонстрирует потерю им своей собственной личности, обоснованность симулякра и симуляции. В итоге, освободившись от всех подобий / иллюзий, Квинн покидает свою гетеротопию, выходя далеко за ее рамки.

В свою очередь, симуляции в «Призраках» проявляются через ссылки на оптические действия (наблюдение в бинокль, отражения в зеркалах). Этот зеркальный эффект усиливается по мере того как Черни проявляется словно двойник главного героя Синькина. Финальная сцена между ними демонстрирует, что один не может существовать без другого, так как они симулируют друг друга, и невозможно определить, кто из них оригинал, а кто подделка.

Двойничество героев заключительного романа «Трилогии» (Феншо и безымянного рассказчика) «помогает мотивировать сюжет», который также сталкивается с удвоением. Поиск Феншо

¹ Карслиева Д.К. Свообразие традиционной формы в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера // Вестник ВолГУ. Сер. 8. – Волгоград, 2011. – Вып. 10. – С. 112.

протагонистом «Запертой комнаты» становится его падением, происходящим одновременно со столкновением с Феншо-двойником. Исчезновение Квинна и Синькина, по мысли Д.К. Карслиевой, проистекало из утраты соотнесенности. Продолжительность присутствия безымянного рассказчика третьей части связана с принятием существования его alter ego в запертой комнате: утверждение личности Феншо внутри / снаружи героя означает его вездесущность.

Д.К. Карслиева перечисляет отличительные от последующих романов писателя черты «Нью-йоркской трилогии»: 1) сюжетная неопределенность с акцентом на иллюзорном; 2) наличие творческой установки писателя («человек есть тайна»), реализуемой им в поведении персонажей; 3) синтез разноприродных по своей сути повествовательных форм в единой художественной целостности.

В свою очередь профессор В.Б. Шамина приводит доказательства многоуровневой структуры текстов Пола Остера¹ в контексте интервью с писателем. Он утверждает, что хочет «сделать для читателя такое пространство, куда тот мог бы войти и существовать в нем»².

В.Б. Шамина выделяет *четыре основные инкарнации Автора*: 1) автор романа (Пол Остер), чье имя стоит на обложке книги; 2) писатель, неожиданно появившийся на страницах книги в середине повествования, но который не может быть автором данного романа, потому что не читал красную тетрадь, заявленную как его основа; 3) Остер-детектив, которого безуспешно разыскивали клиенты Квинна; 4) фальшивый Остер, от лица которого действует Квинн (он проводит расследование, он – автор красной тетради). В то же время В.Б. Шамина выделяет еще *двух «частичных» Авторов*: 1) рассказчик, который появляется в конце книги и не спешит делиться с читателем своим пониманием произошедшего; 2) Стиллман, человек, следить за которым был нанят Квинн. Остер-герой играет роль посредника между протагонистом (Квинном, т.е. четвертым в перечне автором) и рассказчиком, который заканчивает повествование (второй в списке авторов).

¹ Herzogenrath B. An Art of Desire: Reading Paul Auster (Postmodern Studies). – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 256 p.

² Иткин В. Назначение романа – рассказать историю: интервью с Полом Остером // Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/article402>

Описывая эксперимент Стиллмана, запершего сына в комнате в надежде, что тот заговорит на божественном языке, Пол Остер иллюстрирует эссе Ролана Барта о смерти автора на примере продолжения эксперимента (жизнь Квинна в изолированной комнате).

Заметим, что Квинн ближе всего к автобиографической модели. Его «соавтор» Пол Остер соответствует модели «автор-наблюдатель», так как не участвует в развитии действия в романе. Функции рассказчика и всеведущего автора сочетает в себе некий аноним, а создателем своего рода метатекста-сценария выступает «драматург» романа – Стиллман. Таким образом, Автор, с одной стороны, ставит себя в положение несведущего читателя, с другой – проявляется в разных ипостасях. Увеличивая количество своих копий, Автор романа демонстрирует, что каждый персонаж – еще одно его воплощение. И в совокупности они создают образ коллективного автора, который обладает всей полнотой информации. Примером в данном случае служит эпизод раскрытия механизма «мультиавторства» «Дон Кихота» в эссе Остера-героя, который таким образом озвучивает вопросы читателей и объясняет модель «Стеклянного города».

Пол Остер создает роман в романе – об Авторе и его роли в произведении. Этот Автор настолько свободен, что может играть с читателем и с самим собой, по желанию ограничивая собственные функции (быть скриптором и многофункциональным автором, превращать реальность в текст и т.д.).

«Стеклянный город» – постмодернистский текст, порождающий новые тексты, которые могут рассматриваться независимо друг от друга: 1) история Квинна (красная тетрадь), 2) история о Квинне, записанная рассказчиком, 3) эссе Остера-героя о Сервантесе, 4) роман Сервантеса.

Текст обрамлен двумя метатекстами – *мифом о Вавилонской башне*, ключевым понятием которого является язык, и «*Дон Кихотом*», с ключевым понятием авторства. Актуализируется механика создания постмодернистского повествования. Пародийное начало задается образом зеркала, отражающего суть пародии, в которой дробятся и множатся двойники. В.Б. Шамина сравнивает место действия романа – Нью-Йорк – с отражающимся в нем древним Вавилоном, а композиционная структура повествования оказывается зеркальным отражением структуры «Дон Кихота». Кроме того, искусство (по О. Уайльду), подобно зеркалу, отражает не жизнь, а того, кто в него смотрит. Здесь любитель детектива увидит

криминальный сюжет, поклонник эзотерики – мистический триллер, искушенный читатель – пародию на постмодерн. Многослойный текст с каждым новым подходом обнаруживает все новые и новые возможности интерпретации, что свидетельствует, утверждает В.Б. Шамина, о крайней живучести современного автора.

Зарубежная критика

В отличие от российских литературоведов американские ученые во многом опираются на философскую составляющую в творчестве Пола Остера.

Постмодернизм изначально был направлением, отслеживающим стилистические инновации. До сих пор многие современные американские писатели, обосновывая собственные цели и задачи, стремятся подчеркнуть влияние на их творчество ранних постмодернистов и собственное намерение выйти за обозначенные ими рамки.

Так, Адам Келли хочет подтвердить позицию Э. Хоберека, проводя анализ исторических перемен, «слова сознания в представлении вещей»¹. Он приходит к выводу, что все три романа являются показательными примерами жанра «рассказа наблюдателя-героя» (термин Лоуренса Бьюэлла, определившего данное понятие как историю, рассказанную рассказчиком-актером от первого лица о многозначных для него отношениях или о своей встрече с другим человеком, играющим или уже сыгравшим в его судьбе большую роль. Эти двое являются одновременно и противоположностями, и соратниками, второй человек воспринимается в контрасте с первым или с его образом жизни и воплощающим его (первого) в резкой форме, которая свойственна наблюдателю или которой он в меру сочувствует. Мир наблюдателя больше походит на наш мир, в то время как второй человек кажется нам слишком сосредоточенным и более романским в сравнении с первым. Структура повествования строится на взаимодействии этих внутренних вселенных. Чуть позже мнение Бьюэлла опроверг Уолтер Рид, назвав этот жанр не жанром, а «образной структурой мышления»). Данный жанр соединяется в них с трагедией, что позволяет каждому

¹ Kelly A. Moments of decision in contemporary American fiction: Roth, Auster, Eugenides // Critique. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group, LLC, 2010. – Vol. 51, N 4. – P. 315.

из авторов романов рассмотреть обозначенный им комплекс вопросов. Их цель – отобразить «момент решения» как для своих героев, так и для истории.

Согласно Ф. Джеймисону, уже модернизм пытался увидеть в общепринятых вещах зарождение чего-то нового, чтобы затем наблюдать за его развитием. Постмодернизм же сосредоточивает свое внимание не столько на времени, сколько на пространстве, ища в нем разрывы, намеки на перемены или моменты, «когда все навсегда меняется» (У. Гибсон).

Профессор Джеймс Пикок¹ считает, что в автобиографии Пол Остер отходит от «постмодернистского нигилизма» и начинает поиск его этической альтернативы. Первой попыткой «найти себя» становится книга «Измышление одиночества». В ней он отказывается от исповедальной формы повествования, включая в текст нового героя, персонаж-посредник, третье лицо, которое уже не будет вести рассказ от имени автора.

В первой части книги «Измышление одиночества» («Воспоминания невидимки») утверждается основная проблема произведения: исповедь не способна раскрыть внутренний мир исповедующегося. Любая попытка постичь другого человека обречена на неудачу: во-первых, другой человек всегда непостижим, во-вторых, попытка его понять основывается на собственных суждениях о мире.

Исповедь / биография, как правило, превращается в изучение окружающего пространства посредством наблюдения за ним. Для создания «картины мира», превращения ее в собственное мировоззрение, писателю было необходимо «уйти в себя», стать сторонним наблюдателем. Остеру нужно ментально (а иногда и физически) отгородиться от мира и наблюдать за ним со стороны. Время замедляется, место перестает играть основополагающую роль, появляется гетеротопия.

Анализ второй части «Нью-йоркской трилогии» («Призраки», 1986) позволяет изучить концепт комнаты у П. Остера как зеркальную гетеротопию на примере одного эпизода. Герой романа вспоминает заметку в газете о лыжнике, пропавшем в горах много лет назад; сын лыжника, повзрослев, однажды, катаясь на лыжах, наткнулся на тело отца, вмёрзшее в лед.

¹ Peacock J. The father in the ice: Paul Auster, character, and literary ancestry // Critique. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group: LLC, 2012. – Vol. 52, Iss. 3. – P. 362–376.

Подобные случайные «встречи» героев – один из специфических приемов автора. Двойничество, ярко выраженное в мыслях главного героя (Синькин), представлено как столкновение между читателем и текстом, читателем / писателем и литературным прошлым, а также между основными топосами романа – комнатами героев.

В романах Остера действительность отходит на второй план, растворяясь в самоанализе читателя, его диалогах с автором, героем книги, в аллюзиях на упомянутые в тексте книги. Такая мысленная изоляция помогает мультиавтору, с одной стороны, герою-наблюдателю – с другой, сосредоточиться на собственном анализе происходящего в мире.

Исследователями творчества П. Остера образ Нью-Йорка трактуется как образ американской пустыни. Этот образ является отображением современного культурного пространства. «Засушливый» городской пейзаж / пустошь в сознании человека всегда связан с неким «вакуумом», топографическим пробелом (nowhere), который нужно заполнить. По мнению американских литературоведов, новое, морально назидательное восприятие стилистики Пола Остера заключается в анализе прочтения произведений как межличностном опыте, исходя из которого люди взаимодействуют между собой в реальном мире. В центре повествования – интерпретации собственного внутреннего мира каждым отдельным читателем. Цель – эстетическое выражение человеческой потребности в общении, т.е. «изучение своего одиночества на примерах других людей»¹. Зеркальные комнаты и зеркальное поведение героев превращают концепт «комнаты» Пола Остера в гетеротопию, предполагающую разное замкнутое пространство и разное восприятие времени у героев.

Комнаты зеркальны, действия героев также дублируют друг друга. И в то же время жизни героев противоположны друг другу. Один из них (детектив Синькин) собирается жениться, второй (Черни / Белик) ищет смерть. Их история аналогична газетной статье о столкновении сына и отца-во-льду. Сын может не видеть различий между собой и погибшим отцом, но при этом он способен воспринимать образ отца как связь с прошлым.

По мнению некоторых американских литературоведов, читателю представлена одна из упрощенных версий традиционного

¹ *Auster P. The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook.* – L.: Faber, 1997. – P. 300.

видения мира, устранившая в человеке потребность самопознания. В традиции творчества Остера такое сравнение определяется самим писателем как «познание самопознания». Объект и субъект наблюдения стараются спекулировать на поведении друг друга. В сюжете возникает масса «зеркальных» ситуаций, Синькин старается навязать объекту своего наблюдения определенное поведение, еще не зная, что тот и есть его наниматель, инструкциям которого он и должен следовать.

Изучая подобный вариант слежки, профессор Б. Пентидо обращается к работам Жака Лакана, в которых ученый рассматривает процесс узнавания ребенком своего отражения в зеркале. Именно этот этап развития закладывает фундамент для дальнейшего формирования индивидуальности ребенка. Перемещаясь перед зеркалом, ребенок соотносит себя с реальностью, как бы вставляя себя (свой образ) в этот мир¹. В основе личности лежит процесс самоидентификации, познания своей индивидуальности через другую, похожую индивидуальность. Существо личности формируется на ее сходстве с окружающими. Определенные, уникальные черты подтверждают ее исключительность, однако изначально личность складывается именно за счет дублирования (*double*). В романе Пола Остера такой эффект достигается посредством явления «призраков».

«Призраки» Остера являются примерами субъекта познания, изучающего внешний мир и воздействующего на него своей деятельностью. При определении «призраков» Остер основывается на трудах Жака Деррида, утверждавшего, что «призрак присутствует в жизни, не бытийствуя... он, обнаруживающий себя в каких-то измерениях нашей жизни, является сочетанием внешних и внутренних границ жизни и смерти»². «Призраки» из ранних романов Остера присутствуют в его произведениях на протяжении всего его творчества, образуя своеобразное сообщество. Герой напуган «удваиванием», поэтому с головой уходит в наблюдения за своим двойником, начинает безжалостную слежку за ним. Но в результате после долгих месяцев «работы» лишь узнает, что его наниматель и объект его преследований – одно и то же лицо. Изначально Синькин просто смотрит на человека, живущего на другой стороне улицы, Черни / Белика, затем узнает в нем себя, т.е. признает в себе

¹ Lacan J. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je // Ecrits*. – Paris: Seuil, 1966. – P. 93–100.

² Derrida J. *Specters of Marx*. – N.Y.: Routledge, 2006. – P. 258.

и объект, и субъект своего познания. Далее он начинает копировать поведение объекта наблюдения и уже не может отказаться от возможности следить за собственным двойником. Только в подражании ему он видит возможность изгнать преследующий его «призрак».

Слежка и подражание приводят Синькина в замкнутое пространство не только физически, но и ментально, что заставляет его воспринимать время по-своему. Черни / Белик (объект наблюдения и работодатель Синькина в одном лице) уже давно живет прошлым, Синькин же смотрит в будущее. И именно Черни / Белика он видит в том, что для него время застыло: он потерял невесту, лишился партнера по бизнесу, а значит, и достатка. Синькин целыми днями сидит и повторяет действия Черни / Белика, а именно пишет: «Он (Синькин) человек поступка, и это вынужденное безделье выбило его из колеи»¹. Он не знает, что пишет Черни / Белик, но постепенно начинает писать, как и объект его наблюдения. «Он полностью погружен в себя, и для Черни здесь нет места. Сейчас разыгрывается драма Синькина, а Черни, катализатор этой драмы, сыграл свою роль, произнес свои реплики и покинул сцену»².

На этом этапе автор заставляет сочувствовать желанию героя превратиться из наблюдателя в действующее лицо. В результате читатель также должен решить, хочет ли он быть героем романа.

По мнению Дж. Пикока, решение этого вопроса достигается автором посредством беллетристической беседы (рассказа повествователя от третьего лица), основанной на сочетании прямой и косвенной речи героев. Такая диалогичность компенсирует разницу между знанием, почерпнутым из текста, и знанием, доступным вне текста. В результате герои романов Пола Остера предстают перед читателем каждый раз в рамках нового контекста, из-за чего кажутся неспособными «выйти в мир», т.е. лишиться себя «роли», выбранной для них автором. При этом автор не только распределяет роли между своими персонажами, но и тщательно выбирает «роль» для читателя, желая впустить его в свою гетеротопию. Ретроспектива таких самосозерцательных путешествий в глубины остеровского текста развивает у читателя статическое любопытство, что является главной задачей Пола Остера, называющего своим

¹ *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 205.

² Там же. – С. 259.

«основным активом» умение сотрудничать с реципиентом, предлагая ему слиться с образом главного героя: «Теперь он был Полом Остером и с каждым днем, с каждым следующим шагом все лучше приспособливался к своей новой роли. Остер оставался для него лишь именем, т.е. чем-то, лишенным реального содержания. А раз мысли Остера были ему недоступны, раз собственная его внутренняя жизнь оставалась для него недостижимой, значит, и погружаться было некуда. Будучи Остером, он был лишен возможности вспоминать или бояться, мечтать или радоваться, ибо и воспоминания, и страхи, и радости принадлежали Остеру, а не ему»¹.

При анализе «Трилогии» Остера всплывает масса лейтмотивов (одиночество, голод, случайность, распад личности). Этими вопросами занимается профессор Техасского университета Эдуардо Урбина². Говоря об истоках творчества Остера, Э. Урбина отмечает влияние Западной Европы (творчество Беккета, Кафки, Пруста), особенно Сервантеса и его романа «Дон Кихот». Именно этот образ безумного идалго иллюстрирует жалкие попытки главного героя выдать себя за незнакомого ему человека.

Дон Кихот в мыслях Остера – героя романа «Стеклянный город» – проводит эксперимент, проверяя на доверчивость своих близких. «Его интересовало, можно ли без зазрения совести лгать людям, забивать им головы вздором и небылицами... Иными словами, Дон Кихот хотел установить, есть ли предел человеческой доверчивости»³.

Такой разговор между Квинном, уже примерившим на себя маску неизвестного ему Остера, и Остером-персонажем доказывает, что оба «писателя» (Квинн как детективщик и Остер – alter ego писателя) хотят играть ключевую роль в своих романах, т.е. не только примерять чужую маску, но и проникать в чужую гетеротопию. История Дон Кихота в изложении Остера-героя иллюстрирует попытку проникнуть в мысли и чувства другого человека. И если Дон Кихот в понимании Остера-героя все-таки доказал отсутствие границ человеческой доверчивости, то Квинн, исчезая со

¹ *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 99.

² *Urbina E.* Parodias cervantinas: el «Quijote» en tres novelas de Paul Auster («La ciudad de cristal», «El palacio de la luna» y «El libro de las Ilusiones») // *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Espanola.* – Pamplona: Univ. de Navarra, 2007. – Vol. 23, Iss. 1. – P. 245–256.

³ *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 150.

страниц романа, доказал невозможность прочесть и понять мысли другого человека.

Писатель неоднократно обращается к образу Дон Кихота в своих как художественных, так и публицистических работах, называет эту книгу «единственной, к которой он всегда возвращается»¹. Первая отсылка к роману Сервантеса сделана Остером в «Стеклянном городе», где появляется alter ego писателя, который выдвигает на суд главного героя свое наблюдение об авторстве книги внутри книги Сервантеса. Согласно герою-Остеру, «Дон Кихот» – произведение, заключающее в себе тайну. У него четыре автора. Один из них – сам Дон Кихот, не полусумасшедший идальго, а создатель «авторского квартета» (Сид Ахмед Бенинхали, Дон Кихот, Санчо Панса, Самсон Карраско). Представив эту теорию на суд главного героя романа Дэниеля Квинна (Д. К.), инициалы которого идентичны донкихотовским, Остер-автор оставляет своего персонажа в мире его теорий. В этом новом ракурсе Квинн наглядно демонстрирует зародившееся в нем донкихотство. От действий под фальшивым именем Квинн переходит к придумыванию тайн, беря за основу чужие реальные и выдуманные истории. Случайность превращается в приключение, игра в миссию, вымысел реализуется на практике. Параллели с романом Сервантеса начинают влиять и на главную сюжетную линию (поиски Питера Стиллмана), в развитии которой видно, как главный герой (Д. К.) переходит от поиска правды к отрицанию реальности. История нового Д. К. повторяется в новом же «авторском квартете» (Дэниель Квинн, Пол Остер, Питер Стиллман и Шервуд Блэк).

История Квинна – история нового типа героя с характерными признаками «коллективного индивида», появление которого характеризуется слиянием философских и литературоведческих категорий («Нью-йоркская трилогия»). Мировоззрение такого персонажа представляет новый взгляд на человека (персонажа) в обществе. Инновационный для американской литературы взгляд на читателя как человека, способного совершать духовный скачок от веры в истинность своего бытия (избранность США среди всего человечества) к сакральной истине (видение американской нации как части человечества).

¹ Capen S. The Futurist Radio Hour: An Interview with Paul Auster // Conversations with Paul Auster / Ed. by James M. Hutchisson. – Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2013. – 240 p. – P. 100–105.

Реализация сервантесовских мотивов в «Стеклянном городе» становится для Пола Остера экспериментом в поиске баланса между реальностью / вымыслом, чтением / написанием, а также при создании приема онтологического круговорота и оценки воссозданной эпистемологической реальности. В сознании читателя формулируется возможность свободы от противоречий современного мира. Допускается, что «возможность» может превратиться в *реальность*.

Встает вопрос: как далеко можно зайти в противопоставлении реальности и вымысла?

Полу Остеру свойственно умение придать случайности и непредвиденным обстоятельствам роль сюжетообразующего фактора в постмодернистских «приключениях» героев его романов, отправившихся в путь искать правду и спасение. Для того чтобы прояснить сложность внутреннего мира человека в ситуации глобальной реструктуризации бытия и противоречий геополитики, Пол Остер персонифицирует внутренние противоречия личности в образах героев первого романа трилогии «Стеклянный город»: самого автора, Даниэля Квинна, Макса Уорка, Уильяма Уилсона. Индивид предстает в расщепленной форме отдельных личностей, несоответствие личностных свойств которых отражает парадоксальные внутренние противоречия современного человека.

Перед читателем раскрывается образ «коллективного индивида» или *летописца*, героя всех его романов, ни разу не появившегося на страницах книг.

ГЕТЕРОТОПИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПОЛА ОСТЕРА

«Измывление одиночества» как место-гетероклит в прозе Пола Остера

Гетеротопия – определенный способ обращения с тем, что называют временем и историей. По замечанию Фуко, само пространство обладает историей, и невозможно «не разглядеть этого судьбоносного пересечения времени с пространством»¹. Применяя данную мысль к художественному тексту, можно увидеть, как

¹ Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 1. – С. 192.

вопрос пространства начинает превалировать над вопросом времени, которое предстает всего как одна из разновидностей взаимодействия перераспределяющихся в пространстве элементов. В своей книге «Измышление одиночества» Остер пишет: «Память, как место, как здание, как последовательность колонн, карнизов, портиков. Тело внутри ума, словно мы движемся из одного места к следующему, и шаги наши звучат, когда мы идем из одного места в следующее. <...> Память: пространство, в котором что-то происходит вторично»¹.

Пол Остер признал, что все описанное в книге «Измышление одиночества» является «размышлением о некоторых общих проблемах, объектом которых является он сам»². Данное произведение, призванное восстановить образ умершего отца писателя хотя бы посредством текста, доказало абсурдность этого намерения, что признано автором в первой части книги («Портрет невидимки»). Следующим утверждением Остера, ставшим темой второй части книги («Книга памяти»), является признание вымысла единственным возможным способом представить образ другого человека. «Измышление одиночества» соединило элементы достоверного, фактографического, свойственные мемуарному жанру, с вымыслом, постепенное преобладание которого в следующих произведениях Остера повлияло на развитие пространственной структуры его романов и взаимодействие с уже вымышленными формами – «комнатами», сознаниями персонажей³.

Книга «Измышление одиночества», попытка вторгнуться в чужое личное пространство (отца писателя), породила у Остера место-гетероклит. Не рукотворное, как представлял такие места Фуко (больницы, музеи, библиотеки), а вымышленное, которое он раз за разом описывал в своих произведениях: «Мир, на который он (отец) смотрел, был местом практическим. Все понималось лишь с точки зрения функциональности, судилось лишь по тому, сколько оно стоит, а никогда не как действительный предмет со своими особыми свойствами»⁴. «В таком образе мыслей просматривался примитивизм восприятия. В более общем смысле это превращалось в неизбывную чувственную аскезу: закрывая на столь

¹ *Остер П.* Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 126, 129.

² *Auster P.* The Red Notebook. – L.: Faber and Faber, 1996. – P. 106.

³ *Auster P.* The Invention of Solitude in Collected Prose. – N.Y.: Picador, 2003. – P. 121, 73, 118.

⁴ *Остер П.* Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 88.

многое глаза, лишаешь себя непосредственного контакта с миром, отсекаешь возможность пережить эстетическое наслаждение. <...> В итоге не видишь мира вообще»¹.

Итак, условно назовем основной гетеротопией Остера его дом. Не конкретное здание или квартиру, а место, где ты чувствуешь себя свободным. Остер рассуждает: «В какой миг дом перестает быть домом? Когда крышу срывает? Когда бьют окна? В какой миг он превращается в кучу мусора? И вот однажды стены дома наконец обвалятся. Если же дверь еще стоит, нужно только пройти в нее – и ты снова в доме. Приятно спать под звездами. Дождик – ну и ладно. Ненадолго же»².

В романе «Измышление одиночества» начинаются размышления о меньшей части жизненного пространства – о «комнате» как о «тюрьме» или как о преобразяющемся в сознании человека «маленьком космосе», «месте перерождения». Концепт «комнаты» формируется в творчестве Остера, начиная со второй части его воспоминаний («Книга памяти»). Автор анализирует свои мысли и чувства, находясь в комнате Анны Франк, где последняя писала свой знаменитый дневник. Точкой отсчета концепта «комнаты» в творчестве Остера по праву можно назвать цитату «Мыслей» Б. Паскаля, приведенную здесь же: «Вот в тот миг, осознал он впоследствии, и началась “Книга памяти”. Как во фразе: “Она писала свой дневник в этой комнате”... Повторить Паскаля: “Все несчастье людей происходит только от того, что они не умеют спокойно сидеть в своей комнате”»³.

Комната – место-гетероклит Остера. Она одновременно отсекает его сознание от мира и выстраивает свою временную линию в воображении писателя. Концепт «комнаты» полностью отвечает шести принципам гетеротопии Фуко, а именно: 1) передает место, занимаемое человеком, когда он рассматривает себя в нем в связи со всем окружающим его пространством, в том числе и с совершенно нереальным; 2) функционирует в рамках общества; 3) сопоставляет в одном-единственном месте несколько пространств,

¹ Остер П. Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 87.

² Стоит отметить, что гетеротопия у Остера всегда отличается от художественного образа дома тем, что ее внешние характеристики (то, какой вид она имеет) приходят в тексты писателя из его памяти (это его старый дом, первая квартира или комната, в которой он работал многие годы). См.: Остер П. Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 41.

³ Остер П. Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 128.

которые сами по себе несовместимы (в данном случае «свободная мысль» человека и его «замкнутое в пространстве тело»); 4) осуществляет связь с «раскрытым» времени: с его накоплением или с его непостоянством; 5) предполагает систему открытости / замкнутости, которая одновременно делает гетеротопии проницаемыми и изолированными; 6) создает иллюзорное пространство, которое изобличает как еще более иллюзорное, реальное пространство.

По мнению Остера, именно сосредоточенный в «комнате» разум человека способен правильно оценить реальность.

Гетеротопия города и вариации Нью-Йорка

Определение гетеротопии рассматривается не как конкретное место, а как способ его видения, вызываемые им ощущения и выделения из общего пространства. Трактовка гетеротопического пространства с точки зрения его способности совместить несовместимое позволяет выявить пространственные характеристики островских топосов.

1. Безместность (nowhere) у Остера, хоть и не имеет точных топографических характеристик, подразумевает памятные для писателя места (источником вдохновения при создании нового художественного пространства у Остера почти всегда является Нью-Йорк, особенности его архитектоники можно проследить в романах «Нью-Йоркская трилогия», «В стране уходящей натуры», «Бруклинские причуды»).

2. Особое авторское отношение ко времени, позволяющее встраивать в повествование новые истории (прием текста в тексте) (например, «Книга иллюзий», «Ночь Оракула», «Левиафан»).

3. Создание «сложной системы мест осуществления жизнедеятельности и жизнечувствования человека»¹. Причем обозначенная «сложная система мест», квинтэссенцией которой в творчестве писателя стала простая «комната» («комната-тюрьма», малая часть жизненного пространства, но в сознании, в воображении человека такая комната становится «маленьким космосом», «местом возрождения»²).

¹ Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2014. – № 1. – С. 65.

² Auster P. The Invention of Solitude in Collected Prose. – N.Y.: Picador, 2003. – P. 121, 73, 118.

Рассмотрим восприятие города Нью-Йорка, где происходит действие многих романов П. Остера.

Зеркальную архитектонику, пронизывающую «Нью-йоркскую трилогию», герои которой теряются в пространстве, наполненном их отражениями / двойниками, Остер превращает в зеркальную симуляцию настоящего Нью-Йорка.

«В стране уходящей природы» – роман-антиутопия, посвященный исчезающему пространству безымянного Города, – косвенно отсылает читателя к реальному Нью-Йорку. В художественном пространстве романа «В стране уходящей природы» присутствуют элементы Города. Например, герои долгое время живут в национальной библиотеке, вход в нее – последняя возможность вновь вернуться в прежний мир. Симуляция городской среды преобразует роман в зеркало реального мира, а зеркало, которое умножает реальные места, становится очагом гетеротопий¹.

Игнорируя какие-либо жанровые рамки или границы определенных методов, Пол Остер развивает способы видения и интерпретации развития своих персонажей, их восприятия мира и понимания собственной индивидуальности. Он помещает их в собственные воспоминания (о местах, а не событиях), представив отправной точкой своего художественного пространства город Нью-Йорк («Нью-йоркская трилогия»). Свободу творчества писателю обеспечивает вымысел, который дает возможность наполнять реальный объект элементами художественного текста (например, нью-йоркская библиотека, как ее знает и помнит писатель, оказывается вписанной в пространство Города в романе «В стране уходящей природы»). Таким образом происходит эволюция художественного мира романов П. Остера: гетеротопия Нью-Йорка, сформировавшаяся на страницах авторского текста из воспоминаний и видения этого города, развивается посредством симуляций той или иной местности в произведениях. Основным принципом остеровского художественного топоса становится размещение персонажей в гетеротопии своих воспоминаний. Роман «Путешествия в скрипториуме» (*Travels in the Scriptorium*, 2007) является своеобразным возвращением к истокам проявившегося в «Нью-йоркской трилогии» хронотопа. Хаотичность мира, воплощенная в пространстве комнаты, время, которое зависит от восприятия его героем романа, вписана автором в гетеротопию города, пейзаж которого непременно наблюдается за окном: это Оранжевая улица

¹ *Кафка Ф.* Роман, новеллы, притчи. – М.: Прогресс, 1965. – С. 593.

в «Призраках» (Ghosts, 1985), Центральный парк в «Храме луны» (Moon Palace, 1989), Бруклин и его окрестности в «Бруклинских причудах» (The Brooklyn Follies, 2005) и др.

Образ Нью-Йорка уже давно стал постоянной составляющей произведений Пола Остера. Город появляется в его эссе, романах, фильмах и как фон, и как один из героев повествования. В своем интервью 1997 г. Остер говорит, что Нью-Йорк – это особое место, отличающееся от остальной Америки, это город-государство, который принадлежит всему миру¹. Образ города заключает в себе две темы творчества писателя. Первая предоставляет возможность выделить Нью-Йорк как культурно обособленное место концентрации многих течений современной литературы, отражающей сложность и масштабность городской среды в эпоху глобализации. Вторая изображает коллективную жизнь, сосуществование разных групп людей в одном, объединяющем их, пространстве. Вопрос о жизни в обществе в целом и о проживании в городе в частности волновал Остера на протяжении всего его творчества, заставляя изучать темы анонимности и отчужденности столичной жизни.

Привлекательность города как места искусственного сосредоточения людей является темой размышления Остера с 1980-х годов. Проблематикой творчества Пола Остера становится интерес к определению места человека в мире, к жизни за пределами внутренней реальности, к восприятию города как суммы частных частей, к особенностям сосуществования людей в городе. Первостепенной задачей персонажей писателя оказывается создание собственной системы координат относительно своего места в этом мире. Определяя свое местоположение через разного рода ориентиры и символы на местности, ее положение по отношению к остальным частям материального и социального мира, герой может приступить к идентификации себя самого, поиску наиболее продуктивной части своей личности. Вопрос идентичности является основным в «Нью-йоркской трилогии», о чем Пол Остер говорил в одном из интервью².

Социальное взаимодействие с миром персонажей Остера происходит за счет дружеских, любовных и семейных связей. В каждом романе писатель анализирует условия городской жизни,

¹ *McCaffery L., Gregory S. An Interview with Paul Auster // The Art of Hunger. – N.Y.: Penguin, 1998. – P. 287–326.*

² *Ibid.*

являющиеся значительным фактором формирования личности героя. Огромную роль в этом играет субъективное, внутреннее, и материальное, внешнее, понимание пространства. Адаптация индивида к жизни, его уравновешенность и социальные связи возможны лишь при правильном восприятии материального мира. Изменчивый и сложный городской ландшафт во многом подрывает равновесие между человеком и окружающей средой. Стабильность во взаимоотношениях с миром у персонажей всегда носит временный характер и зависит от гибкости и умения адаптироваться к постоянно меняющимся городским реалиям. По мнению американского исследователя Питера Брукера, «истории Остера отражают переплетение проблем языка, литературы и идентичности за счет поиска золотой середины между двумя крайностями – стабильностью и случайностью»¹. П. Брукер прослеживает этапы творческого пути Пола Остера, представляющие изменение в понимании самоопределения личности в мегаполисе на примере восприятия стабильности и случайности. Во-первых, фрагментация и разрушение личности. Во-вторых, знакомство с местностью и хрупкая стабильность личности в вечно меняющемся городе. В-третьих, стабильность в самоопределении личности за счет гибкости в восприятии городской среды и нового видения социального взаимодействия между людьми.

Остер многократно использовал язык как способ познания городской среды, история для писателя становится мерилем существования, способным облегчить тяготы жизни. Писатель тщательно воссоздает Нью-Йорк как место обитания своих персонажей. Он показывает, что, воспринимаемый исключительно как материальная и социальная реальность, город быстро подавляет и дезориентирует личность. Однако если материальное ложится на поэтическое видение мира, город способствует символическому восприятию окружающей действительности.

Для такого «поэтического» восприятия города необходимо повествование, наполненное отсылками к мифам и воображению. Лишь герои, способные представить мир через историю, могут найти очарование в городской среде. Остер утверждает, что «истории являются пищей для души, и через них мы пытаемся осмыс-

¹ *Brooker P. New York fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern // Longman studies in twentieth century literature. – Abingdon: Routledge, 1995. – P. 145.*

лить мир...¹ что мир наполнен историями, но только в определенный миг мы можем увидеть и понять их, и нужно быть готовыми к этому»². Повествование, рассказ, сама история – это способ взаимодействия индивида с миром, его путь для воссоздания связей с социальной средой. В результате творчество Пола Остера создает новую социальную поэтическую географию, которая накладывается на городскую среду как мифическое измерение. Американский исследователь Кевин Робинс, изучая представление города в постмодернистском романе, указывает на необходимость «переосмысления понятия *урбанизм*... воссоздания пространственной идентичности местности, городского сообщества и общественного пространства»³. Представление общества и специфика повествования в художественном произведении – это способ изображения мегаполиса в прозе Остера.

В свою очередь Д. Маццолени обращает внимание на новый вариант взаимодействия индивидуума с городской средой⁴ за счет города как места самопознания⁵. В своих текстах Остер демонстрирует переход от нигилистического восприятия мира к оптимистическому: переосмысляя опыт городской жизни, человек способен адаптироваться к новому себе и новому социальному кругу.

Город как взаимосвязь поэтической и материальной составляющей городского пространства представлен в работах американского исследователя Джеймса Дональда⁶. Ученый полагает, что границы между реальностью и воображением в представлении города размыты, а их сравнение может привести к появлению целой системы символических конструкций, способных повлиять на реальность.

В своих романах Пол Остер знакомит читателя с «внутренней местностью» (*inner terrain*) своих персонажей, т.е. с взаимодействием их представлений о городе и реальностью городской

¹ *Auster P.* The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 336.

² *Ibid.* – P. 329.

³ *Robins K.* Prisoners of the city – whatever could a postmodern city be? // Space and Place Theories of Identity and Location. – L.: Lawrence & Wishart, 1993. – P. 304.

⁴ *Mazzoleni D.* The City and the Imaginary // Space and Place: Theories of Identity and Location. – L.: Lawrence & Wishart, 1993. – P. 286.

⁵ *Ibid.* – P. 293.

⁶ *Donald J.* Imagining the Modern City. – Minnesota: Univ. of Minnesota press, 1999. – P. 27.

среды. Чем больше соответствий между пространством и собственным «я» персонажа, тем более гармонична его личность. Творчество Остера сосредоточено на движении персонажа в пространстве, поэтому утверждение пространства как новой организационной формы при получении опыта¹ становится новой базой для исследования текстов писателя.

Расширение пространства в прозе Пола Остера начинается описанием пустынных улиц Нью-Йорка («Нью-йоркская трилогия»), продолжается в социально активных зонах (бары, рестораны, галереи) («Храм Луны», «Левиафан»), развивается за пределами мегаполиса («Музыка случая») и заканчивается утопическими вариациями пейзажа («В стране уходящей природы»). Писатель анализирует, как самопознание, чувство потери, воображение и даже язык, используемый для описания местности, влияют на восприятие пространства читателем. Остер сознательно помещает своих персонажей в условия социальной изоляции или, наоборот, активного взаимодействия с окружающим миром.

Пространство находится в прямой зависимости от восприятия места героем. Используя баланс воображаемого и реального, свойственный гетеротопии, автор изображает местоположение реального «я» своего героя в реальном мире и в обществе. Основополагающим местом обитания персонажей Пола Остера становится комната, пространство которой является сосредоточением литературного alter ego писателя. Уделяя особое внимание влиянию субъективной трактовки пространства на индивидуальное восприятие реальности, Остер восполняет пробелы в воспоминаниях и чувствах утраты, радости или горя. Опыт существования в городской среде (в первую очередь в Нью-Йорке и Париже), поэтическое видение мира и личные переживания писателя порождают попытку описать сущность жизни в мегаполисе. Наиболее актуальным для Остера становится образ одинокого творца в изолированной комнате, который резонирует с образом поэта-гражданина. Последний, в свою очередь, стремится отобразить, какая роль отведена ему в обществе. Именно такое столкновение изолированности с активной общественной позицией и разворачивается в комнате одинокого художника.

Тем не менее для Остера город – это не объект изучения, а место, в котором можно творить. Остер описывает город по своим

¹ Blair S. Cultural Geography and the Place of the Literary // American Literary History. – Oxford: Oxford univ. press, 1998. – Vol. 10, Iss. 3. – P. 544–567.

воспоминаниям, не выходя за пределы комнаты. Писатель опирается на литературную традицию, описывая современные реалии городской среды. Город отображается в ощущениях и восприятии героев посредством языковых абстракций. В определенных ситуациях сложная языковая система демонстрирует неспособность героев выражать свои мысли и чувства, что приводит к нервному расстройству персонажа, потерявшего возможность реализоваться через слово (образ красной исписанной каракулями тетради в «Нью-йоркской трилогии»). Американский исследователь Марк Браун употребляет термин «афазия» для обозначения неспособности пострадавшего описывать окружающий его мир посредством языка. Другими словами, теряется соотношение слова и вещи в сознании человека. По мнению литературоведа, в романах Пола Остера персонажи в период изоляции от общества страдают от афазии, что приводит к отрешению от материального и социального миров¹. В таких условиях персонажи борются с трудностями жизни в мегаполисе. Языковая связь становится важной частью стабилизации городской жизни героев Пола Остера. Для них Нью-Йорк является сложноорганизованной системой, затрудняющей создание связей между словом и его материальным воплощением. Тема отображения города через слово становится центральной в творчестве Остера.

Выражение сложностей и перипетий жизни в большом городе с помощью поэтических средств является давней мечтой писателей. Марк Браун прослеживает здесь влияние Бодлера на видение Остером городской среды. Как остеровское описание переживаний и чувств героев, их реакция на различные стороны жизни в городе проецируются на опыт жизни современного человека в Нью-Йорке XX столетия, так и Бодлер в свое время искал поэтические средства для представления его опыта жизни в большом городе. Современные черты мегаполиса представляют собой сочетание переходящего (условного) и неизменного (вечного). Следовательно, и поэтическое воплощение в описании города должно относиться к мировой столице его эпохи (Париж для Бодлера, Нью-Йорк для Остера)². Творец прибегает к таким городским реалиям как суматоха города и человеческое сознание, конфликтующих как между собой, так и с поэтическими формами в целом. В данном случае

¹ *Brown M.* Paul Auster. – Manchester: Manchester univ. press, 2007. – P. 13.

² *Benjamin W.* The Arcades Project. – Cambridge: Harvard univ. press, 1999. – P. 239.

можно говорить о влиянии на Остера поэтов-объективистов, в частности Чарльза Резникоффа, творчество которого преследовало цель внести ясность в отображение «странной и меняющейся красоты городского пейзажа» через слово¹.

В свою очередь немецкий философ Вальтер Беньямин обращает внимание на образ творца в творчестве Бодлера как изолированной и одинокой фигуры, бредущей по улицам, одновременно являющейся и не являющейся частью толпы². Беньямин формирует ряд «городских типов», среди которых особый интерес для Бодлера представляют изгнанники и маргиналы, характеризующиеся эфемерностью пребывания в городе. Отдельным типом представляется созерцатель, именно с ним и ассоциирует себя Бодлер. Остер заимствует эти «типы» из французской поэтической традиции XIX в. и адаптирует для городской среды XX в., представляя их запутавшимися и одинокими бродягами.

Одним из самых ярких городских бродяг в американской литературе является «Человек толпы» Э.А. По, образ которого повлиял на множество персонажей Пола Остера. Беньямин сравнивает данный образ с лирическим героем Бодлера и отмечает формирующийся при сравнении образ толпы, непознаваемой и угрожающей, потенциал которой предполагает формирование персонажа, смотрящего на мир через завесу городской толкучки. Однако будучи сторонним наблюдателем, творцом, поэт не может «раствориться» в толпе, он вынужден отдалиться от нее, чтобы через язык описывать опыт жизни в городе.

* * *

Говоря о самом известном произведении Пола Остера «Нью-Йоркская трилогия», отметим жанровое своеобразие и структурные особенности произведения. Трехчастная структура романа отличается тем, что каждая из частей берет темы и структурные условности детективного жанра и подрывает их.

Первая часть «Трилогии» рассказывает историю Квинна, решившегося на исполнение роли сыщика, которым вовсе не является. Квинн сосредотачивается не столько на задании (данном ему

¹ *Auster P.* The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 40.

² *Benjamin W.* Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. – L.; N.Y.: Verso Books, 1997. – P. 42–44.

по ошибке), сколько на исследовании чувств потери и изоляции в современном мегаполисе. Другими словами, Квинн занимается подготовкой к формированию собственной индивидуальной гетеротопии.

Вторая часть «Нью-йоркской трилогии» представляет собой рассказ о детективе без главных атрибутов, свойственных детективному жанру, а именно без преступника и сыщика. Главный герой Синькин нанят неизвестным лицом отслеживать все действия Черни / Белика. Так как объект слежения практически не выходит из своей квартиры, у Синькина появляется огромное количество времени на анализ собственной вынужденной изоляции. Целыми днями всматриваясь в человека, что-то пишущего на другой стороне улицы, Синькин исследует собственный внутренний мир, а вовсе не то, на чем сосредоточены мысли объекта его наблюдения. Формирование собственного «я», выстраивание личностных границ и привыкание (освоение) к комнате, где и протекал период самопознания, позволяет писателю полностью раскрыть процесс окончательного формирования гетеротопии героя.

В заключительной части «Трилогии» Остер предлагает вниманию читателя один из классических мотивов представления детективного жанра – запертую комнату. Комната, место преступления, запертое изнутри, заставляет безымянного главного героя романа преобразиться, познать свой внутренний мир и саму суть понятия идентичности. Для героя понимание личности человека становится жизненно необходимым, потому что он, фактически, примеряет на себя личность другого человека (своего друга Феншо), на жене которого он женится, сына которого он усыновляет и романы которого он публикует. Целью героя является поиск Феншо, так как только Феншо способен доказать герою, что его личность уникальна, а не скопирована с личности Феншо. Являясь двойниками, Феншо и рассказчик выслеживают друг друга, чтобы удостовериться в собственной индивидуальности. Феншо на протяжении всего романа «скрывается» в запертой комнате, в выстроенной в предыдущих частях гетеротопии, границами которой он защищен от вторжения в его внутренний мир героями, ранее покинувшими «запертую комнату» (ярким примером здесь становится упоминание о Д. Квинне, по словам Феншо, долгое время преследовавшем его).

Пол Остер утверждает, что «склонен думать о себе больше как о рассказчике, чем как о романисте. Истории – это пища для души. Именно истории, что мы переживаем, помогают нам понять

этот мир»¹. «Нью-Йоркская трилогия» представляет собой совокупность историй, герои которых осмысливают окружающее их пространство с точки зрения его влияния на индивидуальное сознание в условиях личностной изоляции и в крайней степени одиночества. Писателя интересует самосознание его персонажей, развитие их индивидуальных черт в экстремальных условиях маловероятных, но все же возможных ситуаций. Источником таких ситуаций становится Нью-Йорк.

Остер осмысливает городскую среду как источник вдохновения. В данном случае очевидно влияние на творчество писателя рассказа Н. Готорна «Уэйкфилд» (1835). Остер размышляет над затруднительным положением Уэйкфилда, заключающемся в том, что люди так хорошо приспособлены к общественной системе устройства мира, что, выпав из нее лишь на мгновение, человек рискует никогда не обрести вновь свое место в ней и стать изгоем.

Судьба главного героя каждой части трилогии – стать именно таким «изгоем». Все три части посвящены проблемам человека в толпе, изолированности и хрупкости процесса самопознания личности в мегаполисе. Гетеротопия комнаты как часть мегаполиса демонстрирует метонимию пространства городской среды, давая возможность персонажам изучить свой внутренний мир вне контекста системы общественных отношений. Гармонии гетеротопии героев противопоставляются улицы Нью-Йорка, блуждание по которым превращается в материал для размышления и анализа своего места в обществе.

В одном из интервью Остер описал, как в «Нью-Йоркской трилогии» представлена трансформация состояния героев: от дезориентации через самоанализ (период одиночества, в течение которого теряется любой контакт с внешним миром) к полной изоляции². Одиночество Квинна заставляет его блуждать по городским улицам, чтобы забыть и отвлечься от воспоминаний о потере жены и сына (произошедшей до событий «Трилогии»). Трагедия Квинна заключается в том, что, пережив потерю, он отдалился от друзей и практически отсек себя от предыдущей жизни, превратив ее в уединенное существование посреди Нью-Йорка. Таким образом, Квинн повторяет судьбу Гёльдерлина.

¹ *Auster P.* The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 336.

² *Reich A.* Interview with Paul Auster: Brooklyn 1988. Keepsake 9. – L.: The Menard Press, 1988.

Герой второй части «Нью-йоркской трилогии» Синькин также изолирован от общества. Мир Синькина ограничивается комнатой в Бруклине, из окон которой он день за днем следит за Черни, работающим по другую сторону Оранжевой улицы. Привычное жилое пространство и интересное занятие вызывают у героя чувство удовлетворения, однако стоит ему выйти за рамки своего ограниченного мира, его внутренний баланс нарушается. Синькин не хочет возвращаться к прежней жизни, хотя и может это сделать.

Добровольная изоляция Квинна и Синькина в первых двух частях «Нью-йоркской трилогии», с точки зрения Пола Остера, представляет собой аналогию с условиями, в которых работает писатель. В свою очередь, герой заключительной части «Трилогии» Феншо с рождения отличался творческим потенциалом. С 13 лет он определял свое состояние как внутреннюю ссылку, что в юности превратило его в маргинала, а в зрелости сподвигло к литературному творчеству. Рассказчик, с другой стороны, также живет в некотором вакууме. В изложении истории его жизни до и после описанных в романе событий нет никаких сведений о социальной активности.

Герой каждой части «Нью-йоркской трилогии» комфортно себя чувствует лишь сконцентрировавшись на одной поставленной себе задаче – наблюдать и фиксировать, физически оставаясь в своей гетеротопии – запертой комнате.

Городские улицы в данных обстоятельствах даруют передышку (переход от изолированного существования к толпе), когда герой как раз рискует своим местом в мире гораздо больше, нежели находясь вдали от мира. На улицах Квинн поглощен ощущением своей ничтожности. Его скитания только подтверждают, что он уже очень далек от повседневной жизни. В понимании Квинна улицы Нью-Йорка становятся рядом однотипных пространств. Так, например, в своей неопубликованной работе «Вторжения» (Invasions, не опубликовано) Остер пишет о незначительности человека для городского ландшафта: «New York, a city of impenetrable facades... Everywhere it eludes the grasp, sealing itself off from the mind, forbidding the secret knowledge that would allow it to be defined. The redundancy of its parallels and intersections... I move through it like a somnambulist. Faces might appear, large crowds might grow, but they cannot alter or penetrate the facades that surround them. The city... reduces its inhabitants to objects. Each person, entitled to

just a single perspective, creates a city which is merely a function of his imagination. Properly speaking, New York does not exist»¹.

Такая трактовка пространства доказывает, что взгляд Остера на Нью-Йорк крайне субъективен. Итогом его интерпретации городского пространства становится изображение не личности, в полном смысле этого слова, а всего лишь объекта изучения. Именно поэтому гетеротопия героев «Нью-Йоркской трилогии» не выходит за пределы комнаты, вне границ которой они теряют свою уникальность, превращаясь в анонимных жителей города.

Пространство мегаполиса представлено как лабиринт из множества малых пространств, перемещение между которыми крайне затруднительно, так как человек перестает ориентироваться в хаосе местоположений. Попытки Квинна создать карту своих перемещений по городу приводят к тому, что он утрачивает черты собственного «я». Квинн дистанцируется от потребностей своего тела (внешнее) и живет исключительно своими переживаниями (внутреннее): «Квинн привык к блужданиям по городу, эти прогулки научили его ощущать связь между внутренним и внешним. Используя бесцельное движение для пересмотра своих чувств и мыслей, он стал впитывать внешнюю сторону жизни и тем самым нарушать суверенность своего внутреннего мира. Заглушая внутреннее внешним, топя себя в самом себе, он научился кое-как справляться с охватывавшими его приступами отчаяния. Блуждание по улицам было для него, таким образом, возможностью какое-то время ни о чем не думать»².

Остер ставит перед своими героями задачу «найти свое место в этом мире», Квинн же формулирует ее, как «подстроиться под этот мир». Отношение Квинна к городу базируется на неспособности персонажа представить себя частью городского пространства. Он, как Синькин («Призраки»), Феншо и рассказчик из

¹ «Нью-Йорк, город непроницаемых фасадов... Повсюду он словно ускользает от понимания, убегает от сознания, скрывая тайное знание, которое позволило бы ему стать более понятным. Переизбыток в нем параллелей и пересечений... Я двигаюсь через них как сомнамбула. Могут появляться лица, могут вырастать толпы, но они не могут изменить или пронзить фасады, окружающие их. Город... превращает своих жителей в объекты. Каждый человек с правом лишь на одну точку зрения создает город, который является лишь порождением его воображения. Собственно говоря, Нью-Йорка не существует». См.: *Invasions. Holograph / Berg Collection*. – N.Y.: Public Library (undated).

² *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 99.

«Запертой комнаты» не может увидеть себя в окружающем его мире.

Проблема Квинна в том, что он хочет убежать от себя, но у него не получается найти баланс в восприятии его внутреннего «я» во внешнем пространстве городских реалий, а значит, он не может представить для себя место, в котором бы он почувствовал умиротворение. Городской пейзаж угнетает и дезориентирует. Пол Остер поэтично описывает Нью-Йорк в восприятии своих персонажей. Каждый из главных героев «Нью-йоркской трилогии» в какой-то момент отвлекается от скитаний по улицам города и начинает вести дневник, в котором в том числе описывает среду своего обитания. Таким образом, Остер исследует, какая череда событий может способствовать тому, что человек более не владеет языком, а увиденное им больше не соотносится с реальным.

Гетеротопия в прозе Пола Остера

С 1982 по 1987 г. Остер написал детектив «Игра по принуждению» («Squeeze Play», 1984), роман из трех частей «Нью-йоркская трилогия» («The New York Trilogy», 1985–1986) и эпистолярный роман «В стране уходящей натуры» («In the Country of Last Things», 1987). Если первый текст ориентирован на классический жанр детектива, то последующие заключают в себе элементы автобиографии, обилие вымысла в которых дает писателю полную свободу в исследовании личности, индивидуальности и одиночества как неперемennого условия творчества. Размышляющий герой Остера помещен автором в замкнутое пространство, тем не менее остающееся частью пространства общественного. Такое совмещение коллективного и индивидуального происходит за счет присутствия в текстах романов гетеротопического пространства как места совмещения несовместимого. Хронотоп остеровских романов имеет особенность, расширяя художественный мир романа, сужаться до происходящего в одной конкретной комнате – симуляции внутреннего мира персонажа. Так, в романе «Храм Луны» (1989) главный герой М.С. Фогг способен размышлять о высадке на Луне, голодая в собственной квартире.

Соотношение гетеротопии города и симуляций его улиц определяется персонажами романов, изучающими окружающую их действительность из своих «комнат». Образуется следующая схема пространства в романах Пола Остера: гетеротопия Города > симу-

ляция топографических ориентиров (улицы и здания) > комната (восприятие и сознание).

Отправляясь в путешествие (как, например, герой романа «Музыка случая» (1990)), протагонист истории не покидает «комнаты» своего сознания. Ему нужно путешествие, чтобы обрести свободу, но даже за пределами симуляций социальных объектов, вне общества, в одиночестве, персонаж не покидает гетеротопии. Итогом авторских манипуляций с пространством становится сужение художественного топоса до знакомой и привычной Остеру «комнаты». Акцент делается на невидимость как безместность, т.е. отсутствие дома, привязанностей, недостаток страстей, отстраненность от жизни. П. Остер безуспешно пытается проникнуть в закрытый для него и для других мир человека, который настойчиво на протяжении всей жизни замыкался в одиночестве. Он выстраивает типологию одиночества: 1) одиночество – уединение для самопознания и определения своего отношения к миру, 2) одиночество – насильственная изоляция, 3) одиночество – эскапизм (бегство от реальности, от мира / общества).

Тема одиночества ради творчества подробно рассмотрена Остером в «Нью-йоркской трилогии»: «Стекланный город» изображает человека, уединившегося для самопознания; «Призраки» представляют персонаж, выслеживающий самого себя; «Запертая комната» – сокрытая автобиография неназванного литературного гения. И если до завершения «Нью-йоркской трилогии» писатель обходился конструкцией одной комнаты, стены которой сопровождали героев романа даже в прогулках по городу (так как протагонисты оказались замкнуты в своем «комнатном» мирке), то следующая история потребовала от автора создания симуляции пространства целой «Страны уходящей натуры».

Вопрос о симуляции художественного топоса у Остера перерастает в вопрос подлинности реального. Идея о существовании ложного мира, который больше не отражает реальность, а заменяет ее, изначально прослеживается у Ж. Бодрийера, предложившего понятие симулякра как «копии», скрывающей действительность. Остер маскирует реальность в сознании своих героев, тем самым сохраняя идею подлинного. Задачей рассказчика в автобиографии «Измывление одиночества» становится поиск индивидуальности среди абсурдной действительности; цель персонажей «Нью-йоркской трилогии» – представление личности, размышляющей об абсурде вымышленного мира; идея протагониста романа «В стране уходящей натуры» – сохранение «человека разумного», помнящего

свое прошлое и видящего для себя будущее. Поэтому романы Остера и заканчиваются открытым финалом – для того, чтобы главный герой мог переродиться и вновь влиться в мир.

Романы Остера подчас базируются исключительно на теме безместности и исчезновения (пропажи, исхода) объекта / персонажа, на попытках сохранить исчезающее хотя бы в воспоминаниях: «Воспоминания Остера об отце превращаются в восстановление образа человека, который при жизни постоянно ускользал, умышленно отгораживаясь от родных и друзей»¹. Литературоведы США усматривают в романах Пола Остера связь с классическими произведениями мировой литературы, которая не вписывается в рамки «постмодернистского нигилизма» – именно к нему традиционно относят творчество Остера.

Писатель постепенно осознает абсурдность задачи восстановить достоверный образ отца, так как «невозможно... войти в одиночество другого»², и приходит к размышлениям о поэтике художественного текста. Профессор М.К. Бронич связывает эту мысль с идеей Ж. Женетта о том, что непосредственный доступ к внутренней жизни героя является отличительной чертой вымысла³. В качестве второго доказательства невозможности показать достоверность образа человека М.К. Бронич приводит мысль Остера о том, что документ (фото, письмо, статья и т.п.) может пролить свет на события прошлого и настоящего, показать их последовательность и подсказать причины тех или иных поступков человека, но полностью понять его не поможет. Документ не способен удержать образ человека, единственной надеждой на это остается память, загадочной природе которой посвящена вторая часть книги – «Книга памяти».

Эта часть написана от третьего лица, что, по замыслу Остера, создает эффект отстраненности, дающей большую свободу автору по отношению к тексту. Изменение трактовки одиночества говорит о переоценке самого понятия как неперемennого условия творчества. Согласно Остеру, вымысел разрушает стены одиночества, так как «он постулирует существование других людей и знакомит с ними слушателя или читателя, пусть даже только

¹ *Остер П.* Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – С. 182.

² *Auster P.* The Invention of Solitude. – N.Y.: Penguin, 2007. – P. 17.

³ *Бронич М.К.* «Сотворение одиночества» Пола Остера: Вопросы жанра // Вестник ТГТПУ. Сер. Филология и культура. – Казань, 2012. – № 4. Т. 30. – С. 183.

в воображении»¹. Профессор М.К. Бронич переиначивает фразу писателя, утверждая, что история увиденная есть история памяти, а повторяющиеся события «прокладывают дорогу» к вымыслу².

«Книга памяти» – это размышления о структуре памяти и процессе воспоминания,okraпленного в сами воспоминания таким образом, чтобы подчеркнуть фрагментарность памяти, в соответствии с чем выстроена композиция книги, разделенная на неравные части. В них проигрываются темы и мотивы книг писателя: одиночество, замкнутое пространство, игра случая, современное ничто, неподвластность слова, жажда творчества и спасительность вымысла, а также принцип зеркальности, положенный в основу архитектуры романов Остера. Тема писательства, стягивающая в узел настоящее, прошлое и будущее, подкрепляемая ссылками на старых и новых авторов и саморефлексией, превращает воспоминания в метароман.

ГЕТЕРОТОПИЯ КАК ЛОКАЛИЗАЦИЯ ВНЕШНЕГО ПРОСТРАНСТВА ЗА СЧЕТ ВРЕМЕННОГО ФАКТОРА

Говоря о «Книге памяти» в 1987 г., Пол Остер отмечал, что вдохновением для него стало изречение Рембо «Je est un autre» (фр. *Я другой*). Однако писатель продвинулся дальше и попытался не просто стать кем-то *другим*, пишущим о себе, но и смог узнать кое-что об одиночестве. Будучи один в своей комнате, «вы чувствуете, что больше не одиноки, вы начинаете ощущать свою связь с *другим* (фр. un autre)»³.

В такой «связке» Остер предлагает читателю заглянуть в себя и обнаружить там целый новый «мир»⁴. В это же время писатель замечает, что его «мир» – это место, сосредоточившись на котором он может писать. Как правило, главные герои его произведений пребывают в иллюзиях относительно своего существования,

¹ Auster P. The Invention of Solitude. – N.Y.: Penguin, 2007. – P. 151.

² Бронич М.К. «Сотворение одиночества» Пола Остера: Вопросы жанра // Вестник ТГПУ. Сер. Филология и культура. – Казань, 2012. – № 4. Т. 30. – С. 184.

³ Auster P. The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – P. 277.

⁴ Ibid. – P. 315–316.

в отличие от автора, их «миры» напрямую зависят от места пребывания, поэтому персонажи путешествуют с целью найти себя и свое место в мире, найдя гармонию в равновесии между своим внутренним миром и окружающим их ландшафтом.

В своих ранних работах Остер раз за разом исследовал определенный этап жизни главных героев. В поздних произведениях писатель придерживается мнения, что жизнь человека – это всего лишь рукопись, незаконченная до момента его смерти («Храм Луны»). Судьба каждого главного героя отныне предстает в фазах, события которых накапливаются и формируют личность персонажа, чтобы в конце истории пополнить его представления о жизни. Таким образом, временные и пространственные рамки романов расширяются и охватывают больший диапазон в одном тексте, чем раньше. Каждая фаза напрямую связана с местом, формирующим определенные личностные характеристики персонажа.

На примере своих героев Остер рассматривает возможность «множественности отношений» в рамках одной личности. Человеческая идентичность, в понимании Остера, находится в прямой зависимости от меняющейся социальной среды и пространственных характеристик окружающей его местности. Ее многогранность и пытается отобразить писатель. Инвариантность и подвижность личности предполагают мобильность и постоянное движение персонажей, что приводит к отказу от такого места действия романов, как Нью-Йорк.

Пол Остер черпает вдохновение в местах, в которых побывал. Это столицы Западной Европы (Лондон, Париж, Амстердам, Дублин), города и прерии Среднего Запада (Чикаго, Канзас), сельская местность на северо-востоке США (Бостон, Балтимор, штат Вермонт), наконец, пустыни Нью-Мексико. Его персонажи начинают активно путешествовать, и каждое из этих мест оказывает влияние на их мировоззрение. Игровое начало романов П. Остера, определяемое описанием местности, помогает читателю понять главную тему произведения – самоидентификации.

К размышлению или наблюдению за системами организации в мире героев толкает одиночество. Остер прибегает к гетеротопии «город-пустыня», которая в такой трактовке выступает как образ современного Нью-Йорка («Нью-йоркская трилогия», 1985–1986, «Ночь Оракула», 2003, «Бруклинские причуды», 2005). В мир «Трилогии» уходят корнями темы голода и истощения. Затем отображением современного культурного пространства, «засушливым» городским пейзажем или пустошью в сознании человека

появляется образ пустыни, всегда связанный с неким «вакуумом» или топографическим пробелом в восприятии окружающей действительности. Топографическим преемником «Трилогии» становится роман «Храм Луны» (1987), герои которого находят себя не на городских улицах, а в бесплодных землях юго-западной оконечности Америки, в мертвой пустоте безграничного пространства. Гетеротопия Пола Остера – это чистая доска, где автор соединяет свое творчество с американской мифологией. Мифология, определяющая национальное сознание американцев, привносит в организационные структуры общества субъективный взгляд на мир, напрямую зависящий от взаимоотношений человека и системы. Именно видение исторических событий приводит Остера к размышлениям о влиянии мифотворчества на самоидентификацию человека. Главный герой сначала наблюдает мир, затем изучает, как он сам смотрится в окружающей его реальности. В основе такого уайеризма лежит нарциссизм, аналог любования зеркальным отражением себя самого.

При создании нового мира, в котором отражается герой, писатель прибегает к изображению реальных объектов, преобразуя Город в глазах своего героя, для которого «Нью-Йорк был неисчерпаемым пространством, нескончаемым лабиринтом, и, как бы далеко он ни заходил, его не покидало чувство, что он заблудился... Причем не только в городе, но и в самом себе... Когда прогулка особенно удавалась, у него появлялось чувство неприкаянности. К этому, собственно, он и стремился – стать неприканным, погрузиться в вакуум. Нью-Йорк и был тем вакуумом»¹. Вакуум «безмезья»², сочетающего в себе черты существующего и утраченного мира, воплощается в изоляции человека от природы с помощью городских стен или песков пустыни. Внутри ограниченного пространства героям романа «В стране уходящей природы» удается выжить за счет ностальгии, чувства принадлежности к исчезающей локации их прежнего мира.

Остер использует образ пустыни, чтобы отгородиться от традиционного видения мира и сосредоточиться на роли «вакуума», подразумевающего место духовной свободы и психологического возрождения. Гетеротопия города-пустыни Остера строится на

¹ Остер П. Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 22.

² См.: *Relph E. Place and Placelessness*. – L.: Pion, 1976. – 156 p.

«вакууме» трех топографических ориентиров¹, доминирующих в его творчестве: феноменология запертой комнаты (Город в «Нью-Йоркской трилогии», в «В стране уходящей природы»), «потерянные» путешествия в черте города и разброс местности дорожного путешествия («Стеклянный город», «Музыка случая», «Мистер Вертиго»). «Вакуум» привязан к географическому фактору. Феноменологический подход к пространственно вымышленному месту становится основной функцией героев Остера. Их задача заключается в интерпретации картин кризиса цивилизаций, за которыми персонажи должны увидеть в современной окружающей действительности «утопический импульс прогресса и следующего за ним этапа дистопии, который отправляет читателя в ужасающий мир с целью подготовить его к пониманию опасностей настоящего»².

Продолжая тему нью-йоркской беллетристики в романах «Ночь Оракула» (2003) и «Бруклинские причуды» (2005), Остер оставляет фоном в этих произведениях городскую жизнь. При этом автор признает, что ввиду отсутствия новых идей³ он опирается на свои ранние романы, в результате чего Остер переходит к деконструкции «вакуума» в своих произведениях. Пустующего пространства недостаточно для сосредоточения поиска собственной идентичности. Гетеротопия города-пустыни сжимается и расширяется в зависимости от жанровой специфики каждого отдельного текста (конспирологический («Левиафан», 1992), детективный («Призраки», 1986), исторический («Бруклинские причуды», 2005), плутовской («Музыка случая», 2004) романы, дистопия («В стране уходящей природы», 1989) или семейная сага («Храм Луны», 1987)). Вымышленный мир представлен изолированным пространством, в котором сосредоточены силы хаоса и разрушения, направленные на остальной мир. История главного героя – это новое видение форм власти и порядка, смятение чувств и мыслей наблюдающих за людьми персонажей.

¹ *Salmela M.* The bliss of being lost: Revisiting Paul Auster's Nowhere // CRITIQUE. – Washington, D.C.: Heldref Publications, 2008. – Vol. 49, N 2. – P. 133.

² *Noir urbanisms: Distopic images of the modern city / Ed. by Prakash G.* – Princeton: Princeton univ. press, 2010. – P. 288.

³ *De Bertodano H.* Paul Auster Interview // The Telegraph [online]. – 2010. – 16.11. – Mode of access: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/8128941/Paul-Auster-interview.html>

«В стране уходящей природы» – вариация Города

В отличие от предыдущих произведений Остера книга «В стране уходящей природы» представляет собой роман в форме письма к подруге. Главная героиня Анна Блюм пишет письмо подруге в надежде, что текст запечатлеет память о событиях, произошедших с ней.

Жанровая особенность романа заключается в воссоздании критерия «истинности – ложности» текста автобиографии, что само по себе «становится мощным источником трансформации жанра»¹. В романе очевидны изменения в жанре антиутопии, базирующейся на последствиях апокалиптического кризиса. Основа сюжета – метафора *пространство Города* строится на базе концепции *contrum mundi* (лат. «наперекор всему миру») и «апокалиптической силы».

Вымышленный мир романа представляет собой изолированное пространство – безымянный город, в котором сосредоточены силы хаоса и разрушения, направленные на остальной мир. История главного героя, изложенная от первого лица, – это впечатления молодой девушки Анны Блюм, только начинающей жить, которая в письме подруге, по сути, рассказывает историю вырождения цивилизации, регресса до состояния полного упадка и конца всех форм власти и порядка. В романе речь идет о предапокалиптическом времени, когда вымирание человечества ощущается прежде всего из-за отсутствия детей.

Хаос и разрушение – первые впечатления Анны по прибытии в Город. Город является внешним пространством, где обитают люди. Пространством, «в котором как раз и разворачивается эрозия нашей жизни, нашего времени и нашей истории, – это гетерогенное пространство в рамках множества отношений, определяющих местоположения, не сводимые друг к другу и совершенно друг на друга не накладывающиеся»². Именно такое гетерогенное пространство можно соотнести со всеми остальными местоположениями (библиотека, дом, больница). Оно может приостанавливать / переворачивать всю совокупность обозначенных отношений. *Такие места, являющиеся пространствами, соотносимыми с беско-*

¹ Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. – Благовещенск, 2013. – С. 49.

² Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Практикс, 2006. – Ч. 1. – С. 195.

нечным множеством иных пространств, делятся на два типа: утопии (местоположения без реального места) и гетеротопии (места, находящиеся за пределами всех остальных мест). Последние поддаются локализации, но при этом являются другими, иными по отношению к пространствам, которые они отражают.

Город в романе косвенно отсылает читателя к реальному Нью-Йорку, к тому городу, который оставался в сознании и понимании П. Остера:

«Медленно и неуклонно город сам себя пожирал. Понять, а тем более объяснить это невозможно¹. <...> Меня поражает не то, что все разваливается, а то, что не все еще развалилось. Крайнее отчаяние идет рука об руку с поразительной изобретательностью, распад соседствует с процветанием. <...> Родился новый взгляд на мир. Всеобщий дефицит заставляет искать оригинальные подходы, в голове крутятся идеи. До которых раньше бы не додумались. <...> Все твои мысли – о том, как выжить²... это уходящая натура. Одно за другим все исчезает и уже не возвращается. Все меняется так быстро, не угнаться...»³

Ужасающие изображения неведомых мест (старых станций метро, городских парков и др.) дают повод к рассуждению о способах отображения настоящего и вызывают чувство ностальгии писателей по художественному видению прошлого. Утопия позволяет перенести актуальные проблемы настоящего в абсурдное будущее, где они существуют в форме вопросов. При создании нового гетерогенного пространства писатель часто прибегает к изображению реальных городских объектов (парк, библиотека, улица).

Чтобы изучать гетеротопию Города, необходимо учитывать его двойственность (в реальности и в воображении автора книги и ее героев). «Внешность» городов напрямую связана с восприятием современных мегаполисов, в которых в понимании людей «возможно все – и ничего, это как родиться в мире, которого прежде не существовало»⁴.

Город Анны Блюм фактически является Нью-Йорком, и тем не менее в восприятии Анны это другой город, попав в который, она уже не может его покинуть. В нереальном Городе присутст-

¹ Остер П. В стране уходящей природы. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 30.

² Там же. – С. 39.

³ Там же. – С. 7.

⁴ Там же. – С. 5.

вуют элементы знакомой городской среды. Как, например, национальная библиотека. И вход в нее – последняя возможность вновь вернуться в прежний мир.

«Такие картины кризиса цивилизаций меняются в зависимости от их интерпретации и являются попыткой увидеть в современной городской среде утопический импульс прогресса, который отправляет читателя в новый мир, с целью подготовить его к пониманию опасностей действительности»¹. Описанное выше предапокалиптическое состояние мира заставляет писателя сосредоточить внимание на восприятии пространства, а не увлечься чрезмерным описанием ландшафта.

Чувство «безместья» (placelessness), сочетающее в себе черты существующего и утраченного мира, ставит под сомнение научно-фантастические идеи романа, нестандартно используя эпистолярную форму повествования. Пол Остер пишет нетипичную историю расширяющегося хаоса. Отчасти героям романа «В стране уходящей природы» удастся выжить благодаря сохранившимся в памяти воспоминаниям об утраченном мире.

Роман несет в себе двойную смысловую нагрузку: с одной стороны, он обращен в будущее, с другой – переполнен ностальгией об ушедшем. Повествование сосредоточено не на изображении социальных и политических ошибок, приведших общество к разрухе, а на выживании героев, сохранении их личности и индивидуальности в пределах выстроенного ими пространства.

«Храм Луны» как гетеротопия сферы Луны «Божественной комедии» Данте

В романе «Храм Луны» Остер уже осознанно подходит к конструированию пародии. Главный герой этой истории М.С. Фогг оказывается жертвой своего характера. Он зависим от книг, которые воспринимает как объект самопознания (параллель со сценами в библиотеке из романа о Дон Кихоте). В книгах он видит покровителей, способных реорганизовать хаос жизни в гармонию форм. Весь процесс упорядочивания жизни героя романа делится на три части: история главного героя, рукопись некролога Томаса Эффинга, рукопись романа Соломона Барбера. Чтение

¹ Noir urbanisms: Distopic images of the modern city / Ed. by Prakash G. – Princeton: Princeton univ. press, 2010. – P. 288.

книг обеспечивает в сознании героя связь времен. Гетеротопия Фогга оказывается «концептуально бессодержательной, не имеющей конкретного смысла, если не считать смыслом абстракцию, т.е. пустоту некоей универсалии места»¹.

«Храм Луны» превращается в постмодернистскую версию рыцарского романа, в котором молодой, больной лунатизмом герой-книголюб, толком не знавший своих отца и мать, начинает поиск себя во враждебном и хаотичном мире, в котором властвует случай. Постоянное чтение героем книг подтверждает то, что своеобразной базой для истории становится пародия на «Дон Кихота».

Не менее важную роль в этом романе сыграл *образ Луны*:

– Фогг ежедневно наблюдает светящуюся вывеску ресторана «Храм Луны».

– Его друзья организовали джаз-банд под названием «Луна-тики».

– Астронавты высадились на Луну, в честь их возвращения устроен парад.

– «Божественная комедия» Данте – единственная книга из библиотеки дяди Фогга, которую герой так и не решился продать (сфера Луны у Данте включает в себя описание Земли).

Возникает вопрос: как именно Луна и ее отраженный свет влияют на героев этой «семейной хроники»?

В видении Остера открывающийся перед его героями мир – это пустошь, позволяющая и скрыться (для Эффинга), и стать основой для нового начала (для Фогга). Недаром в середине книги Эффинг умирает, а в конце книги и Фогг, ограбленный, покинутый всеми (дедом, отцом и девушкой, по карьерным соображениям отказавшейся рожать его ребенка), как и все главные герои произведений Пола Остера, исчезает со страниц романа, чтобы начать жизнь с нуля.

«Смысловая реальность бытия человека, его место – это не абстрактная точка пространства и времени, а та пространственно-временная реальность, которая формирует содержание смысла, позитивного или негативного, относительного или абсолютного»². Гетеротопия способна открыть для человека конкретный смысл:

¹ Скворцов Л.В. Истина гетеротопии: между фантомом и реальностью // Человек: образ и сущность. – М.: ИНИОН РАН, 2017. – № 1/2. – С. 14.

² Там же. – С. 15.

он сможет отвергать свое пребывание в ней или стремиться превратить ее в сакральное место своего пребывания.

Познав свою сущность, узнав свою родословную, потеряв все, кроме этих знаний, Фогг наконец способен видеть Землю в свете Луны «Без тех теней, чье прежде естество / Искал в среде густой и разреженной», т.е. в ее истинном великолепии, без людской суеты.

Восприятие пространства «пустынного вакуума»

Персонажи романов Пола Остера крайне редко покидают город (в частности Нью-Йорк). Феншо из «Запертой комнаты» («Нью-Йоркская трилогия») пребывает в Париже; путь Сакса («Левиафан») пролегает от Беркли до Висконсина; детство Фогга («Храм Луны») начинается в Чикаго, где он живет с дядей, и заканчивается в Буа, штат Индиана, после смерти единственного родственника. Герой некоторое время живет в Нью-Йорке, затем отправляется в Лос-Анджелес, но и там не находит своего места. Читатель вновь возвращается в Чикаго в романе «Мистер Вертиго», герои которого много путешествуют, открывая для себя просторы Среднего Запада США. Мистер Зельц в «Тимбукту» пересекает северо-восточные штаты Америки. Сельский Вермонт описывается Полом Остером в «Книге иллюзий» как место расцвета преступности. Убегая от несправедливости и горя, главный герой романа Зиммер находит себе временное прибежище в пустыне Нью-Мексико.

Описанная Остером местность способна подарить героям как новые возможности, так и лишения. Персонажей-кочевников из романа «Музыка случая» лишает мобильности всего лишь одно посещение особняка в Пенсильвании. Увеличение масштаба местности, переход от мегаполиса к региональному или даже континентальному измерению пространства призваны следующим шагом писателя в эволюции его творческой мысли и стиля письма. Изначально герой Остера открывает себя миру, проживая в городе. Переход от городских улиц к описанию открытого пространства заставляет автора преобразить своих персонажей, наградив их мобильностью и возможностью расширить кругозор.

Определяющей характеристикой новой местности становится то, что она представляет собой противоположность городскому пейзажу – это пустоши. Гетеротопию пустоши измерить сложно,

однако можно проанализировать внутренний мир героев и их восприятие пространства. Перемещаясь, каждый персонаж сохраняет способность мысленно возвращаться в укромный уголок своего сознания, отображающий место, в котором ему было хорошо. Пустоши не подавляют сознание героев романов, как город, но они «стерильны», пустынно и социально ограничены.

Использование чувства опасности, вызываемого бесплодным пейзажем, – традиционный прием в литературе, к которому писатели прибегали для включения в сюжетную линию сомнительных личностей: бандитов, авантюристов, мигрирующих поселенцев. Пустошь – это место духовных скитаний. Общество, как правило, избегает «вакуума» пустоши / пустыни. Промышленные зоны, складские помещения, прибрежные гавани давно стали ассоциироваться с местами преступления, возмездия и мщениия. Профессор университета Тампере М. Салмела¹ предлагает отказаться от традиционного восприятия пустоши и сосредоточиться на ее понимании как «пустынного вакуума», подразумевающего «испытательную зону», место духовной свободы и психологической регенерации. Роль такой «испытательной зоны» в романе «Храм Луны» исполняет гетеротопия.

Изначально Остер строит «вакуум» (nowhere) на трех топографических ориентирах, доминирующих в его творчестве:

- феноменология запертой комнаты (Синькин в «Призраках»);
- «потерянные» прогулки в черте города (Квинн в «Стеклянном городе»);
- разобщение местности в дорожном путешествии (Нэш в «Музыке случая»).

Пространственная свобода и пространственное ограничение в определенных обстоятельствах могут перекликаться между собой. И тем не менее свобода ограничена политическими и социологическими барьерами, а психологический «вакуум» привязан к географическому фактору.

Остер использует феноменологический подход к вымышленному месту: его описание Нью-Йорка предстает неким «вакуумом», географически неопределенным местом, в котором человек может и потеряться, и потерять себя. Так герой романа «Левиафан», желая избежать военной службы во Вьетнаме, садится в тюрьму.

¹ *Salmela M. The bliss of being lost: Revisiting Paul Auster's Nowhere // CRITIQUE. – Washington, D.C.: Heldref Publications, 2008. – Vol. 49, N 2. – P. 131–146.*

Поступок, по мнению исследователей творчества П. Остера, напрямую связан с заявлениями о «свободе, рожденной от заключения» Ж.-П. Сартра и философией «побега от свободы» Эриха Фромма. Сам Остер признает доминирование в своих романах двух крайностей: бродяжничества и затворничества – пространства открытого и пространства герметичного. «Парадокс заключается в том, что “в заключении” герои Остера наиболее свободны, в то время как “блуждания” делают их потерянными и несчастными»¹.

Пространственное ограничение дает психологическую свободу, пространственная свобода имеет свойство дезориентировать. Другими словами, «свобода влечет за собой опасность»². Индивидуализм, пришедший в культуру «с большой дороги», и едва различаемая политическая и экономическая независимость составляют понятие свободы в Соединенных Штатах. Эксплуатируя эти факторы, считает критик, Остер выявляет их внутренние противоречия (Сакс в «Левиафане» путешествует, взрывая предавшую собственный дух статую Свободы (точнее, ее копии), Нэш в «Музыке случая» успокаивается в полудобровольном заключении). Однако воплощением «относительной свободы» для Остера остается «закрытая комната». Философия, лежащая в основе «Призраков», «Закрытой комнаты», «Изобретения одиночества», стала метафорой для «текста», рождающегося и утверждающегося в относительной независимости от мира за пределами «комнаты».

«Комната» как могила, череп как коробка для сознания и памяти – это парадоксальная конфигурация внутренних и внешних маршрутов, представляющих собой модель «китайской шкатулки». Комната писателя – материальный образец места работы воображения, но и она может быть тюрьмой (эпизод из романа «Стеклянный город», в котором Питер Стиллман запирает своего сына в комнате на несколько лет для наблюдения за его развитием). Закрытая комната в творчестве Остера представляет собой «неукротимую силу противоречия»³. Писатель превращает комнату в гетеротопию, в которой логически противоположные понятия свободы и заключения трансформируются им в творческий симбиоз.

В романах Остера *topos* (место) преобладает над *chronos* (время). «Комната» – это пространство, созданное для «стирания»

¹ *Salmela M.* The bliss of being lost: Revisiting Paul Auster's *Nowhere* // CRITIQUE. – Washington, D.C.: Heldref Publications, 2008. – Vol. 49, N 2. – P. 134.

² Ibid.

³ Ibid. – P. 138.

времени. В ней реальное течение времени подменено вымышленным. По словам Остера, «комната» и не должна отображать «геометрию сознания», ее задача воплощать собой текст со всеми его межтекстовыми связями и контекстом. «Вакуум» представляет собой безграничный простор для духовных перемен и наличие огромного количества географических топосов на пути героев Остера. Гетеротопия без топографических ограничений представляет «неограниченные возможности мысли», воплощенной в писательстве.

Современное понимание свободы неотделимо от понятия социальной ответственности. Свобода – не пространственный критерий, а информационный и социально регулируемый. Человек свободен делать выбор, но лишь в оговоренных обществом границах. Заключение (ограничение в свободе) в таком случае – это ответ общества на пренебрежение этими привилегиями. Писатель в современном обществе занимает позицию наблюдателя, аналитика и критика, но не действующего лица. Остер отказывается обозначать географию путешествий своих героев. Происходит переход от географического к социально-политическому контексту, и именно этот переход дает героям Пола Остера возможность «потеряться». Их неопределенное географическое положение равносильно их оторванности от социальной действительности.

Оторванность от привычной среды – обязательное условие для героев романов Остера, основа его философии бесцельности, антицеленаправленной ориентации / дезориентации. Гетеротопия «вакуума» иллюстрирует это положение, выходя за рамки географических ориентиров. Такая оторванность усиливает основные темы романов Остера – истощение и аскетизм; а стремление к ней оказывает терапевтическое влияние на персонажей, дает им ощущение свободы.

НОВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА: «МУЗЫКА СЛУЧАЯ» И «НОЧЬ ОРАКУЛА»

С романа «Музыка случая» начинается новый период в творчестве Пола Остера – кинематографический. До выхода в свет этой книги Остер писал исключительно прозу, с момента публикации ее в 1990 г. он начинает писать сценарии. Фильм по сценарию Пола Остера появляется в кино в 1993 г., и после этого Остер раз в два года выпускает по фильму как сценарист, а чуть позже – и как режиссер.

Можно сделать вывод, что «Музыка случая» – знаковый для писателя роман. Во многом экранизация книги способствует изменению стиля автора. «Стиль – это как часть твоего генетического кода, как твоё тело. Когда я был молод, я думал над стилем все время. Тогда мне нужно было найти способ выразить себя. По прошествии лет он становится для тебя таким естественным, что ты больше о нем не думаешь. Единственное, что важно, – правильно рассказать историю. Сейчас меня больше волнует содержание»¹. Остер больше не может писать, как раньше. Отныне он (как участник съёмочного процесса) знает, как оживают его романы. Текст превращается в картину. Поэтому Остер экранизирует свои романы самостоятельно. Он и автор, и сценарист. Его фильмы обычно захватывают чуть больше, чем его же книги. Это тот самый случай, когда не надо гадать, что хотел сказать писатель. Здесь нужно именно *видеть*, что автор говорит. Видеть то, что в книгу уже не помещается.

Итак, с 1993 г. Остер кардинально меняет топосы своих произведений. Его герои, казалось бы, больше не соблюдают пространство гетеротопии. Тем не менее именно полученный на съёмочной площадке опыт раздвигает границы гетеротопии, отражая уже не столько место (топос), сколько время (хронос).

В своём интервью по поводу выхода книги «Ночь Оракула» Остер отмечает, что, помещая прошлое главного героя (Сидни Орра) в сноски, он заставляет читателя изучать ретроспективу романа: «Все действие происходит примерно в две недели. И мне бы хотелось, чтобы основное повествование происходило в настоящем времени. А примечания в основном относятся к прошлому. Они предоставляют читателю те сведения, которые ему нужны для понимания, но в то же время не вклиниваются в это двухнедельное повествование. Мне показалось, что это более интересно. Вы можете остановиться, скользнуть взглядом вниз, прочесть небольшой текст и продолжить читать роман. Эта книга во многом о времени, в некотором смысле это размышление о времени»².

«Ночь Оракула» (2004) – произведение о процессе художественного творчества, метафигуральное начало которого проявляется в авторской рефлексии по поводу самого процесса

¹ Кочеткова Н. «У меня до сих пор нет компьютера: Интервью с Полом Остером» // Известия. [Электронный ресурс]. – 2004. – 21.09. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/294378>

² Там же.

создания текста и в подчеркивании условной природы творимой художественной реальности¹. В.Б. Шамина отмечает, что для романов Остера характерно построение текста по принципу матрешки. Один текст вкладывается в другой, становясь его имплицитным комментарием. Метапроза рефлексивирует по поводу самой себя, обнажая сам процесс создания текста: 1) формирование «сюжета творения», автономного от «творимого сюжета» и часто доминирующего над ним, 2) развертывание «условно-творческого» хронотопа, 3) персонификация субъекта творчества в фигуре условного автора, 4) возможность превращения условного автора в центрального персонажа. Герой романа «Ночь Оракула» Сидни Орт пишет истории в синей тетради, не заканчивая их. Таким образом, показана отличительная особенность творчества Остера в умении сочетать постмодернистскую игру (установка метапрозы постмодернизма на изображение спонтанного, незавершенного акта творчества как процесса, довлеющего над результатом) и общечеловеческие проблемы. Все неоконченные истории Орта объединяют две темы – это непредсказуемость происходящего (непознаваемость мира) и предвидение будущего. Первая свидетельствует о невозможности объективного знания, вторая – о способности увидеть будущее, хотя и без надежды его изменить. Посредником между сферами знания о мире и знания о будущем становится писатель. Сам Пол Остер называет свой стиль «чистым нарративом, таким же, как и сказки»: «Я имею в виду то, что мои книги описывают реальный мир, но в то же время я стараюсь делать это чуть-чуть по-другому, чем многие романисты. Делать историю проще, чище, прямее, наверное»².

Творчество Пола Остера, обладая всеми характерными чертами постмодернизма, отражает дальнейшее развитие романа в эпоху постмодерна, характеризующееся повышенной метафигуральностью, проявляющейся в самопародии, авторефлексии автора, который стремится раскрыть смысл постмодернистской художественной системы, не исключая постановку глубоких философских и нравственных проблем.

¹ Шамина В.Б. Поэтика метатекстуальности в романе Пола Остера «Ночь Оракула» // Вестник ТГГПУ. Сер. Филология и культура. – Казань, 2012. – Т. 36, № 2. – С. 221–224.

² Кочеткова Н. «У меня до сих пор нет компьютера: Интервью с Полом Остером» // Известия. [Электронный ресурс]. – 2004. – 21.09. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/294378>

Гетеротопия путешествия

В мире реальном или воображаемом именно тело человека, его движение, подтверждает связь с действительностью / развитием во времени. Тело – посредник между материей и сознанием. Человек способен жить в нескольких мирах одновременно, конструируя некоторые из своих воспоминаний и ощущений. Марк Тернер в своем исследовании многогранных миров выделил шесть видов реальности: реальность – воспоминания, реальность – реальность, реальность – сон, реальность – игра воображения, настоящее – размышление о событиях настоящего, события настоящего – воспоминания и мечты. Их симбиоз олицетворяет уникальную способность человека воспринимать жизнь в разных аспектах. Однако чтобы дополнить взгляды на жизнь героев Остера с разных сторон, необходимо прибегнуть к наблюдению за реальностью в масштабах настоящего момента.

Жизнь человека предстает перед читателем в форме монтажа воспоминаний, наблюдений, заметок о каждом прожитом дне. Как правило, герои Остера буквально отчитываются о происходящих событиях (Квинн ведет записи в красной тетради, Синькин составляет подборку отчетов, Сэм проводит журналистское расследование). Но ни одна из этих записей никогда не будет прочитана (красная тетрадь и отчеты Синькина выброшены в мусор, записи Сэма сгорают во время пожара). Постмодернистское положение о смерти автора исполняется не столько метафорически, сколько буквально: каждый герой-писатель Остера исчезает не только со страниц романа, но и из реальности вместе с окончанием повествования.

Ограниченные географически, заключенные в гетеротопии, герои-писатели покидают свои «наблюдательные пункты», в которых они монтируют свои сны, воспоминания, наблюдения, чтобы выполнить дополнительную функцию – составить «когнитивную карту» местности. По определению автора этого термина Мари-Лор Райан, это – ментальная модель пространственных отношений в пространстве событий художественного произведения, неотъемлемой частью которого являются действующие лица¹.

Персонажи рисуют карты (иногда буквально, как Квинн во время своих прогулок по Нью-Йорку вычерчивал пройденный

¹ *Ryan M.-L. Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space // Narrative Theory and the Cognitive Sciences. – Stanford: CSLI, 2003. – P. 214–242.*

маршрут на бумаге) не только чтобы не заблудиться, но и для того, чтобы оценить пройденный путь.

Всегда есть свидетельство пройденного: письма, книги, пробег машины. Потеря такой доказательной базы обнуляет счетчик жизни и дает возможность герою начать с чистого листа. Несмотря на кажущуюся печальную развязку, каждый исчезнувший персонаж Пола Остера возрождается в новой для него реальности. Герой «Стеклянного города» Квинн упоминается как частный детектив в «Запертой комнате»; Нэш из «Музыки случая» выходит из машины и едет домой в фильме, снятом писателем по собственному роману; Мистер Зельц убегает на встречу с хозяином; Анна Блюм уезжает из «Страны уходящей природы».

Виртуальная реальность неразрывно связана с субъективным началом в человеке. Переписав свою историю, герой романа покидает гетеротопию, в которой заключено его физическое тело, и выходит за рамки границ комнаты своего сознания. Он / она возрождается для новой жизни.

Раз за разом расширяя гетеротопию своих романов за счет больших и малых симуляций, появляющихся на пути преобразования героя, Пол Остер расширяет и границы «когнитивной карты» повествования. В 2007 г. в свет выходит его книга «Путешествия в скрипториуме», главный герой которой, будучи запертым в изолированной комнате, слышит отзвуки голосов персонажей ранних романов писателя. Герои разных романов пытаются достучаться до своих преемников. Образно говоря, «комнаты» героев романов Остера разные, но они соседствуют друг с другом, а иногда просто меняют «жильцов».

Преемственность в данном случае очевидна. Как только герой «Стеклянного Города» вышел за дверь, его место в «комнате» занял новый «жилец», так же пишущий отчет о своем пребывании «в комнате» и так же болезненно нуждающийся в собственном двойнике. Таким образом, место Квинна, следящего за Стиллманом, занимает Синькин, наблюдающий за Беликом / Черни, который, в свою очередь, становится alter ego Феншо, запершегося «в комнате» героя последней части трилогии.

Цепочку связей можно продолжить. Героиня следующего за «Нью-йоркской трилогией» романа «В стране уходящей природы» (1987) покидает Нью-Йорк и отправляется в другой город (другую страну) на поиски брата, но, потерпев неудачу, покидает этот разрушающийся город на машине (все герои «Трилогии» к тому времени уже покинули Нью-Йорк). У героя «Храма Луны» (1989)

машину, наоборот, угоняют, и он продолжает свой путь пешком. Автокатастрофой заканчивается «Музыка случая». Путешествие завершилось – путешествие продолжается.

Остер рассказывает историю каждого нового героя по аналогии с историей героя предыдущего романа. Как правило, персонажи Остера отправляются в путь, будучи готовыми оставить свою «комнату» для следующего «жильца». Цель их пребывания в ней – поиск себя, излечение от какой-либо душевной травмы, как правило, связанной с неприятием своим внутренним миром мира реального. Герой не может остаться в виртуальном мире своего сознания, тело исполняет роль якоря, привязав человека к реальной действительности.

Структура романов Пола Остера заставляет читателя думать, что есть реальность, от которой бежит герой. «Мир субъекта является его собственной галлюцинацией. Иллюзорные способы удовлетворения, к которым субъект прибегает, принадлежат другому порядку, нежели те, что находят себе объект в Реальном чистой воды»¹. Герой бежит от себя к себе же самому.

Чтобы принять и понять собственную реальность, ему жизненно необходимо видеть в виртуальной «комнате» своего двойника и, опознав в нем себя, принять или уничтожить свое «отражение» или своего «призрака».

Разгадать «тайну тела», внешнюю сторону своего присутствия в реальности можно, познав своего «призрака», являющегося воплощением мира внутреннего. Так ребенок познает себя через отражение в зеркале, перемещаясь перед которым «вставляет» свое видение себя в реальный мир². Двойник из реального мира становится «призраком» мира виртуального.

Детское видение персонажами себя в мире подтверждается структурой текста, которая, согласно определению виртуальной реальности А.В. Челиковой, представляет собой феномен, сигнализирующий о трансформациях фикциональной реальности³. Сложная многоуровневая структура «комнат» героев Остера, желание героев увидеть реальность из своего мира-конструкта создает

¹ Лакан Ж. Символическое, воображаемое, реальное // Лакан Ж. Имена-Отца. – М.: Гнозис: Логос, 2006. – С. 16.

² Lacan J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je // Lacan J. Ecrits. – Paris: Seuil, 1966. – P. 93–100.

³ Федотова О.С. Виртуальная реальность в контексте проблем анализа дискурса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. – № 92. – С. 170–177.

в их сознании собственное видение действительности, принять которую они смогут, лишь увидев себя в ней.

«Воображаемый мир или мир символов не уступает по своей реальности миру действительному»¹. В виртуальном пространстве герой прячет свой дух, в то время как его физическое тело остается запертым в замкнутом пространстве.

Наблюдение персонажа за своими чувствами и эмоциями, попытка проанализировать движения собственной души открываются перед читателем с помощью интроспекции как части виртуального пространства.

Дважды запертый (в виртуальном и в реальном мире) герой Пола Остера ищет причину своей эмоциональной травмы (потеря семьи («Стеклянный город», «Храм Луны», «Музыка случая»), потеря брата («В поисках уходящей натуры»), потеря вдохновения («Левиафан») и т.д.). По мнению Ж. Лакана, на любых отношениях лежит печать воображаемого: для их символического наполнения необходим третий персонаж, который поддержит дистанцию между субъектом и объектом². Роль третьего в романах Пола Остера играет двойник. Он единственный, за кем «запершийся в комнате» герой будет неустанно следить через свое воображаемое окно в мир. Присутствие двойника в реальном мире вызывает у героя вину перед утерянными, причем в первую очередь перед утерянными миропониманием. «Причинно-следственная связь больше не правила Вселенной: низ стал верхом, последний первым, конец началом. Гераклита возродили из небытия, чтобы он напомнил нам простейшую истину: все реальное – зыбко и шатко, все изменчивое постоянно»³. Физическая свобода сковывает, «бескрайняя земля через какое-то время начинает пожирать тебя... Эта мертвая пустота. Ты пытаешься за что-то зацепиться, букашка в бесконечном пространстве, и в какой-то момент оно перестает для тебя существовать. Все – плод твоего воображения. Ты существуешь только в собственной голове»⁴. Герой освобождается духовно, запирая свое физическое тело.

¹ Федотова О.С. Виртуальная реальность в контексте проблем анализа дискурса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. – № 92. – С. 170–177.

² Лакан Ж. Символическое, воображаемое, реальное // Лакан Ж. Имена Отца. – М.: Гнозис: Логос, 2006. – С. 31.

³ Остер П. Храм Луны. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. – С. 72.

⁴ Там же. – С. 173.

История персонажа-рассказчика становится «виртуальным повествованием»¹, способом повлиять на события, которые не свойственны реальному миру, однако приемлемы для рассказа о нем. «Рассказанное» становится истиной. Однако истина не всегда принимается на веру обществом. История Эффинга, одного из героев романа «Храм Луны», не принята обществом. Главный герой не может выполнить данное умирающему старику обещание – опубликовать записанную с его слов историю жизни старого художника. Причина – он не способен доказать ее истинность.

Подавляющее количество персонажей романов П. Остера – это разного толка писатели, для которых писательство – способ воссоздать, сделать более естественной ту реальность, в которой они вынуждены существовать. Лишь после обретения себя через свои записи и через познание Другого персонаж может освободиться от своеобразного заключения в виртуальной гетеротопии своей «комнаты».

* * *

В романах Пола Остера определяется соотношение приятия человеком своего одиночества с потребностью в действии, необходимом для развития его взгляда на мир, искусство и политику. Остер спорит с современными ему писателями, которые стремятся продемонстрировать в своих романах сопротивление общепринятым структурам, силу и влияние которых человек не может игнорировать.

Человек, являясь продуктом множества систем, вовлечен в процесс постоянной реализации своих намерений, вызванных этими же системами. Его творчество определяется реакцией на определенные события. Роман Пола Остера «Левифан» – пример изучения деятельности человека в условиях его конфронтации с культурной традицией и политической системой. Проблема взаимоотношения искусства и политики представлена с разных точек зрения: в истории писателя и журналиста Бенджамина Сакса, в концепции автора повествования, друга Сакса, тоже писателя, Питера Аарона и, наконец, в позиции самого Остера, постмодернистского писателя, изучающего пройденный им творческий путь и его политическую подоплеку.

¹ Термин М.-Л. Райан. См.: *Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality.* – Baltimore; L.: The Johns Hopkins univ. press, 2001. – 400 p.

«Одиночество» может быть размышлением или наблюдением за системами организации знания в мире через сопоставление того, что человек уже знает (его память), с тем, как он видит окружающий мир (его мировоззрение). Таким сопоставлением и занимается герой «Левиафана» Бенджамин Сакс.

«Мифология» может иметь приоритетное значение для правительственных структур и определять национальное сознание американцев. По мнению Остера, индивидуальность и субъективный взгляд на мир зависят от взаимоотношений человека и системы, поэтому существование индивидуума в рамках его социальной среды или политической системы подобно «жизни в животе кита». В ракурсе исторических событий эпохи, мифотворчества и дискуссий на тему «что есть правда» в США конца XX столетия Остер обращает внимание на то, что политические системы идентичны образу «Левиафана».

На примере Бенджамина Сакса Остер демонстрирует последствия лишения способности ориентироваться в рамках системы, что приводит его героя к потере индивидуальности и в итоге – к самоуничтожению. «Левиафан» ставит под сомнение возможность человека быть свободным, ограниченную политическими идеалами, социальными отношениями, другими людьми, роман предупреждает об опасности потерять себя, приспосабливаясь к системе.

П. Остер рассматривает социальную и политическую роль художника внутри и снаружи «кита». Постмодернистский романист, по его мнению, должен выступать в роли критика систем, основываясь при этом на том факте, что осуждаемые им общественные нормы непосредственно затрагивают и его. Два главных героя «Левиафана» демонстрируют два противоположных взгляда на взаимоотношение политики и искусства, художника и социальной идеологии. Сакс преисполнен решимости изменить общественный строй, в то время как Аарон готов принять его ограничения.

Слово «Левиафан» для Остера – это возможность выйти за рамки гетеротопии и наглядно интерпретировать реальность, нарушить границы личного и общественного, настоящего и прошлого, документального и фантастического. Левиафан – это вариация гетеротопии (как машина Нэша («Музыка случая»), квартира для Фогга («Храм Луны»), Город для Анны Блюм («В стране уходящей природы»)). Однако собственная смысловая нагрузка образа Левиафана («Левиафан» предполагает наличие политического, философского, библейского и литературного значения) дает воз-

можность Остеру избежать навязывания читателю своей интерпретации. Он не пытается отобразить весь мир, но через ряд выдуманных частных повествований, связанных между собой, представляет личные субъективные толкования «реальной» истории. Используя символические обозначения (образ Левиафана, статуи Свободы и др.), Остер дает возможность читателю изучать их культурную значимость самостоятельно.

Цель писателя – доказать собратям по перу их неспособность сформулировать универсальную истину, призвать к необходимости исходить из личных взглядов. Именно так начинается роман «Левиафан». Из разрозненных сведений и обрывочных воспоминаний Питер Аарон пытается создать литературный портрет своего друга Бенджамина Сакса. Остер как бы оговаривает, что писатель, как детектив для раскрытия правды, должен выходить за рамки видимого¹.

В «Левиафане» Остер демонстрирует веру в оппозиционные тактики, в необходимость противоположного мнения, он также сглаживает различия между писателем и обычным человеком. Левиафан, мифологический или метафорический, сам по себе представляет гетеротопию. Стремление Сакса оказаться в его «брюхе», вне общества, свидетельствует о желании самого Остера отдалиться от концепции восприятия писателя как привилегированного члена общества, наблюдающего за социумом.

«Город мира» в романе «Музыка случая»

Особое место в творчестве Пола Остера занимают вымышленные пространства, которые позволяют автору проанализировать рамки человеческих возможностей и изучить, как организация вымышленного пространства влияет на восприятие пространства реального. Раскрытию границ собственного «я» героев романов «Тимбукту», «Мистер Вертиго», «Книга иллюзий» способствует движение, а точнее, их путешествия не столько между реальными местами, сколько в утопическом, иллюзорном пространстве: в мечтах (Мистер Зельц из «Тимбукту»), в полете (Уолтер из «Мистера Вертиго»), в кино (Гектор Манн из «Книги иллюзий»). Место пребывания всех героев иллюзорно. Таких местоположений много: это и иной мир Тимбукту, и города Сибола и Окхам, и ранчо,

¹ *Auster P., de Cortanze G. La Solitude du Labyrinthe. – Arles: Actes Sud, 2004. – P. 69.*

которого не найти ни на одной карте. Целью путешествий героев романов становится поиск внутреннего покоя.

Утопическое пространство романов Пола Остера включает в себя ряд контрастирующих между собой мест, различающихся социальным, временным и пространственным наполнением. Ферма в «Мистере Вертиго», ранчо в «Книге иллюзий» контрастируют с остальным пространством романов так же, как Центральный парк в «Храме Луны» – с шумными улицами Нью-Йорка. Все эти места предполагают наличие определенных социальных отношений, создавая новый опыт пространства. При этом они все также остаются воображаемыми пространствами, гетеротопиями, существующими на грани утопического и реального, служащими убежищем от суровой действительности.

Два основополагающих пространства в творчестве Пола Остера, которых не найти на картах, – это Эдем, которым явилась Америка для первых поселенцев («Нью-йоркская трилогия»), и Тимбукту – выдуманное Вилли Сочельником прибежище для него и его пса Мистера Зельца.

Пространства романов «Музыка случая» и «В стране уходящей природы» являются гетеротопичными, так как выдуманная реальность в них ложится на реальные городские ландшафты Соединенных Штатов, что позволяет Остеру продемонстрировать, как понимание действительности влияет на восприятие героем окружающего его пространства. «Музыка случая» представляет на суд читателя утопическую концепцию «города мира», воплощенную в модели небольшого городка из дерева, каждая улочка которого изображает то или иное событие из жизни героев. «В стране уходящей природы» – это мрачное видение городских реалий в период упадка уровня жизни и экстремальных условий выживания в Городе. Воссоздавая гетеротопическое пространство в пределах реальной городской среды, писатель делает акцент на утопичность разворачивающихся событий, целью участников которых является поиск убежища для себя.

Иллюзорность пространства важна тем, что, практикуясь в представлении нереального места, герои выстраивают свою индивидуальность. Для главных героев романов «Мистер Вертиго» и «Тимбукту» фантазия сама по себе является убежищем от подавляющей их реальности, что выражается в повествовании от первого лица. Повествование служит укрытием от сложностей современного мира, представляя отсылки к проблемам городской жизни. В данных романах Остер использует элементы мира иллюзий:

представление полета, мечты о нереальном, наконец, «фабрика грез» – кинематограф.

Структура романа «Музыка случая» представляет собой двучастное повествование, разделенное на пространство дороги и мир у стены, которую строят герои. Эти два мира разделяет эпизод с игрой в покер, олицетворяющий собой взаимоисключение правила и случая. Одна из основных тем в прозе Остера – игра случая. Покер, таким образом, представляет собой череду случайностей в рамках четких правил. Любое событие (карта) сулит непредсказуемые последствия, любая игра заканчивается определением победителя и проигравшего. Сделав ставку, герой «наблюдал едва ли не с научным любопытством за тем, как его жизнь вдруг вся уместилась в двадцать листочков бумаги»¹. Потеря ставки ведет к потере свободы, герой теряет возможность управлять своей жизнью. Герой романа Джим Нэш решает довериться случаю в надежде, что именно из такого хаоса возникнет новый порядок его жизни. Герой оставляет пространство дороги, лишенной привязанностей и ответственности, и переходит в пространство у стены. В проигрыше он видит шанс вернуться в состояние покоя, по которому испытывал ностальгию в путешествиях.

Другой взгляд на игру представляет Джек Поцци, непосредственный участник этой карточной игры. Джек доверяется удаче и полагается на случай. Он обвиняет Нэша в том, что тот бросил игру, вышел из комнаты и нарушил гармонию модели «города мира», вырвав из нее фигурки создателей. По мнению Джека, Нэш не дал случаю зазвучать, как музыка. Однако, как и стратегия Нэша, видение мира Джеком терпит крах. Герои не могут найти точки соприкосновения в своем понимании окружающей их реальности и своего места в ней. Карточная игра становится сюжетообразующим моментом в романе.

Карточная игра проходит в особняке в Пенсильвании, в доме, пространство которого образует свою гетеротопию, вызывая чувство оторванности от реальности: Нэш описывает чувство соприкосновения с этим пространством как «ощущение бесконечного счастья»: «Длилось оно мгновение, сменившись легкой, почти незаметной дурнотой. Голова оказалась будто пустая, впервые за много лет Нэш почувствовал состояние, близкое к трансу, которое иногда охватывало его в детстве: резкую внезапную перемену восприятия, когда весь окружающий мир будто бы утратил реаль-

¹ Остер П. Музыка случая. – М.: Эксмо, 2011. – С. 109.

ность. Сам себе он казался тенью, будто бы уснул с открытыми глазами»¹.

Как и персонажи в романах «Тимбукту» и «Мистер Вертиго», Нэш не в состоянии уверенно определить свое место в мире. Хотя в романе и нет четкого указания на реально существующие места, пространство передано достаточно реалистично и узнаваемо: «Все отдавало сходством с декорациями, казалось пародией на мужской клуб в какой-то британской колонии начала века»². Тем не менее иллюзорность пространства представлена и в выдуманном месте расположения особняка, и в витиеватости дорог, к нему ведущих, и в интерьере самого дома. Все эти элементы акцентируют внимание читателя на гетеротопичности пространства у Пола Остера.

Особое пространство в повествовании занимает модель «города мира», представленная хозяевами особняка Флауэром и Стоуном как история их выигрыша в лотерею: «Город, с домиками и башнями, с узкими улочками, крохотными человечками, был выполнен на удивление мастерски»³. Нэш видит представленный макет как нескончаемую череду событий из жизни, каждое из которых связано с другим. Однако Флауэр представляет «город» как «художественное видение человечества», автобиографию или утопию, «место, где прошлое соседствует с будущим»⁴. Стоун называет модель образцом того, как должен выглядеть мир. «Город мира» становится гетеротопией Флауэра и Стоуна, пространством, представляющим их видение мира и их места в нем.

Флауэр обращает внимание на четыре основополагающих места в модели, называя их «четырьмя столпами единения»: дворец правосудия, библиотека, банк и тюрьма. «Каждое из этих заведений поддерживает единую, общую гармонию города»⁵. В таком видении заложена попытка навязать гармонию пространственной организации и рациональный взгляд на жизнь, в которой все подчинено власти государственных институтов. Модернистский порядок в представлении мира хозяевами дома выступает против постмодернистской случайности, которой руководствуется главный герой.

¹ *Остер П.* Музыка случая. – М.: Эксмо, 2011. – С. 78.

² Там же. – С. 82.

³ Там же. – С. 93.

⁴ Там же. – С. 94.

⁵ Там же. – С. 95.

«Город мира» и строящаяся через поле стена лишь подтверждают видение детерминированной социальной организации, разрушающей индивидуальное сознание. Американский исследователь Тим Вудс обращает внимание на то, что модель города в романе буквально выражает «архитектуру контроля»¹. Пространство «города мира» имеет политическую природу и «населено» идеологиями (А. Лефевр), т.е. модель города соответствует утопическому пространству, описанному Лефевром. Такое пространство дает возможность исследовать социальные и материальные объекты в еще несуществующих контекстах. Писатель может свободно исследовать воображаемое пространство без каких-либо ограничений.

Американский исследователь Дэвид Харви выделяет два типа выражения утопии: это утопия процесса и утопия закрытого пространства. Первый имеет наибольший потенциал для использования на практике, так как является «диалектическим утопизмом», зависящим от социальных условий². Второй тип представляет собой утопию закрытого пространства, которая выражается в «притеснениях во имя закона, стабильности и порядка»³. Макет «города мира» в романе «Музыка случая» – это яркий пример авторитарных процессов контроля, наблюдения и лишения свобод в рамках эстетического видения создателя макета, противоречащего пространствам репрезентации (*spaces of representation*), основой которого является творческий акт. Вместо этого «город мира» полностью соответствует репрезентации пространства (*representational space*) французского философа Анри Лефевра как задуманного и распланированного восприятия места.

«Город мира» создан как рациональное и контролируемое пространство, подпадающее под юрисдикцию институтов государственного контроля. Вся его конструкция такая же рациональная, как и его проектировщик. «Город» не оставляет возможностей для «подрывной» деятельности, это общество, основанное на дисциплине (что подтверждает сцена казни в тюремном дворе). Природа макета «города мира» напоминает о непереносимом наказании за

¹ Woods T. *The Music of Chance: Aleatorical (dis)harmonies within The City of the World // Barone D. Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster.* – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 152.

² Harvey D. *Spaces of Hope.* – Oakland: University of California Press, 2000. – P. 173–196.

³ Harvey D. *Justice, Nature and the Geography of Difference.* – Oxford: Blackwell publishers Inc, 1996. – 480 p. – P. 435.

отступление от норм, что соответствует дальнейшим событиям романа (побег Джека и его избивание). А. Лефевр называет идеологию с таким количеством абстракций «негативной утопией», «исходным материалом, полем деятельности производительных сил различных обществ, создававших свое пространство»¹.

Тимбукту: Гетеротопия дома глазами собаки

Роман 1999 г. «Тимбукту» получил свое название, данное в честь загробного мира хозяином главного героя – пса по имени Мистер Зельц (в оригинале – *Mr. Bones*). История Мистера Зельца во многом схожа с историями людей в прозе Пола Остера. Однако будучи собакой, Мистер Зельц способен видеть мир под совершенно иным углом, не так, как его хозяин Вилли Г. Сочельник. Пес воспринимает окружающую его действительность без предубеждений, с объективной точки зрения. С другой стороны, Мистер Зельц видит мир так, как ему описал его Вилли: Тимбукту – это «тот свет, реально существующее место. Тимбукту, насколько понял Мистер Зельц, расположен где-то посреди пустыни, вдали от Нью-Йорка и Балтимора, вдали от Польши, вдали от любой точки на земле, где они побывали за время своих странствий. Вилли то описывал это место как “оазис духов”, то говорил, что “там, где кончается карта мира, начинается карта Тимбукту”»².

Иной мир, сакральное пространство в любой культуре, необычное и непривычное пространство, является гетеротопичным по основным признакам (сопоставляет в одном месте несколько пространств, предполагает систему открытости / замкнутости, создает иллюзорное пространство). Можно считать гетеротопией пространства рая, ада, чистилища, лимба, тибетского бардо. Для Мистера Зельца иной мир – это прежде всего место рядом с хозяином, недаром история заканчивается фразой «если ему повезет, то не пройдет и дня, как он встретится с Вилли». Тимбукту становится особым миром, специфическим пространством вне времени, куда желает попасть герой и где он видит своего хозяина: «Тимбукту. У Мистера Зельца поднималось настроение от одного звучания этого слова. Определенные сочетания гласных и согласных трогали его до глубины души, и когда бы эти три слога ни срывались с губ хозяина, волна восторга пробегала по всему собачьему

¹ Лефевр А. Производство пространства. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.

² Остер П. Тимбукту. – М.: Эксмо, 2011. – С. 72.

существо Мистера Зельца. Если Вилли собирается туда, то и он готов отправиться в Тимбукту вместе с ним»¹.

С точки зрения пространства Тимбукту многогранен. Для диких животных это «огромный лес, в котором они живут, не опасаясь двуногих звероловов», для собак это мир, в котором «все собаки начнут говорить по-человечески и смогут беседовать с хозяином на равных». Преображение географического пространства в литературном тексте на примере Тимбукту дает возможность реконструировать духовные перемены, способствующие преобразению Мистера Зельца. Пространство Тимбукту становится частью мировосприятия Мистера Зельца, гетеротопией его «дома», т.е. места, к которому он стремится и в котором жаждет остаться. В Тимбукту соединяется сразу несколько пространств: это лес, дорога, пустыня, «царство вечной пустоты».

«Невидимое» Пола Остера

Смещение фактографического, достоверного описания реальности и вымысла в первой части «Измышления одиночества» («Портрет невидимки») оборачивается разрушением границ художественного и документального в романе «Невидимое». Если в «Портрете невидимки» Остер стремился восстановить образ человека (своего отца) за счет баланса правды и вымысла, то «Невидимое» («Invisible», 2009) представляет собой размышление о взаимоотношениях между достоверным и вымышленным. Тщательно выстроенная гетеротопия дома, места, куда всегда можно вернуться, «места жизни», разрушается под воздействием поиска «невидимого» в процессе самопознания.

Структурно роман «Невидимое» («Invisible», 2009) делится на четыре части: рассказ от первого лица о событиях 1967 г. в жизни главного героя Адама Уокера («Весна»), рассказ Адама о себе от третьего лица («Лето»), черновой вариант мемуаров Адама о событиях 1967 г. от третьего лица и дневник давней знакомой Адама Сесиль Жуэ.

История взросления Адама – это традиционный для Остера образ дома, дома как семьи, разваливающейся после смерти младшего брата героя. «Сейчас ты понимаешь, что твой уход от них начался гораздо раньше. Если бы не смерть Эдди, ты, возможно, остался бы помогающим, заботливым сыном до самого времени

¹ Остер П. Тимбукту. – М.: Эксмо, 2011. – С. 73.

отъезда в университет, но как только дом начал разрушаться – с уходом твоей матери в вечное самобичевание скорбью и с постоянным самобичеванием твоего отца – ты должен был найти какую-то замену семейным отношениям»¹. Таким образом автор обращает внимание на обещание, данное в связи с произошедшей утратой: «Через несколько часов после того, как твою мать отвезли в психиатрическую больницу, ты поклялся памятью брата до конца своих дней оставаться хорошим человеком»², – но именно это обещание он и нарушает.

«Переломные события в жизни Адама не случайно представлены именно в форме мемуаров, а не дневника. В воспоминаниях меньше случайного, в них гораздо больше присутствуют элементы отбора, отсева событий. А задача рассказчика состояла в том, чтобы из множества фактов, впечатлений, представлений вычленил главные определяющие характер человека черты»³. Во второй части романа герой переходит на повествование от третьего лица, что дает возможность читателю встать на его место, примерить на себя образ рассказчика. Изучая себя, герой как бы смотрит на свое отражение в зеркале. Отныне место не играет в романе ключевую роль, герой не привязан ни к одной локации. Автор расставляет акценты так, что главные роли играют персонажи, их внешность, привычки, стороны характера. Место и время уходят на задний план. Действие разворачивается вне гетеротопии. Третья часть («Осень») повествует о событиях в жизни героя от третьего лица и представляет собой не полноценный текст, а заметки относительно событий осени 1967 г. Достоверность этой части повествования подтверждает дневник Сесиль Жуэ, участницы и свидетельницы событий той осени. Объединяющим элементом для всех частей романа становятся заметки Джима Фримена, писателя и друга Адама, о событиях 2007 г.

В романе «Невидимое» («Invisible», 2009) Пол Остер выдвигает на первый план образ человека, имя которого у героя-наблюдателя ассоциируется с Бертраном де Борном, изображенным Данте в «Божественной комедии» как грешник, голова которого отделена

¹ *Остер П.* Невидимый. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/auster/invisible.html>

² Там же.

³ *Бронич М.К.* Правда и вымысел в романе Пола Остера «Невидимое»: Американская и европейская традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2015. – № 2. – С. 45–50.

от тела. С точки зрения Данте, грех де Борна состоит в том, что он рассорил короля германской империи с сыном, подговорив последнего на восстание против отца. Рудольф Борн предстает перед главным героем (Адам Уокер) таким же двойником, как и метафорически разделенный поэт (Бертран де Борн): «Это был совсем другой Борн, по сравнению с тем, кого я знал до этого, – злой, насмешливый, ликующий от того, что видел и знал, шут заменил беспечного денди, основавшего литературный журнал и пригласившего двадцатилетнего юношу к себе на ужин. Что-то яростное вызревало в нем, и, увидев другую сторону его личности, я почувствовал себя отдаляющимся от него, готового взорваться в любую минуту и на самом деле наслаждающегося своим гневом»¹. Борн в своем двойничестве является точкой, на которой сфокусировано внимание главного героя. Именно Уокер сохраняет свою нейтральную позицию по отношению к Рудольфу, он не выходит за рамки дозволенного, тогда как Борн, приглашенный профессор Колумбийского университета в Нью-Йорке, позволяет себе курить сигары, насмехаться над героем и пить неразбавленный бренди. Образы Борна и его подруги Марго развиваются параллельно рассказу Адама и истории Адама в пересказе его друга Джеймса, изменившего все имена в недописанной Адамом биографии.

На фоне всех событий романа происходит трансформация образа главного героя. Из честного юноши, стремящегося стать поэтом, появляется адвокат, борец за права чернокожих. Перемена в личности полностью связана с малодушием героя после встречи с Рудольфом Борном. Рудольф сломал систему нравственных ценностей Адама и нарушил его внутреннюю гармонию. В данном случае используется практика деконструкции текста как попытку «понять письмо» за счет преобразования фигурального в буквальное.

Здесь применим введенный в 1977 г. французским писателем Сержем Дубровски термин «автофикция», представляющий новый способ саморефлексии. Появляется новый жанр – роман о себе, который существует между вымыслом и реальностью и сочетает в себе элементы автофикциональности, черты сюрреализма, переход от структурализма к постструктурализму и теоретическому психоанализу.

Автофикция дополнила жанровую специфику романов Пола Остера, объединив детективный сюжет с автобиографической

¹ *Остер П.* Невидимый. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/auster/invisible.html>

композицией его романов. Отныне любой текст писателя базируется на «исследовании проблем мышления, памяти, особенности переживания прошлого в настоящем, осуществляемом с помощью рассказа автора о своей жизни»¹.

Такое моделирование, описание, преобразование фикциональной реальности играет особую роль в постмодернистском романе. Например, по мнению М. Фуко, вопрос пространства превагирует над вопросом времени, которое в современном мире предстает всего лишь как одна из разновидностей взаимодействия одного и того же места в пространстве-времени, дословно в «ином месте» (*фр.* lieu autre) – в гетеротопии (heterotopia). Гетеротопия позволяет проследить течение времени в отрыве от пространства. Автор – герой романа оказывается наблюдателем своей жизни вне времени: «Проходят дни. В разные моменты ты думаешь, что слезы в кинотеатре были как-то связаны с твоим братом Энди, или если не с Энди, то с Седриком Уилльямсоном, или с ними обоими. В другие моменты ты убежден, что странным образом произошла эмоциональная подмена персонажа, и ты чувствовал, будто ты видел себя, восставшего из мертвых. Через пару недель облегчение приходит к тебе. Ты все еще обречен, но ты начинаешь думать, что когда придет твой час взойти на эшафот, ты сможешь сам подняться и рассказать при этом шутку или просто обменяться словами с твоим палачом в капюшоне»².

НОВЫЙ ЭТАП В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ (На примере романа «4 3 2 1»)

Гетеротопия позволяет проследить течение времени в отрыве от пространства как независимый процесс. Любые социальные и политические преобразования происходят вне рамок гетеротопии.

Так, например, город чаще всего предстает неким «вакуумом», географически неопределенным местом, в котором человек может и потеряться, и потерять себя. Так выражается в прозе Остера одна из двух крайностей в презентации места действия романа – бродяжничество (открытое пространство в творчестве писателя).

¹ Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск, 2013. – С. 58.

² Остер П. Невидимый. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/auster/invisible.html>

Вторая крайность – затворничество – представляет пространство герметичное.

Спустя 20 лет после выхода самого известного романа Пола Остера «Нью-Йоркская трилогия» писатель предпринимает попытку объединить эти крайности за счет гетеротопии как анализа авторской интерпретации, делающей из писателя главного читателя произведения. Будучи автором – героем своего романа, Остер одновременно и рассказывает историю своей семьи, и представляет вариации на данную тему. Его последний роман «4 3 2 1» (2016) описывает жизнь Арчи Фергюсона. Как и Остер, Арчи родился в Нью-Джерси в 1947 г. в еврейской семье среднего класса. Только вот Арчи Фергюсон раз за разом открывает новый вариант собственной жизни. Судьба героя меняется в зависимости от ряда факторов: его родители остались вместе / развелись, его отца ждал успех в работе / провал, отец жил / умер молодым, пошел в колледж / не пошел. От каждого фактора зависела судьба его сына, а также концовка книги.

В своих воспоминаниях «Измышление одиночества» (1982) Остер утверждает, что невозможное для понимания можно возместить вымыслом и так рассказать историю другого человека максимально достоверно. Роман «4 3 2 1» опровергает эту мысль, предлагая читателю самому выбрать наиболее достоверную историю жизни главного героя. Кроме того, проза Остера всегда славилась краткостью и точностью выражений, а новый роман нельзя вписать в ряд с предыдущими хотя бы на том основании, что он в два или в три раза больше, чем они, по объему.

Американские литературоведы, анализируя новый остеровский текст, сравнивают его с произведениями Диккенса и Сэлинджера в плане масштаба и характера отображения действительности. Остер не просто создал историю жизни одного героя в четырех вариантах, он описал в мельчайших деталях, как выбор жизненного пути в прошлом, иногда даже в прошлом родителей, может изменить жизнь человека. Остер описал жизненный путь не одного человека по имени Арчибальд Исаак Фергюсон, он дал жизнь четверем Фергюсонам.

Описывая выбор жизненного пути, его разветвляющихся возможностей и повторений, Остер рассказывает четыре истории человека по имени Фергюсон или одну историю взросления четырех Фергюсонов. В конце книги Фергюсон-4 высказывает такую мысль: «...the torment of being alive in a single body was that at any given moment you had to be on one road only, even though you could

have been on another, travelling toward an altogether different place» / «Пытка жизнью состоит в том, что в каждый отдельный ее момент ты движешься только по одной дороге, несмотря на то что мог бы идти по нескольким, направляясь в совершенно иные места...» см.: [Paul Auster «4 3 2 1»].

Выбор, свобода воли, реализация собственных сил в романе существуют в четырех ипостасях. Идея «коллективного индивида»¹, разработанная в «Нью-йоркской трилогии», в романе «4 3 2 1» достигает своей кульминации на примере разных индивидуумов (Фергюсонов), проживающих разные жизни в одном теле. Проблема восприятия реального и возможного за счет автофикции превращается в «искусную выдумку», которая вводит в заблуждение читателя, превращающегося при чтении текста в зрителя.

Здесь представляется возможной практика деконструкции текста как попытка «понять письмо, переводя фигуральное в буквальное и устраняя препятствия для получения связного целого. Однако сама конструкция текстов – особенно литературных произведений, где прагматические контексты не позволяют осуществить надежное разграничение между буквальным и фигуральным, – может блокировать процесс понимания»² [Ильин, 1996].

В свою очередь, гетеротопия как анализ представления пространства и восприятия времени каждым отдельным индивидуумом является основным топосом в творчестве Остера.

Сам Остер признает: «Центральные события моих книг происходят больше внутри персонажей, чем во внешнем мире. Внешний мир есть, он их окружает, и я не говорю, что меня он не интересует – нужно быть для этого сумасшедшим. Я обнаружил в блокноте свои размышления о жизни двадцатилетней давности. И там две мысли: первая – “Мир в моей голове” и вторая – “Мое тело в мире”. Внутреннее и внешнее переходят друг в друга, и все взаимосвязано»³.

¹ Кулькина В.М. Коллективный индивид Пола Остера (на примере «Нью-йоркской трилогии») // Человек: Образ и сущность. – М., 2016. – С. 225–245.

² Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. [Электронный ресурс]. – 1996. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1048758/89/Ilin_-_Poststrukturalizm._Dekonstruktivizm._Postmodernizm.html

³ Кочеткова Н. «У меня до сих пор нет компьютера: Интервью с Полом Остером» // Известия. [Электронный ресурс]. – 2004. – 21.09. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/294378>

Итак, можно сделать ряд выводов о творчестве Пола Остера. Хронология творчества писателя напрямую связана с выбранным им литературным жанром.

- *Ранний период.* Остер пишет критические статьи, делает переводы и пишет стихи. Другими словами, он проходит через тот же самый путь развития, что и большинство его героев.

- *Промежуточный этап «развития» в прозе, а именно в автобиографической прозе.* В свет выходит «Измышление одиночества» – тематический базис для следующих книг. Мемуары оттеняют неудачный опыт писателя в жанре детектива («Игра по принуждению»).

- *«Зрелый» период* – это контаминация детектива и автобиографии. Особенностью романов Пола Остера становится наличие автора-героя, ведущего повествование от первого лица.

- *1990-е годы.* Писатель плавно переходит к стилю режиссерского сценария, т.е. представляет последовательность картин, объединяемых лишь единством зрительского взгляда.

- *2000-е годы.* Особенностью романов Остера становится интермедальность его прозы. Остер помещает героя в декорации реальности. Отныне для развития сюжетной линии нужен не просто контекст и его описания, а исключительно авторское мировоззрение.

- *Возвращение к автобиографическому жанру.* Обращение к себе как к части целого (человек – часть человечества).

- *Новый этап (позднее творчество)* – роман-эпопея, размышления о зависимости человека от обстоятельств (роман «4 3 2 1»).

Читатель наблюдает эволюцию героя-рассказчика. Первоначально Остер пытается достоверно передать мир вокруг себя. Потерпев неудачу, он добавляет в свои произведения (даже автобиографического жанра) вымысел. Выстраиваются места-гетероклиты романов (чаще всего это то или иное место в Нью-Йорке и даже сам Нью-Йорк). Американские литературоведы обращают внимание на концепт «комнаты» в творчестве писателя.

Позже в творчестве Остера большую роль сыграют симулякры, которые, однако, никак не касаются его личного пространства или взгляда героя из его гетеротопии. В силу вступает экфрасис, автору – герою романов, сосредоточившемуся на определении своей роли в соотношении с миром вокруг, необходимо описывать, подчас олицетворять материальное вокруг себя: приписывая идею свободы статуям («Левиафан»), видеть в обычной тетради документаль-

ное подтверждение своего места в обществе («Запертая комната», «Ночь Оракула»), историю страны соотносить с дорогой («Музыка случая», «Мистер Вертиго»).

Гетеротопия становится определением для местонахождения героя во внешнем пространстве за счет временного фактора. Гетеротопия конкретизирует мысли автора в той мере, в коей это необходимо для самоидентификации героя.

Гетеротопия как форма проникновения в действительность

Творчество Пола Остера корнями уходит все глубже в его собственное прошлое и в прошлое Соединенных Штатов Америки, изучая которое писатель приходит к мысли: «Америка – это единственная на свете вымышленная страна»¹. Выходя за рамки гетеротопии, автор остается наедине с действительностью, к которой у него специфический подход. В одном из интервью писатель высказывает свое отношение к истории родной страны: «Америка возникла как идея. Наше правительство есть продукт эпохи Просвещения, страна зиждется на определенных представлениях, и в этом смысле она является некоей абстракцией. В то время как другие страны сильны своими корнями, своими предками, своим прошлым, Америка связана с будущим, с тем, как жизнь людей могла бы сложиться. Идеалы этой страны по-прежнему чрезвычайно актуальны, они оказали существенное влияние на весь мир, но ирония заключается в том, что мы как нация никогда этим идеалам не соответствовали... Чтобы здесь жить, надо постоянно искать некое равновесие»².

Базируясь на своем видении прошлого, Остер выстраивает семиотическую систему собственной прозы: это и его лейтмотивы (одиночество, голод, поиск), и жанровая специфика (эссе, детективный роман, воспоминания и мемуаристика), и стиль (исповедь, размышления, рассказ очевидца). Прошлое – это основа будущего, исток для настоящего – уже не воспоминание, а собственное мифотворчество, т.е. все, что подтверждает его идею об Америке как о стране без прошлого, чистой, но не реализованной идеи о свободной нации.

¹ Искусство жить: Беседа с Полом Остером // Иностранная литература. – М., 2005. – № 3. – С. 285–286.

² Там же.

Лейтмотивы одиночества и голода, доказывающие осознанность действий главных героев романов Пола Остера, призваны акцентировать внимание читателя на устроенном писателем эксперименте над своими персонажами. Голод представляет собой поиск пропитания. Однако Остер заставляет каждого своего героя стремиться не к материальной, а к духовной пище. Именно голод интеллектуальный превращает героя-рассказчика в героя-наблюдателя, являясь главным импульсом к решительным действиям персонажа. Попытка запечатлеть нематериальное (Слово) приводит Остера к выстраиванию запутанных лабиринтов, наградой при прохождении которых становится признание превосходства духовных ценностей над материальными.

Попытка отобразить духовный рост (как собственный в мемуарах, так и художественный в романах) заставляет Остера обращаться не к основам постмодернизма, сосредоточенного на формах и техниках подачи текста, а к модернизму как к отрицанию культуры, т.е. как к провозглашению независимости искусства от действительности.

Гетеротопия как уход от реальности: Сильные и слабые стороны

Один из последних романов писателя «Невидимое» поднимает вопрос о невозможности рационального подхода к познанию противоречий современной жизни, т.е. Остер считает, что логика уже не способна отделять плохое от хорошего, видеть границы добра и зла. Человек должен учиться улавливать разницу и чувствовать *невидимое*. В этот момент автор и предлагает познавать себя в гетеротопии.

Говоря о гетеротопии как о противопоставлении утопии, обратим внимание на творчество Пола Остера. Тексты четко соотносятся с модернистской философией и мировосприятием. Модернистская составляющая прозы писателя становится базой для использования новых возможностей постмодернизма. Уточним значение модернизма-постмодернизма с точки зрения немецкого философа Юргена Хабермаса: «Постмодерн – это состояние *реализованной утопии*, достигнутого совершенства, осуществленного проекта. Специфика современного состояния заключается именно в том, что мы продолжаем жить в институциональном и языковом

пространстве, сконструированном модерном, но в ситуации, когда сам модерн как проект уже завершен»¹. Соотнося форму и содержание романов Пола Остера, оговаривая момент наличия гетеротопии, места для наблюдения и размышлений о достигнутом (например, о нереализованной идее Америки, страны без прошлого), нам видится логичным, что писатель, продолжая свой творческий поиск, стремится описать идею о свободной стране².

Роман «Путешествия в скрипториуме»: Гетеротопия как анализ художественного пространства

Эстетическая основа модернизма, абсолютная творческая свобода, гармония этических и моральных норм вкупе с возможностью и ответственностью сделанного выбора становятся базисом для размышлений о США и их идеалах, развивают остеровскую идею о равновесии между Соединенными Штатами и остальным человечеством. Для того чтобы прояснить сложность внутреннего мира человека в ситуации глобальной реструктуризации бытия и противоречий геополитики, Остер прибегает к **двойничеству**, предлагая читателю анализировать поступки своих героев-авторов. Этот анализ «не только становится ключом к разгадке этих личин, но и стимулом поисков себя»³. Герой-рассказчик предстает в расщепленной форме отдельных личностей, несоответствие личностных свойств которых отражает парадоксальные внутренние противоречия современного человека, которые, однако, сочетаются в одном индивиде⁴.

Парадокс романа Пола Остера «Путешествия в скрипториуме» заключается в том, что данный текст раскрывает перед читателем абсолютную гетеротопию. Абсолютной описанная в тексте комната становится оттого, что единственный ее обитатель находится в таком же положении, что и читатель. Ему ничего не известно. Перед ним чистые листы для записей, фотографии на

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.

² Бражникова Я.Г. Постмодерн как возвращение к традиции. [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://www.prava.ru/look/2140>

³ Калашикова Н.Б. Пол Остер о литературе и литераторах // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филологическое образование. – М., 2009. – № 2. – С. 72–78.

⁴ Кулькина В.М. Коллективный индивид Пола Остера (на примере «Нью-Йоркской трилогии») // Человек: Образ и сущность. – М., 2016. – С. 225–245.

столе, он слышит знакомые голоса через стены, однако не может найти ответ на вопросы, кто он, что он здесь делает, как давно он в комнате и насколько затянется его пребывание в этом месте.

Герой может анализировать то, что он видит и слышит. Щелчки от видеокамеры в углу, микрофон, записывающий любой звук. Он знает, что перед ним стол и лампа, потому что эти слова ему знакомы. Он видит стену и тихо произносит «стена». Он знает, что на нем полосатая пижама и пара черных тапочек. Однако ничто из этого не отвечает на вопрос: *It is unclear to him exactly where he is.* (Он не понимает, где именно он находится.)

Рассказчик этой истории определяет возраст ее героя между 60 и сотней лет. Необходимость как-то называть обитателя комнаты заставляет автора дать ему имя – мистер Бленк (Mr. Blank = пустой). Сам рассказчик находится за пределами гетеротопии мистера Бленка, его задача наблюдать и фиксировать, оставаясь за кадром. Мистеру Бленку же отведена главная роль в истории, именно он слушает и вспоминает, он сам разбирает фото на столе, он ходит по комнате и думает.

Описывая эту комнату (со столом, лампой, чистой бумагой), Остер возвращается в прошлое. В своем интервью писатель отмечает: «Сам по себе я человек неприветливый. Если бы я был один, меня вполне устроила бы пустая клетушка со столом и кроватью. Я жил так в молодости и при необходимости могу так жить и сейчас. А этот дом возник из ощущения... как бы это сказать... что жизнь может быть прекрасной. И это ощущение Сири воплотила в реальность»¹. Получается, что идеальное жизненное пространство писателя остается где-то в его памяти. Дом отца, маленькая комнатка студенческих времен (говоря о которой, можно исходить из слов Остера: «Мои книги навеяны молодостью»²), дом, хозяйкой которого является любимая жена, – все это остается в воспоминаниях Остера. И погружаясь в эти воспоминания, писатель возвращается в идеальное для себя место – свою «комнату», в гетеротопию.

Оставив в прошлом реальное место (маленькую комнату студенческих времен), Остер-писатель вновь и вновь воспроизводит ее в своих книгах. Это закрытое пространство, реализуемая утопия, которая выходит за рамки простого понятия гетеротопии.

¹ Искусство жить: Беседа с Полом Остером // Иностранная литература. – М., 2005. – № 3. – С. 285–286.

² Там же.

В контексте данного романа гетеротопия соотносится не с вымыслом, служащим для восполнения картин прошлого в биографическом жанре, а с воспоминаниями о реальном объекте. На помощь писателю, желающему реализовать место гетеротопии, приходят буриме, прием палимпсеста и принцип «ризомы». Структура произведений строится по принципу всеобщей связности и взаимосогласованности при отсутствии иерархической вертикали (похоже на принцип «ризомы», заявленный французскими философами Делёзом и Гваттари в качестве способа функционирования бессознательного). Единым, связующим звеном в романах Остера становится взгляд героя, его восприятие окружающего мира в тексте.

Следующим инструментом авторского вмешательства в структуру текстов становится постмодернистский прием палимпсеста – создания собственных текстов с активным использованием фрагментов других. В данном случае Остер использует свои ранние романы, наполняя голосами их героев комнату мистера Бленка. Фантастические элементы (сторонний наблюдатель, неизвестный рассказчик, герои прошлых романов, лица на старых фотографиях) и повседневность (закрытая комната, обычная лампа, стены, одежда мистера Бленка) пересекаются в повествовании по принципу «буриметической» прозы, в которой семантическая значимость элементов текста приглушается, выводя на первый план способ соединения этих утративших значение элементов.

Проза Пола Остера ориентирована на созидание себя, но не как «дельца», творца материальных благ. Она переориентирована на духовное познание мира, в частности на интуитивизм. Интуитивистская онтология исходит из идеи признания трех основных видов бытия: реального, идеального и металогического. Вместе они звучат как мысль об идеальном равновесии, которое Остер желает обрести, сопоставив эфемерное прошлое и обнадеживающее будущее своей страны. Такую же возможность Остер предоставляет и своему читателю, а именно возможность жизненного выбора за счет совместного творчества, при этом акцентируя внимание на рубеже жизни и смерти, который в итоге превращается в «момент истины» для писателя.

«Mr. Blank might have acted cruelly toward some of his charges over the years, but not one of us thinks he hasn't done everything in his power to serve us well. That is why I plan to keep him where he is. The room is his world now, and the longer the treatment goes on, the more he will come to accept the generosity of what has been done for him. Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room

with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page» (Возможно, что на протяжении долгих лет мистер Бленк был беспощаден к некоторым из своих подопечных, но никто из нас не считает, что он не делал все от него зависящее, чтобы сослужить нам хорошую службу. Именно поэтому я намерен содержать его там, где он и находится. Отныне эта комната – его мир, и чем больше времени занимает его лечение, тем больше шансов, что он поймет великодушие того, кто удерживает его. Мистер Бленк стар и слаб, но пока он остается в комнате с закрытым окном и запертой дверью, он не сможет умереть или исчезнуть, или стать чем-то большим тех слов, которые я пишу на его странице¹).

Роман «Путешествия в скрипториуме» – это книга о памяти, сюжет которой замыкается на том, что герой садится писать тот же самый текст, который нашел в начале романа вместе с фотографиями и чистыми листами на столе.

КОНЦЕПЦИЯ ВОЗВРАТА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Автобиографические романы «Отчет из детства» (2013) и «Зимний дневник» (2012)

Пол Остер оставляет свое alter ego в своей гетеротопии, и в 2010-х годах начинает писать воспоминания. Всего писателем написано шесть книг воспоминаний (включая «Измышление одиночества») и одна книга опубликованной переписки между ним и Дж.М. Кутзее. Наше внимание сосредоточено на диалогии мемуаров о детстве писателя «Отчет из детства» (Report from the Interior, 2013) и «Зимний дневник» (Winter Journal, 2012).

«Отчет из детства» является книгой о человеке, который «большую часть жизни провел один в комнате»². Остер размышляет об одиночестве, трактуя события собственной жизни в своих романах, но самое главное в данной книге – это детские воспоминания

¹ Auster P. Travels in the Scriptorium. – N.Y.: Henry Holt and Co, 2007. – P. 144.

² Kellman S.G. Book review 'Report from the Interior' by Paul Auster // Globe correspondent. – 2013. – 23.11. – Mode to access: <http://www.bostonglobe.com/arts/books/2013/11/23/book-review-report-from-interior-paul-auster/LXc7sSyhkJmlaER2ji1xJ/story.html>

нения, которые поддерживают человека на протяжении всей его жизни, заставляя двигаться вперед. Детство в Нью-Джерси («Измышление одиночества», 1982), учеба в Колумбийском университете («Невидимое», 2009), зрелость, проведенная в Бруклине («Бруклинские причуды», 2005). «Отчет из детства» – это четвертая попытка написания Полом Остером автобиографии. До нее были «Искусство голода» («The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews», 1992), являющаяся размышлением об искусстве, «Впроголодь» («Hand of Mouth», 1997), посвященная периоду жизни писателя, когда он буквально жил впроголодь, т.е. до его успеха в 1985 г., «Красная тетрадь» («The Red Notebook», 1995) – книга размышлений о собственном творчестве, начиная с «Нью-йоркской трилогии», «Здесь и сейчас: Письма» («Here and Now: Letters», 2008–2011), опубликованная в 2013 г., и, наконец, «Зимний журнал» («Winter Journal», 2012), в котором Остер обозначил все проблемы, голод, болезни и неудачи, которые он пережил за свою жизнь. «Зимний дневник» написан от третьего лица, и если в нем преобладают описания материальных лишений, то следующий за ним «Отчет из детства» фиксирует каждую мелочь, духовную помощь себе взрослому.

«In the beginning, everything was alive. The smallest objects were endowed with beating hearts, and even the clouds had names. Scissors could walk, telephones and teapots were first cousins, eyes and eyeglasses were brothers. The face of the clock was a human face, each pea in your bowl had a different personality, and the grille on the front of your parents' car was a grinning mouth with many teeth. Pens were airships. Coins were flying saucers. The branches of trees were arms. Stones could think, and God was everywhere» («В начале все было живым. У каждой мелочи билось сердце, и даже у облаков были имена. Ножницы могли ходить, телефоны и чайники были двоюродными сестрами, глаза и очки – братьями. Циферблат часов – лицом человека, каждая горошинка в миске была уникальна, и решетка на передней части автомобиля родителей выглядела как ухмылка с множеством зубов. Ручки были самолетами. Монеты – летающими тарелками. Ветви деревьев превращались в оружие. Камни могли думать, и Бог был повсюду»¹).

Писатель объясняет, что если в «Зимнем журнале» он пытался описать свое тело, или физическое «я», то «Отчет из детства»

¹ Auster P. Report from the Interior. – N.Y.: Picador, 2013. – P. 3.

ставит перед читателем цель – исследовать свой ум, как вы делали это в детстве.

Изучая автобиографический период в творчестве Пола Остера, особенно его поздний этап (семь лет между художественными романами «Сансет парк» и «4 3 2 1»), обратим внимание на изменения в стиле в представлении героев. В своем художественном творчестве Остер чаще всего пишет от первого или третьего лица. Таким образом он ведет диалог с читателем, поощряет его за предугадывание будущего персонажей, предлагает ненадолго сесть в одну лодку с автором. Его герой – это герой-рассказчик, герой-наблюдатель. С автобиографической прозой все не так. Остер рассказывает историю от третьего лица, привлекая читателя, советуя, на что обратить взор или что вспомнить из прошлого. «Путешествия в скрипториуме» не остановили поиски автором «пищи для ума». Хоть он и оставил главного героя «лечиться» в своем мире (гетеротопии, представляющей собой комнатку его юношества), Остер продолжил искать новые темы для своих романов.

Сравнивая ужас от быстрой езды в «Зимнем журнале» с попытками выжить без денег в Париже из «Отчета из детства», Остер пишет «Мир в моей голове. Мое тело в мире»¹. Данный постулат позволяет Остеру выпустить своих героев из собственной гетеротопии, предлагая им больше действия в художественном пространстве текста. Элементы документалистики вкупе с готовностью довериться автору позволяют изменять как форму автобиографии, так и форму художественного романа по принципу отказа от тождества автора, повествователя и героя автобиографического текста.

События авторской биографии как сюжетная кайма романа, размытие границ между автором и его героями способствуют построению своеобразной художественной действительности. Автор будто вписывает себя в мир героев, героев – в реальную действительность. Посредником в данном контексте служит зеркало и отражающийся в нем мир.

¹ The World Is in My Head; My Body Is in the World Interview with Gérard de Cortanze. Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde / Translated by Carl-Carsten Springer // Magazine Littéraire. – Paris, 1995. – P. 18–25.

Автобиографический роман – интерпретация действительности

Обратимся к основной дилемме автобиографического и художественного романа в эпоху постмодернизма, а именно к проблеме истинности, т.е. к размытым границам между реальными событиями и их интерпретацией в автобиографическом повествовании. Истинность автобиографической прозы зависит от готовности доверять автору и отождествляться с ним.

Автобиографическое пространство романа, наполненность его контекстом из воспоминаний позволяют не только писателю и читателю проникнуть вглубь авторских размышлений, в сакральное для творческого акта пространство, т.е. в гетеротопию писателя, но и использовать биографическое пространство в окружающем мире, из описания которых появляется художественная гетеротопия персонажей – контекст романа.

Излюбленным приемом автора был и остается поиск (детективный, творческий), однако на сегодняшний день процесс поиска своего «я» все больше зависит от наблюдений за собой. Герои Остера продолжают искать себя, наблюдая за другими в поисках своего двойника.

Герой наблюдает за пространством, ищет своего двойника и не всегда находит. Например, из-за того, что сам его уничтожил («Призраки»), из-за того, что двойник исчез («Стеклянный город», «Запертая комната»), из-за того, что выбранный на роль двойника персонаж отказался от такой роли («Музыка случая»), из-за того, что двойник никогда не был двойником и, соответственно, не хотел и не мог быть похожим на героя-рассказчика («Левиафан»).

Состояние зеркала в гетеротопии дает возможность герою самому выбирать свое alter ego и, основываясь на своем выборе, покидать гетеротопию, становясь частью мира («Храм Луны»).

Анализ гетеротопии заставляет предугадывать последствия сравнения оригинала и двойника. Но иногда автор создает несколько идентичных друг другу персонажей, и выбор между ними остается за героем. В «Стеклянном городе» главный герой романа осознанно делает выбор в пользу менее похожего двойника в силу желания найти большее количество точек соприкосновения, нежели может быть у точной копии с оригиналом. «Квинн оцепенел. Теперь любой его ход будет ошибочным, любое действие – опрометчивым. До самого конца он будет теперь находиться в плену мучительной неопределенности. И тут Стиллманы двинулись

каждый в свою сторону: первый повернул направо, второй налево. Квинн позавидовал амебе, ему хотелось разорваться пополам, пуститься бежать одновременно в двух направлениях»¹.

Находясь в гетеротопии, герой наблюдает, сравнивает, анализирует, выходя за ее пределы, он отказывается от своего двойника, он становится свободным от общественных и моральных норм. Ради такой свободы, в том числе свободы выбора своего будущего, герой и начинает поиск. Найдя кого-либо на роль двойника (а иногда и заплатив за появление двойника («Призраки»)), он следит и наблюдает, анализирует и ждет, как поведет себя двойник. Закончив сравнивать его и себя, герой может покинуть гетеротопию. Для этого Полу Остеру и необходим синтез жанров: детективная составляющая описывает поиск, автобиографическая – самопознание.

Гетеротопия как авторская интерпретация текста остается во временных рамках наблюдения, до и после нее время течет как обычно, в гетеротопии оно замедляется / становится быстрее или вообще останавливается. Герой пребывает в покое, необходимом для наблюдений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование посвящено проблемам пространства в творчестве американского писателя второй половины XX в. Пола Остера и жанровой специфике его прозы. Особенностью остеровского стиля является размытие границ между реальным и вымышленным, что свойственно пространству гетеротопии, а также обращение писателя к жанру автобиографии как к источнику разумных сомнений относительно достоверности написанного. Писатель развивает тему самопознания в своей художественной прозе и прибегает к вымыслу в автобиографии в попытке воссоздать образ человека.

Художественный мир романов Пола Остера представляет собой цепочку событий, следующую за случайностью в завязке романа. В основе литературной вселенной писателя лежит концепция случая как движущей силы сюжета, фоном для которого

¹ *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – С. 92.

выступает Нью-Йорк. И это позволяет Остеру активно использовать городскую среду в своей прозе.

Особый интерес многих литературоведов в произведениях Остера вызывает роль автора, который, по мнению писателя, должен активно продвигать свою общественную и политическую позиции. Для Остера характерно сокрытие автора в текстах романа, его Автор – это одинокий художник, закрывшийся от мира в своей гетеротопии.

Определяющую роль в творчестве писателя играют его роман «Нью-йоркская трилогия» и автобиографическая книга «Измышление одиночества». В них Пол Остер впервые представляет гетеротопию запертой комнаты, пространство которой играет сюжетообразующую роль во многих романах писателя. Автор специально помещает героев в гетеротопию комнаты, т.е. в мир одновременно реальный и воображаемый, заставляющий персонажей замкнуться в себе и заняться самоанализом. Поиск себя в этом мире, особенности памяти, самопознание являются основными темами в произведениях писателя.

Остер, включая своих героев в игру, заставляет их искать себя и разгадывать загадки на пути самопознания, используя тезис Хейзинги об игровом характере культуры. Акт игры требует собственного пространства и времени, создает круг пространственной обособленности, фундаментальное разделение между теми, кто внутри, и теми, кто за его пределами. В данном контексте гетеротопия понимается как убежище от реальности¹.

Поскольку в динамике исторических событий поиск себя выглядит как бесконечный процесс, при котором самопознание носит непостоянный характер, определяемый спецификой конкретной жизненной ситуации, огромную роль в остеровском игровом начале получает глобализация. Цель глобализации – утверждение гегемонии сильного и взаимодействие независимых субъектов. Глобализация может стать двойственным процессом, открывающим свои противоречивые свойства.

Воплощение остеровского понимания индивидуальности человека в прозе писателя возможно, если будет правильно понято своеобразие того места, в котором человек реализует себя. Если герой не способен раскрыться в данном историческом месте, то

¹ *Масталерги Н.А.* Третье пространство. Общая теория гетеротопии Мишеля Дехаана и Ливена де Каутера // Вестник СТАСУ. Сер. Градостроительство и архитектура. – Самара, 2012. – № 3. – С. 35–39.

его истинная натура может реализоваться в «ином месте», а именно в подстроеном под его видение пространстве – в гетеротопии.

Романы Пола Бенджамин Остера переведены на русский относительно недавно – в 2000-е годы. С небольшими интервалами выходили переводы его «Стеклянного города», «Храма Луны», «Мистера Вертиго», «Тимбукту», «Книги иллюзий». Параллельно с книгами на российский экран вышли фильмы «Дым» и «С унынием в лице» по сценариям Пола Остера, а также «Где ты, Лулу?» – режиссерский дебют писателя. В 2004 г. был переведен роман «Ночь Оракула», а дальше наступил пятилетний перерыв. За это время Остер успел написать еще шесть романов: «The Brooklyn Follies» (2005), «Travels in the Scriptorium» (2007), «Man in the Dark» (2008), «Invisible» (2009), «Sunset Park» (2010) и «4 3 2 1», которые не переведены на русский язык. Однако с начала 2010-х годов в свет вышли переводы романов «В стране уходящей натуры», «Левиафан» и «4 3 2 1», а также воспоминания П. Остера «Измывления одиночества» (1982).

На протяжении 30 лет творчество писателя было посвящено:

- наблюдению за общественной системой в рамках понимания и принятия ее общественным сознанием;

- использованию подвижных структур жанра (детектив, автобиография, семейная сага, путевой журнал и др.). Для получения такой сложной прозы Остер обращается к деконструкции, элементы которой позволяют писателю наслаивать истории персонажей друг на друга;

- использованию игры с жанрами как части поэтики, что позволяет писателю дистанцироваться от «формульных жанров» популярной литературы;

- разработке границ гетеротопии и использованию гетеротопии и мест-гетероклитов как способов сравнения и наблюдения за обществом и миром;

- созданию романов в русле как элитарной, так и массовой культуры;

- применению «случайности» как завязки его романов. События разворачиваются вокруг одного происшествия или представлены как последствия инцидента, что свойственно реалистическому методу (особенно детективному жанру);

- развитию «литературных» alter ego;

- отказу от эпистемологической определенности в развязке ради удовлетворения эмоциональных потребностей читателей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная проза

- Остер П.* Измышление одиночества. – М.: Эксмо, 2016. – 288 с.
- Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 416 с.
- Остер П.* Храм Луны. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. – 336 с.
- Остер П.* В стране уходящей природы. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 208 с.
- Остер П.* Левиафан. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. – 272 с.
- Остер П.* Ночь оракула. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2004. – 208 с.
- Остер П.* Книга иллюзий. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2003. – 320 с.
- Остер П.* Невидимый. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/auster/invisible.html>
- Остер П.* Тимбукту. – М.: Эксмо, 2011. – 256 с.
- Остер П.* Музыка случая. – М.: Эксмо, 2011. – 256 с.
- Auster P.* The Red Notebook. – L.: Faber and Faber, 1996. – 176 p.
- Auster P.* The Invention of Solitude in Collected Prose. – N.Y.: Picador, 2003. – 528 p.
- Auster P.* The Invention of Solitude. – N.Y.: Penguin, 2007. – 192 p.
- Auster P.* The art of hunger: essays, prefaces, interviews and the red notebook. – L.: Faber, 1997. – 368 p.
- Auster P.* Hand of Mouth. – N.Y., 1998. – 448 p.
- Auster P.* Collected Poems. – Woodstock: Overlook, 2004. – 205 p.
- Auster P.* 4 3 2 1. – N.Y., 2017. – 688 p.
- Auster P.* Invisible. – L., 2009. – 308 p.
- Auster P.* Travels in the Scriptorium. – N.Y.: Henry Holt and Co, 2007. – 145 p.
- Auster P.* Report from the Interior. – N.Y.: Picador, 2013. – 352 p.
- Auster P., de Cortanze G.* La Solitude du Labyrinthe. – Arles: Actes Sud, 2004. – 180 p.

Отечественная литературная критика

1. *Агеев В.Н.* Семиотика. – М.: Весь Мир, 2002. – 256 с.
2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Заключительные замечания // *Бахтин М.М.* Очерки по исторической поэтике. [Электронный ресурс]. – 1975. – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html
3. *Беззубова О.В.* Гетеротопии городского пространства: к истории концепта // Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – М.: Архитектура-С, 2010. – С. 27–31.
4. *Бражникова Я.Г.* Постмодерн как возвращение к традиции. [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://www.pravaya.ru/look/2140>
5. *Бронич М.К.* «Сотворение одиночества» Пола Остера: Вопросы жанра // Вестник ТГГПУ. Сер. Филология и культура. – Казань, 2012. – № 4. Т. 30. – С. 182–224.

6. *Бронич М.К.* В поисках своего голоса: Пол Остер и французская литература // Французская литература в контексте мировой культуры. – Нижний Новгород, 2012. – С. 187–195.
7. *Бронич М.К.* «Городской текст» Пола Остера // Проблемы перевода, лингвистики и литературы. – Нижний Новгород, 2012. – Вып. 15. Т. 2. – С. 170–178.
8. *Бронич М.К.* Европейские корни поэтики голода в творчестве Пола Остера // Межкультурные коммуникации: проблемы методологии и теории. – М.: Изд-во РГТЭУ, 2012. – Вып. 4. – С. 174–182.
9. *Бронич М.К.* Поэтика голода в творчестве Пола Остера // Межд. конф. «Язык, культура и общество в современном мире»: Тезисы. – Нижний Новгород, 2012. – С. 101–102.
10. *Бронич М.К.* Правда и вымысел в романе Пола Остера «Невидимое»: Американская и европейская традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2015. – № 2. – С. 45–50.
11. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. – Тула, 2013. – 204 с.
12. *Бурдьё П.* Политическая онтология Мартина Хайдеггера / Пер. с фр. А.Т. Бикбова, Т.В. Анисимовой. – М.: Праксис, 2003. – 272 с.
13. *Бурдьё П.* Формы капитала / пер. М.С. Добряковой // Экономическая социология. – М., 2005. – № 3. Т. 6. – С. 60–74.
14. *Бурдьё П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 45. – С. 22–87.
15. *Вахштайн В.С.* Пересборка города: между языком и пространством // Социология власти. – М.: РАНХиГС, 2014. – № 2. – С. 9–38.
16. Гетеротопии: Миры, границы, повествование. – Вильнюс: Вильнюсский ун-т, 2015. – Т. 57. Вып. 2. – 416 с.
17. *Горных А.А.* Джеймисон // Социология: Энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2003. – Режим доступа: https://sociology_encyclopedy.academic.ru/291/ДЖЕЙМИСОН
18. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм или культурная логика позднего капитализма. [Электронный ресурс]. – 1991. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/84206>
19. *Емелин В.А.* Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – М., 2010. – № 3. – С. 65–75.
20. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. [Электронный ресурс]. – 1996. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1048758/89/Ilin_-_Poststrukturalizm._Dekonstruktivizm._Postmodernizm.html
21. Искусство жить: беседа с Полом Остером // Иностранная литература. – М., 2005. – № 3. – С. 285–286.
22. *Иткин В.* Назначение романа – рассказать историю: интервью с Полом Остером // Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/article402>
23. *Калашиникова Н.Б.* Пол Остер о литературе и литераторах // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филологическое образование. – М., 2009. – № 2. – С. 72–78.
24. *Карслиева Д.К.* Своеобразие традиционной формы в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера // Вестник ВолГУ. Сер. 8. – Волгоград, 2011. – Вып. 10. – С. 109–114.

25. *Карслиева Д.К.* Синтез повествовательных форм в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. – Воронеж, 2009. – 198 с.
26. *Кафка Ф.* Роман, новеллы, притчи. – М.: Прогресс, 1965. – 614 с.
27. *Киреева Н.В.* Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск, 2013. – 382 с.
28. *Киреева Н.В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма. – М., 2011. – 378 с.
29. *Кулькина В.М.* Коллективный индивид Пола Остера (на примере «Нью-йоркской трилогии») // Человек: Образ и сущность. – М., 2016. – С. 225–245.
30. *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. – М.: Рудомино, 1998. – 192 с.
31. *Кочеткова Н.* «У меня до сих пор нет компьютера: интервью с Полом Остером» // Известия. [Электронный ресурс]. – 2004. – 21.09. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/294378>
32. *Лакан Ж.* Символическое, воображаемое, реальное // *Лакан Ж.* Имена-Отца. – М.: Гнозис: Логос, 2006. – 160 с.
33. *Лефевр А.* Производство пространства. – М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.
34. *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. – М., 2016. – 496 с.
35. *Масталерги Н.А.* Третье пространство. Общая теория гетеротопии Мишеля Дехана и Ливена де Каутера // Вестник СТАСУ. Градостроительство и архитектура. – Самара, 2012. – № 3. – С. 35–39.
36. *Руденко Н.* Гетеротопия как переописание: музейные экспонаты, сети и практики // Социология власти. – М.: РАНХиГС, 2015. – № 1. – С. 181–195.
37. *Скворцов Л.В.* Истина гетеротопии: между фантомом и реальностью // Человек: образ и сущность. – М.: ИНИОН РАН, 2017. – № 1/2. – С. 13–27.
38. *Федотова О.С.* Виртуальная реальность в контексте проблем анализа дискурса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. – № 92. – С. 170–177.
39. *Фуко М.* Другие пространства гетеротопии / пер. с фр. А. Муратова // Проект International. – М., 2008. – № 19. – С. 171–179.
40. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Практикс, 2006. – Ч. 1. – 384 с.
41. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Избранные статьи, выступления и интервью. – М.: Практикс, 2006. – Ч. 3. – 320 с.
42. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Гуманитарная академия, 2006. – 416 с.
43. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.
44. *Шамина В.Б.* Постмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стекланный город» // Ученые записки Казанского университета (Гуманитарные науки). – Казань, 2014. – Т. 156, кн. 2. – С. 224–232.
45. *Шамина В.Б.* Поэтика метатекстуальности в романе Пола Остера «Ночь Оракула» // Вестник ТГГПУ. Сер. Филология и культура. – Казань, 2012. – Т. 36, № 2. – С. 221–224.
46. *Шестакова Э.Г.* Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2014. – № 1. – С. 58–72.

Зарубежная литературная критика

1. *Abdel-Hamid T.* Enclosurotopias: A Heterotopian Simulation of Reality. – Shanghai, 2016. – Mode of access: https://www.academia.edu/30577143/Enclosurotopias_A_Heterotopian_Simulation_of_Reality
2. *Birkerts S.* American Energies: Essays on Fiction. – N.Y.: William Morrow, 1992. – 413 p.
3. *Benjamin W.* The Arcades Project. – Cambridge: Harvard univ. press, 1999. – 1073 p.
4. *Benjamin W.* Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. – L.; N.Y.: Verso Books, 1997. – P. 42–44.
5. *de Bertodano H.* Paul Auster Interview // The Telegraph [online]. – 16.11.2010. – Mode of access: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/8128941/Paul-Auster-interview.html>
6. *Blair S.* Cultural Geography and the Place of the Literary // American Literary History. – Oxford: Oxford univ. press, 1998. – Vol. 10, Iss. 3. – P. 544–567.
7. *Brooker P.* New York fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern // Longman studies in twentieth century literature. – Abingdon: Routledge, 1995. – 258 p.
8. *Bökos B.* Intermediality and narrative identity in Paul Auster's oeuvre. – Debrecen, 2014. – 218 p.
9. *Brown M.* Paul Auster. – Manchester: Manchester univ. press, 2007. – 224 p.
10. *Derrida J.* Specters of Marx. – N.Y.: Routledge, 2006. – 277 p.
11. *Donald J.* Imagining the Modern City. – Minnesota: Univ. of Minnesota press, 1999. – 232 p.
12. *Capen S.* The Futurist Radio Hour: An Interview with Paul Auster // Conversations with Paul Auster / Ed. by James M. Hutchisson. – Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2013. – 240 p. – P. 100–105.
13. *Connor S.* The English Novel in History 1950–1995. – L.; N.Y.: Routledge, 1996. – 268 p.
14. *Jameson F.* Cognitive Mapping // The Jameson Reader / Ed. Michael Hardt and Kathi Weeks. – Oxford: Blackwell, 2000. – P. 277–287.
15. *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // The cultural turn: Selected writings on the Postmodern, 1983–1998. – L.: Verso, 1998. – 206 p.
16. *Johnson P.* The Geographies of Heterotopia // Geography Compass. – Medford, 2013. – Vol. 11, N 7. – P. 790–803.
17. *Harvey D.* Spaces of Hope. – Oakland: Univ. of California Press, 2000. – 293 p.
18. *Harvey D.* Justice, Nature and the Geography of Difference. – Oxford: Blackwell publishers Inc, 1996. – 456 p. – Mode to access: http://www.univpgri-palembang.ac.id/perpus-fkip/Perpustakaan/Geography/Geografi%20manusia/David%20harvey_-_justice_nature_the_geography_of_difference.pdf
19. *Hassan I.H.* The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. – Columbus: Ohio state univ. press, 1987. – 267 p.
20. *Hegarty E.* The practice of solitude: Agency and the postmodern novelist in Paul Auster's Leviathan // Textual Practice. – L.: Taylor & Francis, 2009. – Vol. 23, N 5. – P. 849–868.

21. *Herzogenrath B.* An Art of Desire: Reading Paul Auster (Postmodern Studies). – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 256 p.
22. *Holquist M.* Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction // *The Poetics of Murder* / ed. Glenn Most and William Stowe. – San Diego: Harcourt, 1983. – P. 149–174.
23. *Kelly A.* Moments of decision in contemporary American fiction: Roth, Auster, Eugenides // *Critique*. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group, LLC, 2010. – Vol. 51, N 4. – P. 313–332.
24. *Kellman S.G.* Book review ‘Report from the Interior’ by Paul Auster // *Globe correspondent*. – 2013. – 23.11. – Mode to access: <http://www.bostonglobe.com/arts/books/2013/11/23/book-review-report-from-interior-paul-auster/LXc7sSyhJmIaER2jHlxJ/story.html>
25. *Lacan J.* Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je // *Lacan J.* *Ecrits*. – Paris: Seuil, 1966. – P. 93–100.
26. *Lynch K.* The Image of the City. – Cambridge: MIT, 1960. – 202 p.
27. *Mazzoleni D.* The City and the Imaginary // *Space and Place: Theories of Identity and Location*. – L.: Lawrence & Wishart Ltd, 1993. – P. 285–301.
28. *McCaffery L., Gregory S.* An Interview with Paul Auster // *The Art of Hunger*. – N.Y.: Penguin, 1998. – P. 287–326.
29. *McLaughlin R.L.* After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century // *Narrative*. – Columbus: The Ohio state univ. press, 2013. – Vol. 21, N 3. – P. 285–295.
30. *Noir urbanisms: Distopic images of the modern city* / Ed. by Prakash G. – Princeton: Princeton univ. press, 2010. – 288 p.
31. *The World Is in My Head; My Body Is in the World: Interview with Gérard de Cortanze. Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde* / Translated by Carl-Carsten Springer // *Magazine Littéraire*. – Paris, 1995. – P. 18–25. – Mode of access: <http://www.stuartpilkington.co.uk/paulauster/gerarddecortanze.html>
32. *Peacock J.* The father in the ice: Paul Auster, character, and literary ancestry // *Critique*. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group: LLC, 2012. – Vol. 52, Iss. 3. – P. 362–376.
33. *Penteado B.* The ghost in the mirror: Notes on Paul Auster’s Ghosts // *European Journal of American Culture*. – Bristol: Intellect Limited, 2013. – Vol. 32, N 1. – P. 43–53.
34. *Prayer Elmo Raj P.* Heterotopic Space in Two Gentlemen of Verona // *International journal on creative writing and literary studies*. – Lunawada, Mahisagar, Gujarat, India, 2015. – Vol. 1, Iss. 2. – P. 1–5.
35. *Relph E.* Place and Placelessness. – L.: Pion, 1976. – 156 p.
36. *del Rey S.* Paul Auster: Al compas de un ritmo pendular. – Quimera: Revista de Literatura, 1992. – P. 22–27.
37. *Robins K.* Prisoners of the city – whatever could a postmodern city be? // *Space and Place Theories of Identity and Location*. – L.: Lawrence & Wishart, 1993. – P. 303–330.
38. *Rubenstein R.* Doubling, intertextuality, and the postmodern uncanny: Paul Auster’s New York Trilogy literature interpretation theory // *LIT: Literature interpretation theory*. – Abingdon: Taylor & Francis Group, 1998. – Vol. 9, Iss. 3. – P. 245–262.

39. *Ryan M.-L.* Narrative as Virtual Reality. – Baltimore; L.: The Johns Hopkins univ. press, 2001. – 400 p.
40. *Ryan M.-L.* Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space // Narrative Theory and the Cognitive Sciences. – Stanford: CSLI, 2003. – P. 214–242.
41. *Salmela M.* The bliss of being lost: Revisiting Paul Auster's Nowhere // CRITIQUE. – Washington, D.C.: Heldref Publications, 2008. – Vol. 49, N 2. – P. 131–146.
42. *Simut A.* Metaphorical dystopias and the end of the world (s) in Auster's Country of last things and Jose Saramago's Blindness // STUDIA UBB PHILOLOGIA. – Cluj-Napoca, Romania, 2012. – Vol. 57, N 4. – P. 109–117.
43. *Shiloh I.* Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere. – N.Y.: Lang, 2002. – 221 p.
44. *Sørensen B.* Paul Auster as a popular postmodern fiction writer // Fieldwork academic quarter. – Aalborg, 2013. – Vol. 7. – P. 67–79.
45. *Tompkins J.* Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space. – L.: Palgrave Macmillan, 2014. – 231 p.
46. *Urbina E.* Parodias cervantinas: el «Quijote» en tres novelas de Paul Auster («La ciudad de cristal», «El palacio de la luna» y «El libro de las Ilusiones») // Revista del Instituto de Lengua y Cultura Espanola. – Pamplona: Univ. de Navarra, 2007. – Vol. 23, Iss. 1. – P. 245–256.
47. *Varvogli A.* The World that is the Book: Paul Auster's Fiction. – Liverpool: Liverpool univ. press, 2001. – 200 p.
48. *Woods T.* The Music of Chance: Aleatorical (dis)harmonies within The City of the World // Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – P. 143–161.

В.М. Кулькина

**ПРОСТРАНСТВА И СМЫСЛЫ
В ПРОЗЕ ПОЛА ОСТЕРА**

Аналитический обзор

Корректор М.П. Крыжановская
Компьютерная верстка
Н.М. Власова

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 29/XI-2019 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 6,25 Уч.-изд. л. 5,5
Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод)
Заказ № 80

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел.: +7(925) 517-3691
E-mail: inion@bk.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
в ООО «Амирит»
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
Тел.: 8-800-700-86-33 / (845-2) 24-86-33