ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»

На правах рукописи

ТАУСНЕВА Александра Сергеевна

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПАРАДИГМА «РУИНЫ» И ЕЕ ЛИНГВОПОЭТОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. МАККАРТИ

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент В.Х. Гильманов

Калининград
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....5
ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК Т. МАККАРТИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕОРИИ….....17
§ 1. Место Маккарти в современном культурном пространстве Великобритании……..…..17
§ 2. Идейно-мировоззренческие предпосылки творчества Маккарти……..……..20
2.1. Культурная парадигма постмодернизма…….……..…21
2.2. Соотношение модернистских и постмодернистских тенденций в творчестве автора…….……..….....26
2.3. Направление «новый роман» в свете его влияния на трансформацию романной поэтики и формы в художественном проекте Маккарти…….……..30
2.4. Постструктуралистская теория в романах Маккарти……..……..…37
§ 3. Фрагментарность постмодернистского текста……..…….....42
3.1. Техники фрагментированного дискурса……...…..…….45
3.2. Коллаж……..……..….…51
3.3. Теория медиа. Влияние интернет-пространства на текст….……..…54
Выводы…….……..……59
ГЛАВА 2. СУБЪЕКТ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА……..……61
§ 1. Метафора «руины» ……..……..61
1.1. Метафора «руины» и полисемантика заглавия романа «Remainder»…….……..…….…….…….63
1.2. Метафора «руины» в концепции З. Фрейда……....……67
1.3. Случай человека-волка и поиск выхода из пещеры ……..…..……69
§ 2. Низвержение субъекта…….……...……74
2.1. Основные концепции дивида…….…..……...…77
2.1.1. Меланхолическое «я»……..……77

2.1.2. Шизоидное сознание…….……..……80
2.1.3. Травмированное «я»……...…….82
2.1.4. Homo mechanicus, homo somaticus……..……...86
2.2. Игровая проблематика современного дискурса на примере романов Маккарти…….……90
2.3. Повтор и симуляция……..…….93
2.4. Проблема памяти…….……..……...……100
§ 3. Способы организации художественного времени и пространства в романах Маккарти…….……...……106
3.1. Категория цикличности в постмодернизме……...……....108
3.2. Принцип расширения и сжатия времени…….……..…….112
3.2.1. «Вневременное мгновение» М. Пруста в романе Маккарти «Когда я был настоящим»…… …….…….…….…..112
3.2.2. Кинематографическое время..……..……117
3.2.3. Время нарратива……...….….……118
3.3. «Стрела времени» или необратимость процессов……..….….….121
3.4. Концепция «ложного времени» ...……...….….……..126
3.5 Концепции пространства в романах Маккарти……...…...…….127
3.5.1. Театральное пространство …….……...……128
3.5.2. Плоское пространство……..…….…....130
3.5.3. Хронотоп смерти…….……...…….…..133
Выводы……..……...135
ГЛАВА 3. ЛИНГВОПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МЕТАФОРЫ «РУИНЫ» ……...……137
§ 1. Специфика лингвопоэтологического анализа постмодернистского текста……137
1.1. Теория концептуальной метафоры……..…….….……140
§ 2. Лингвопоэтологический анализ метафоры «руины» с точки зрения когнитивно-дискурсивного подхода…….……146
2.1. Метафорическая модель LANGUAGE IS A RUIN……..…..……146

2.2. Метафорическая модель «HUMAN MEMORY IS A RUIN»…...……150
2.3. Метафорическая модель «CIVILIZATION IS A RUIN»……...152
2.4. Метафорическая модель «MATTER IS A RUIN»……..……154
Выводы……..……..158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……...……....160
БИБЛИОГРАФИЯ……...…….…...165
Научная литература……...……..165
Художественная литература……...……198
Словари и энциклопедии……...…….……198
Список литературных источников……..…...199

ВВЕДЕНИЕ

В истории западной литературы второй половины XX – начала XXI века ключевым типом авторской эмоциональности, фундирующим своеобразный метанарратив основного корпуса художественных произведений, является острое переживание антропологической катастрофы. Об этом свидетельствует большинство романов западных писателей данного периода от У. Голдинга до П. Модиано и К. Исигуро, получивших Нобелевские премии по литературе. Интегративной метаидеей большинства романов, вошедших в рейтинг мировой литературы последнего периода, является идея нарастающего разрушения целостности человека, которая была антропологической основой всех традиционных представлений о человеке.

Как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении этой проблеме уделяется пристальное внимание не только в плане научнолитературоведческого диагноза, но и в поисках путей для преодоления этого антропологического кризиса. То, что происходит в современном литературном процессе, соответствует общим тенденциям как в искусстве, так и в динамике других типов общественного сознания, о чем отечественный исследователь С.П. Батракова пишет следующим образом: «Зашатались, затрещали, стали рушиться вековые основы изменчивой, но всякий раз ясной и завершенной картины мира» [Батракова 2010: 78]. Состояние парадигмального интенсивного поиска путей выхода из динамики разрушительных тенденций целостности человека вызвано затянувшимся кризисом предшествующей модернистской парадигмы, что ставит перед наукой вопрос о выходе в эссенциальную векторность развития человеческой культуры. Разработанная Т. Куном концепция смены парадигм, т.е. смены «способа действования» [Кун 1997: 281], предполагает рассмотрение каждой новой парадигмы как «реакцию на кризис» [Там же]. Пришедший на смену модернизма постмодернизм постепенно захватил область философии и стал «выражением “духа времени” во всех сферах человеческой деятельности: в искусстве, науке, экономике, политике» [Ильин 1999: 108].

Постмодернизм появился, с одной стороны, как новая культурная доминанта, нацеленная на пересмотр исторического наследия искусства, на инициацию культуры в новое качество. Однако с другой стороны, весь постмодернистский проект представляет собой форму пост-культурного декаданса. Полифоничность и многоплановость постмодернизма, смелость его творческих установок, эклектическое сочетание разнообразных методов и интерпретаций, стремление к захвату нового пространства для самовыражения – суть ситуация некой творческой паники, назревающей из-за ощущения исчерпанности и высказанности искусства.

Современное состояние господства плюралистической внерациональности, выражающееся в отказе от поиска истины, в ниспровержении иерархических моделей, разломе бытийствующих структур, фиксирует актуальная образ-метафора «руины», лежащая в сердцевине постмодернистской картины мира.

Научное конструкт-понятие «парадигма руины» введено в научную терминосферу современных отечественных исследований в области гуманитарных наук М.А. Можейко[1], которая ориентируется в своей интерпретации метафоры «руины» на труды Х. Брук-Роуз, Ю. Эволы, Ф. Лиотара, Б. Смарта, большинство из которых переведены на русский язык и давно уже учитываются в интенсивных поисках основ новой поэтики в динамике литературно-художественной эволюции.

Таким образом, «руина» – это базовая семантическая опора-метафора, вокруг которой выстраивается западноевропейская и американская семиотика антропокультурного процесса, нашедшего отражение не только в сфере научного литературоведения, но и во многих других типах общественного сознания, включая филологию, психологию, социологию. На это указывают многие современные западные и отечественные исследователи. Среди отечественных назовем В.П. Океанского, И.П. Ильина. Метафора «руины» получила также

[1] Можейко пишет: «В контексте культуры постмодерна парадигма “порядка вещей” замещается парадигмой руины» [Можейко 2001: 684].

осмысление в работах представителей минской научной школы филологии, например, М.А. Можейко, А.А. Грицанова, Е.Н. Вежновец. В зарубежной постмодернистской терминосфере употребляется также ряд смежных понятий, отражающих, подобно «руине», отказ от идеи целостности и структурности, среди которых стоит выделить следующие: «беспорядок» (Б. Смарт), «мёртвая рука» (Х. Брук-Роуз), «постмодернистская чувствительность» (Ф. Лиотар, А.Меджилл, В.Вельш) и «закат метанарраций» (Ф. Лиотар).

Метафора «руины» используется как при определении сути структурализма, феномена «катастрофического сознания, одновременно сломленного и ломающего, деструктурирующего»[2] [Деррида 2000б: 13], так и при обозначении постнеклассической философии: «Молодые французские философы 60-х годов воочию увидели не только руины цивилизации, но и, подобно Адорно, руины классической философии» [Баух 2017: 194].

Феномен современного английского писателя Тома Маккарти заслуживает пристального внимания ввиду того круга экзистенциальных и культурно-философских вопросов, которые затрагиваются в его романах. Будучи одновременно и художником, и литературоведом, и писателем, Маккарти освещает важнейшую проблему современного искусства, которая относится к процессам угасания памяти, убывания времени и пространства, связанным, в свою очередь, с нивелированием роли субъекта. В его романах поднимаются вопросы «истории, времени, симуляции, вопросы аутентичности и, более того, вопрос о нашем бытии-в-мире и бытии во вселенной: мир, материя – осколок какой-то сильной катастрофы – остаток» [Thwaite 2005: 1].

Балансируя между ценностной системой модернизма и постмодернистской анархией, автор предпринимает попытку осмысления современных как культурных, так и научно-политических процессов, и их влияния на субъекта, который в художественной образности Маккарти «обнуляется» [Маккарти 2013: 34], превращаясь, с одной стороны, в порождение интертекстуальной игры, а с

[2] Здесь и далее перевод с английского языка наш.

другой стороны, символизируя качественно новый тип субъекта – передатчика шумового фона мира, создаваемого интернет- и медиа-технологиями.

В данной диссертационной работе мы опираемся на основной принцип автора – «подходить к каждому явлению с двойной позицией его одновременного уничтожения и сохранения – принцип "конструктивного деконструктивизма”» [Там же: 27]. Уместно в данном контексте процитировать слова писательницы З. Смит: «Роман “Remainder” приходит в литературу как убийца, чтобы намертво убить сам жанр романа. Он расчищает мертвую древесину, предлагая увидеть альтернативную дорогу, по которой роман может, хоть и с трудом, продвигается вперед. Мы можем назвать такой подход конструктивным деконструктивизмом» [Smith Z. 2008: 17-18].

Романы Маккарти отражают актуальную проблему подлинности, аутентичности и сопричастности миру. По мнению Н. Ставриса, «роман “Когда я был настоящим” – рваный путеводитель по человеческому разуму, по его существованию в мире неясности <…> Роман в конечном счете иллюстрирует невозможность попытки ухватить реальность, которая больше не существует» [Stavris 2012: 64].

Метафора «руины» занимает у Маккарти центральное место, кодируя как идейно-образную, так и структурно-семантическую составляющую его романов. Фрагментарное восприятие действительности, свойственное постмодернизму, находит выражение уже в первом романе писателя – «Люди в космосе» («Men in space»), действие которого происходит в Чехословакии в момент распада страны: «В ”Людях в космосе” прослеживается судьба целой “толпы” персонажей, плывущих среди рушащегося мира <…> самонадеянные бродяги в поисках аутентичности, политические беженцы и западные прихлебатели, которые, кажется, не осознают, что происходит на улицах вокруг них» [Rourke 2007: 1]. Процесс дезинтеграции прослеживается прежде всего на нарративном уровне текста: повествование ведется попеременно семью рассказчиками, внезапно прерываясь, словно двигаясь толчками, напоминая коллажную зарисовку.

На символическом уровне текста руина отражена в образах многочисленных «людей в космосе»: «парящий» святой» («floating saint» (Men in space, 107)), затерянный космонавт становятся в романе символами человека без дома, застрявшего в пространстве между потерянной «вертикалью» и умирающей «горизонталью» мира: «И видел я и слышал одного Ангела, летящего посреди неба и говорящего громким голосом: горе, горе, горе живущим на земле» [Откр.8:13].

В романе «Когда я был настоящим»[3] («Remainder») тема руины представлена на онтологическом уровне текста, отражая ситуацию субъектной «раздвоенности», которая ведет в мир вторичной реальности, резко обнажая проблему памяти. В романе «С» представлена традиционная для постмодернизма ситуация жанровой вненаходимости с ее превалированием приставок *нео*- и *псевдо*-: *нео*викторианский роман, *псевдо*-исторический роман, *псевдо*-роман воспитания и т.д. В то время как в романе «Атласный остров» руина запечатлена в образе «глохнущего» автора, затерянного в масс-медийном пространстве и признающего свое бессилие перед силой самоорганизующегося языка и текста.

Стоит отметить, что творчество Маккарти в настоящее время практически не входит в исследовательское поле литературоведов нашей страны. Среди серьезных отечественных филологических штудий, посвященных непосредственно исследуемому автору, можно выделить статьи профессора В.А. Пестерева [Пестерев 2014, 2015] и Д.М. Бжигаковой [Бжигакова 2014, 2015, 2016]. Также следует обозначить ряд публицистических работ и интервью: А. Асланян, Д. Волчек [Асланян, Волчек 2010], М. Эдельштейна [Эдельштейн 2011], А. Коровашко [Коровашко 2014].

При этом наблюдается довольно широкий интерес к писателю со стороны западноевропейских исследователей, на что указывает целый ряд эссе, литературно-критических обзоров, научных статей и диссертаций. Самый известный

[3] В переводе А. Асланян. Переводчик при переводе заглавия сделала акцент на постмодернистском ощущении «призрачности, неподлинности, театральности жизни» [Новейший философский словарь 2007: 338], характерном, по мнению постмодернистских критиков, для необарочного состояния западного общества конца XX в.

роман Маккарти «Когда я был настоящим» был высоко отмечен английской писательницей З. Смит, которая отозвалась о нем как об «одном из лучших английских романов за последнее десятилетие» [Smith 2008: 18]. Зарубежная критика видит в феномене данного автора новый этап для развития всего романного жанра, который пребывает в настоящий момент в кризисе: «будущее романа лежит в руках британского писателя и художника Тома Маккарти» [Nieland 2012: 569].

В 2016 году в Великобритании издателем Д. Дунканом был опубликован первый сборник критических эссе, посвященных Маккарти. Ранее в 2011 году состоялся симпозиум «Созывая агентов» («Calling all Agents»), где объектом также были вышедшие к тому времени три романа писателя: «Когда я был настоящим», «Люди в космосе» и «С». В рамках конференции были представлены доклады Х. Даунинга [Downing 2011], Э. Лэнгли [Langley 2011], Д. Льюти [Lewty 2011], Х. Пестера [Pester 2011] и других.

Большой интерес для данного исследования представляет ряд литературоведческих статей К. Ланон [Lanone 2014], П. Вермойлена [Vermeulen 2012], Л. Миллера [Miller 2015], И. Рот [Roth 2012], Д. Ли [Lea 2012], В. Майклза [Michaels 2015], М. Ива [Eve 2016], С. Тэйлора [Tayler 2010], Д. Тернера [Turner 2010], Д. Байет [Byatt 2012], М. Мешоу [Mewshaw 2015]), Д. Маркуса [Marcus 2015], Т. Мартина [Martin 2015], Б. Стаунтона [Staunton], Дж. Смита [Smith 2010], в которых рассматривается романное творчество автора.

Важными представляются статьи, в которых романы Маккарти изучаются с позиции того или иного литературного течения: Д. Вуда [Wood 2011], Д. Ниланда [Nieland 2012]; а также статьи, в которых анализируется деятельность Маккарти в рамках «Международного общества некронавтов»: Дж. М. Баскина [Baskin 2011], А. Наринской [Наринская 2010]. Среди квалификационных работ следует отметить диссертации С. Рикко [Ricco 2011], Ш. Веско [Vesco 2015], Н. Ставриса [Stavris 2012].

Особую значимость представляют статьи самого автора, сквозь которые просматривается его индивидуальный взгляд на литературный процесс

[Technology and the novel, from Blake to Ballard 2010, Kittler and the Sirens 2011, Transmission and individual Remix: How literature works? 2012, Writing machines 2014, The death of writing 2015].

Существует также ряд публицистических статей, в которых приведен краткий анализ романов писателя. Среди них стоит выделить статьи С. Стинсона [Stinson 2015], М. Макгерла [McGurl 2015], М. Ализарта [Alizart 2008], Д. Ласдана [Lasdun 2015], П. Несс [Ness 2006], Л. Рурка [Rourke 2007], Дж. Эгана [Egan 2010]. Следует упомянуть и ряд интервью с писателем: Р. Орвела [Orwell 2008], А. Себениуса [Sebenius 2015], Ф. Тутена [Tuten 2015], К. Боллена [Bollen 2012], Д. Сора [Soar 2015a], Б. Эванса [Evans 2012], С. Кинселлы [Kinsella 2009], Ф. Арместо [Armesto 2011], М. Лавера и К. Павлицкой [Lavera, Pawlicka 2013], Д. Стерджена [Sturgeon 2015].

Однако все перечисленные выше работы не решают главной проблемы, затронутой в творчестве Маккарти, – проблемы руинированности основ мировой целостности, которая остро стоит перед постмодернистской литературой. Поэтому **актуальность** данного исследования продиктована сложившейся в гуманитарных науках ситуацией кризиса предшествующей картины мира, в результате чего необходима выработка стратегий, направленных на преодоление доминирующего дробного принципа реальности, на поиск истинного, на возрождение веры в субъекта. По нашему мнению, метафора «руины» особенно остро отражает эсхатологические предчувствия постмодернистской эпохи, которые оказывают непосредственное влияние не только на текстовую реальность, с ее тенденцией к разложению форм, с идеей фрагментированного дискурса, но и на общее состояние постмодернистской культуры, что отражено, например, в работе Лиотара «Состояние постмодерна».

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые предпринят анализ метафоры «руины» в творчестве малоизученного как в российском, так и в зарубежном литературоведении британского писателя Т. Маккарти. В работе впервые предпринят когнитивно-дискурсивный анализ художественных текстов со сферой-мишенью «руина». В диссертации также впервые

исследованы пространственно-темпоральные особенности организации постмодернистского романа (на примере произведений Маккарти).

Материалом для исследования послужило художественное творчество Т. Маккарти, представленное на сегодняшний день четырьмя романами и одним рассказом.

Объектом исследования является творчество Т. Маккарти, рассматриваемое нами в контексте современной постмодернистской парадигмы, а **предметом** – метафора «руины» в художественной картине мира Маккарти в свете ее сопряженности с общекультурной ситуацией недоверия к субъекту, сознание которого способствует деформации основополагающих основ бытия.

Цель исследования: выявить сквозной характер метафоры «руины», реализующийся в творчестве Маккарти как на уровне общей философско-культурной и субъектной проблематики, так и на уровне языкового кода текста. Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

– выявить идейно-эстетическую основу творческого образа Маккарти, формирующуюся на основе как постструктуралистских и постмодернистских концепций, так и на базе модернистской картины мира;

– обозначить ключевые аспекты постмодернистской философии в их сопряженности с образ-метафорой «руины»;

– проследить способы реализации метафоры «руины» в романах Маккарти на идейно-философском уровне и на уровне пространственно-временной организации художественного текста;

– выявить сопряженность метафоры «руины» с теорией «нового романа», течения, революционно преобразившего поэтику и структуру романного жанра, и с постструктуралистскими концепциями смерти света, искусства и субъекта, претворенными, в свою очередь, в творчестве Маккарти посредством метафорической образности;

– выявить проблему субъектной расщепленности, затрагиваемую в творчестве Маккарти в аспекте постструктуралистских теорий в связи с проблемой несостоятельности памяти;

– обозначить основные техники фрагментированного дискурса, связанные с тенденцией к компьютеризации искусства, поглощению искусства посредством медиа;

– осуществить лингвистический анализ метафоры «руины» на основе теории концептуальной метафоры.

Цель и задачи диссертационного исследования определили выбор комплексной **методики,** включающей **методы** культурно-исторического, контекстуального, герменевтического, компаративного, лингвопоэтологического и когнитивно-дискурсивного анализа.

Теоретическую базу исследования составляют работы зарубежных (Р. Барт, Ю. Кристева, З. Бауман, М. Бланшо, Ж. Бодрийяр, В. Вельш, Ж. Делез, Ч. А. Дженкс, Т. Иглтон, П. Козловски, Ж.-Ф. Лиотар, Р. Тарнас, Э. Тоффлер, М. Фуко, Й. Хёйзинга, У. Эко, С. Коннор, Л. Хатчеон, Ф. Джеймисон, Б. Макхейл) и отечественных (И.П. Ильин, Н.Б. Маньковская, А.Г. Дугин, В.М. Дианова, Д.В. Затонский, О.А. Кривцун, И.С. Скоропанова, В.А. Кутырев, М.Н. Липовецкий, Г.Л. Тульчинский, М.Н. Эпштейн, А.В. Гулыга, А.П. Ильин, Р.М. Алейник, В.А. Пестерев, А.В. Дьяков, И.В. Цурина, А.В. Рыков, Б.П. Борисов, Ю.Б. Борев, О.В. Богданова, О.В. Вайнштейн, В.Н. Волков, Л.К. Зыбайлов, В.А. Шапинский) авторов, в которых изложены основы постмодернистской и постструктуралистской теории, эстетики и философии, а также словари постмодернистских терминов под редакцией А.А. Грицанова, М.А. Можейко [Постмодернизм. Энциклопедия 2001, Новейший философский словарь 2007] и словарь под редакцией И. П. Ильина [Постмодернизм. Словарь терминов 2001]. Работа опирается на исследования в области психоанализа (З. Фрейд, Ж. Лакан), герменевтики (Х.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер, В. Дильтей), поэтики текста и теории литературы (Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, В.Е. Хализев). За теоретическую основу взяты также отдельные работы, затрагивающие проблему памяти [Аристотель 1978, Августин 2013, Йейтс 1997], рассматривающие категории «художественное пространство», «художественное время» [Лотман 1988, Бахтин 1975, Есин 2002, Рыков 2007, Фрэнк 1987], «свет» [Зедльмайр 2008, Гроссетест

1995, Эко 2004] и «руины» [Зенкин 2001, Соколов 2003, Ухналев 2002, Лишаев 2015, Шенле 2009, Тригг 2013, Кримпт 2015, Zucker 1961].

Методологическую основу в сфере теории концептуальной метафоры и когнитивно-дискурсивного анализа текста составили работы Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Н.Д. Арутюновой, А.П. Чудинова, Э.В. Будаева, Е.С. Кубряковой, В.А. Масловой, О.В. Трынковой, В.З. Демьянкова, М. Минского, С.В. Киселевой, З.Д. Поповой, И.А. Стернина.

Теоретическая значимость диссертационной работы обусловливается тем, что ее результаты позволяют акцентировать современные тенденции развития английской литературы на примере творчества писателя Т. Маккарти и вносят вклад в исследование базовой метафоры постмодернистского дискурса – «руины», обладающей большим креативным потенциалом для прояснения сложившегося положения дел в культурно-антропологической сфере современного человечества.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования ее материалов и результатов в общих и специальных курсах по истории зарубежной литературы XX века, а также на семинарских занятиях по филологическому анализу художественного текста.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Художественная образность романов Маккарти кодирована всеми признаками нереабилитируемой фрагментарности, что актуализируется в современном дискурсе с помощью метафоры «руины» и является отражением постмодернистской ситуации драматического разлома пространственно-временной структуры здесь-бытия.

2. Проблема «руины» имеет отношение к фундаментальной онтологической категории пространства, в ее неизбежном соотношении с категорией времени. В постмодернизме геометрия пространства нарушена в связи с убыванием времени. Способы организации художественного времени в романах Маккарти подчинены принципу «ложного времени», препятствующего воспроизводству бытийствующей локальности.

3. Эссенциальной причиной деформации бытия является антропологическая руина, явленная в постмодернизме в образе расщепленного субъекта с отсеченной эйдетической памятью и с затемненным световым полем сознания.

4. Фундаментальное разрушение целостной структуры находит выражение в наметившихся парадигмальных сдвигах в принципах организации художественного текста, который в постмодернизме превращается в разрываемую на части мертвую, «бесовскую текстуру» [Р. Барт 1989: 418], что отражается на сюжетно-композиционном уровне текстов Маккарти.

5. В творчестве Маккарти прослеживается противоречивая динамика модернистских и постмодернистских черт, что дает основание говорить о двойственности художественного мира автора, о синтетических поисках выхода из пространства руины.

6. В контексте творчества Маккарти ставится вопрос о симулятивно-игровой природе современного способа существования, ведущего субъекта в пространство ложного смысла. Герои Маккарти, несмотря на попытку поиска своей истинной идентификации, на попытку анамнесиса, оказываются неспособными на бытие, которое, по Хайдеггеру, человек может осознать через оппозицию бытие-к-смерти.

7. В основе постмодернистского творчества лежит онтологический конфликт между пространством и временем, объективированный в столкновении лингвопоэтологии текстов автора в ее неизбежной связности со структуралистским принципом опространстливания времени и темпоральной спецификой поэтического творчества, разрушающей в своей темпоральной динамике эту лингвопоэтологическую структурность.

Апробация работы. Основные положения исследования обсуждались на заседаниях кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Балтийского федерального университета им. И. Канта, были изложены в виде докладов в Калининградской областной научной библиотеке, на ежегодных научных конференциях студентов и аспирантов БФУ им. И. Канта (Калининград, 2016 – 2017), на международных научно-практических

конференциях: «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2014), «Перспективы развития науки и образования» (Тамбов, 2015), «Вектор науки и техники: социально-экономические и гуманитарные исследования современности» (Ростов-на-Дону, 2015), «Стратегии развития науки и образования в XXI веке» (Смоленск, 2016), «Наука и инновации в современных условиях» (Екатеринбург, 2016), «Актуальные вопросы перспективных и научных исследований» (Смоленск, 2016), использовались на занятиях со студентами в рамках курсов «История зарубежной литературы XX века», «История мировой литературы», а также отражены в 15 статьях автора, 6 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК.

ГЛАВА 1.
ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК Т. МАККАРТИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕОРИИ

§ 1. Место Маккарти в современном культурном пространстве Великобритании

В этом параграфе мы делаем акцент на описании феномена Маккарти с точки зрения многоплановости его творческого образа, выраженного как минимум тремя ипостасями: Маккарти-писатель, Маккарти-публицист и Маккарти-художник, который работает в жанре акционизма, концептуального искусства: «Я всегда прихожу в восторг от других методов, таких, как живопись и философия. Я хочу найти место, где бы можно было их соединить» [McCarthy 2009: 1]. По мнению И.С. Скоропановой, постмодернизм «дал литературе новое измерение, раздвинул ее горизонты и в то же время поставил писателей перед лицом суперсложных, может быть, и неисполнимых, задач» [Скоропанова 2001б: 529], среди которых «соединение в одном авторе художника и философа (историка, литературоведа, культуролога и т.д.)» [Там же]. «Совмещение живописи и литературы, – признается сам автор, – это то, что я часто предпринимаю в своем творчестве» [McCarthy 2009: 1].

Стоит отметить, что литературная судьба Маккарти на начальном этапе была ознаменована рядом отказов со стороны издательств. Роман «Когда я был настоящим» («Remainder»), созданный еще в 2001 году, был далеко не сразу принят в Англии, впервые появившись в печати лишь в 2005 году за рубежом, в маленьком парижском издательстве «Метроном Пресс». В 2006 году роман, наконец, был опубликован в Англии, а в 2008 году он получил «Believer Book Award».

Следующий роман Маккарти «Люди в космосе» («Men in space»), изданный в 2007 году, вошел в шорт-лист Букеровской премии. Автор также стал

номинантом этой премии в 2010 году – за роман «С», затем в 2015 году – за роман «Атласный остров» («Satin Island»).

Литературное творчество Маккарти не ограничивается изданием романов. Автор известен также литературно-критической работой «Тинтин и тайна литературы» («Tintin and the secret of literature», 2006), в которой предпринимает анализ известных комиксов бельгийского художника Эрже с позиции постструктуралистской теории. Маккарти – автор эссе «Передача и индивидуальный ремикс» («Transmission and the Individual Remix»), написанного созвучно принципам постмодернистской теории, и ряда критических статей, в частности о Д. Джойсе [McCarthy 2004] и Д. Балларде [McCarthy 2010a]. В научно-критических и публицистических работах Маккарти лежит ключ к проблематике его романного творчества, так как зачастую они служат некой теоретической базой, предваряющей художественную практику.

Начало XXI века, то переходное время, на которое приходится деятельность Маккарти-писателя, ознаменовано пограничным состоянием между постмодернистской парадигмой и современными постпостмодернистскими концепциями. Этот этап характеризуется поисками новых синтетических связей между различными практиками искусства, привлечением новых средств воздействия на реципиента, включая акцент на синтезируемое восприятие, т.е. на стимуляцию одновременно нескольких органов чувств. В связи с этим актуальными остаются такие формы современного искусства, как хэппенинг, перформанс, появившиеся еще в середине XX столетия.

В связи с вышесказанным стоит упомянуть важный аспект творческой деятельности писателя, а именно его причастность к созданию полу-вымышленной организации Международного Общества Некронавтов («International Necronautical Society» – INS), основанной в 1999 году. В рамках данной организации Маккарти регулярно публикует статьи, освещающие вопросы литературы, философии и искусства, организует выставки и перформансы. Манифесты Общества Некронавтов, цитаты из которых преломляются в текстах автора,

являются отражением его взглядов на литературный процесс с его доминантными позициями и системой ценностей.

Следует сказать о соучредителе Международного Общества Некронавтов и его активном участнике философе Саймоне Кричли, авторе большого числа книг, освещающих проблемы современной философии, теологии, политики, эстетики, чьи идейные позиции, изложенные в книгах «Very Little…Almost Nothing» [Critchley 2004] и «How to Stop Living and Start Worrying» [Critchley 2010], оказали воздействие на формирование художественного мира Маккарти. Писатель даже использовал заголовок книги Кричли в начальной фразе романа «Когда я был настоящим», чтобы подчеркнуть источник своей философско-литературоведческой концепции: «About the accident itself I can say *very little. Almost nothing*»[4] (Remainder, 5). Влияние философии Кричли на творчество Маккарти будет проанализировано в других главах работы.

За период существования организации Маккарти реализовал ряд проектов, отражающих ключевые позиции его писательской деятельности. Особенно стоит остановиться на двух из них: «Гринвичский нулевой меридиан» («Greenwich Degree Zero», 2006) и «Инсталляция с черными ящиками в Стокгольме» («Black box installation in Stockholm», 2008). Оба эти проекта имеют целью продемонстрировать шумовую «загрязненность» современного пространства культуры в связи с нарастающей ролью медиа и телекоммуникаций, призванных «оглушить» человека, пресечь любую попытку коммуникации.

«Инсталляция с черными ящиками в Стокгольме» стала рефлексией Маккарти на пьесу Ж. Кокто «Орфей», в которой герой слушает зашифрованные радиосообщения, поступающие из загробного мира. Во время инсталляции, произведенной Маккарти, передатчик транслировал в хаотичном порядке отрывки, взятые из поэтических произведений, научных отчетов, прогнозов погоды, газетных статей на тему зрительных нарушений, светотени, солнечных затмений и т.д. Это сопровождалось постоянными нарушениями связи,

[4] Здесь и далее в цитатах выделено нами.

ведущими к искажению смысла, что метафорически передавало ситуацию современной масс-медийной «бесконечной сети радиосигналов, телевещаний и телефонных звонков» [Lanone 2014: 1].

«Черный ящик» («black box») в данном проекте символизирует то единственное, что связывает с утерянным прошлым, которое, однако, больше не подлежит расшифровке: «эхолокация, случайный радар, не записывающий ничего, кроме шума» [Там же: 2]. В литературном творчестве Маккарти это претворяется в обилие интертекстуальных заимствований, формирующих согласно постструктуралистской теории текст-эхо, сотканный из известных кодов, а также на уровне репрезентации персонажа, который становится безликим «получателем сигнала», пародией на автора, ставшего в постмодернизме пленником бартовской «эхокамеры».

Инсталляция «Гринвичский нулевой меридиан», в свою очередь, имела целью воссоздать попытку взрыва Гринвичской обсерватории в 1894 году с помощью сведений, дошедших до настоящего дня из средств массовой информации XIX века. Маккарти совместно с Р. Диккинсоном в своем проекте подал эту попытку как успешную, изменив имеющиеся исторические данные с помощью перекомпоновки отрывков из сообщений в газетах того времени, и транслировал якобы подлинные кадры с места катастрофы. «Гринвичский нулевой меридиан» для Маккарти стал экспериментом по внедрению категории «нулевого события» [Kenning 2006: 31], произошедшего в «негативном пространстве» [Там же]. Эта идея, связанная с пространственно-временной деформацией реальности, затем будет продолжена в его романном творчестве.

§ 2. Идейно-мировоззренческие предпосылки творчества Маккарти

В этом параграфе, учитывая малоизученность феномена данного автора как в России, так и за рубежом, нам представляется необходимым обозначить корни литературного проекта Маккарти, уходящие как в художественные практики модернизма, так и в концепции постмодернизма.

Несмотря на определенную детерминированность творческого пути писателя, задаваемую постмодернистским состоянием современной культуры, согласно ряду исследователей, следует говорить о парадигмальной дихотомии, о сосуществовании как модернистских, так и постмодернистских черт в романах Маккарти.

По нашему мнению, несмотря на преобладание постструктуралистского метода, в творчестве Маккарти прослеживается попытка «спасения» от натиска постмодернистского разрушительного импульса через модернистский опыт построения «художественной программы», организующей авторскую деятельность и являющейся творческой попыткой выхода из кризисной ситуации.

2.1. Культурная парадигма постмодернизма

Прежде всего, следует обозначить основные черты постмодернистской картины мира, ввиду доминирования данной парадигмы в художественной образности Маккарти.

Феномен постмодернизма, разнообразные трактовки самого термина вызвали огромную волну дискуссий в последние десятилетия XX века. Среди теоретиков постмодернизма стоит выделить Р. Барта, Ж. Батая, М. Бланшо, Ж. Бодрийяра, К. Брук-Роуз, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ф. Джеймисона, Ю. Кристеву, Ж.-Ф. Лиотара, М. Мерло-Понти, Д. Фоккема, М. Фуко, И. Хассана, Л. Хатчеон и других.

Согласно данным «Новейшего философского словаря» под редакцией А.А. Грицанова и ряду других исследований, термин «постмодернизм» был впервые употреблен еще в 1917 году в книге Р. Панвица «Кризис европейской культуры». В 40-х годах в работах А. Тойнби понятие «постмодернизм» применялось для обозначения радикально новой эпохи, отличной от эпохи модерна. В конце 60-х и в 70-х годах термин прочно закрепился в ряде исследований о литературе и искусстве для определения новаторских тенденций в данных областях. В 1979 году вышла в свет программная работа Ж.-Ф. Лиотара

«Постмодернистское состояние: доклад о знании», где понятие «постмодернизм» получило статус философской категории и стало обозначать особое духовное состояние современной эпохи.

Постмодернизм, по известному определению З. Баумана, – это эпоха не столько в развитии социальной реальности, сколько [в развитии] сознания» [Бауман 1993: 48]. Постмодернизм позиционируется не просто как пост-современная парадигма современной философской мысли, но и как пост-философия, постнеклассическая философия, дистанцирующаяся не только от классической, но и от неклассической философии. При этом постмодернизм не представляет собой однородное, последовательное течение. Скорее это ряд проектов, ориентированных на выявление новых проблемных полей нон-классической эпохи. В рамках постмодернизма невозможно создание единой и четкой методологической базы: «Подчас создается впечатление, что сам постмодернизм придуман критиками для собственного удовольствия и исчезнет, как только они, критики, договорятся о том, что же все-таки имеется в виду» [Липовецкий 1997: 8].

Эта неопределенность и размытость понятия «постмодернизм» ведет к тому, что происходит взаимообмен между искусством и теорией искусства, которые, по мнению исследователей, «должны вместе создавать поэтику постмодернизма» [Hutcheon 2004: 14]. Свидетельством этого является творчество большого числа известных писателей-теоретиков и критиков, среди которых прежде всего стоит выделить У. Эко, Д. Лоджа, Р. Брэдбери, Д. Барнс, К. Эмиса и др. По мнению Лиотара, современное искусство находится в поисках определения самого себя, так как развивается вне устойчивых канонов и правил: «Постмодернистский художник или писатель находятся в роли философов. Автор пишет текст или создает работу принципиально вне каких-либо предустановленных правил» [Lyotard 1984: 81].

Впервые идеи, близкие к постмодернизму, изложил немецкий мыслитель Ф. Ницше, предвосхитив на почти столетие культурный сдвиг, произошедший в постсовременности: «Такой человек, как Ницше, выстрадал нынешнюю беду заранее, больше, чем на одно поколение, раньше других, - то, что он вынес в

одиночестве, никем не понятый, испытывают сегодня тысячи» (Степной волк, 23). Именно такие положения Ницше, как «смерть Бога», «переоценка ценностей» и «нигилистический подход» стали предвестниками постмодернистского мироощущения распада целостности, шаткости бытия: «Мы потеряли устойчивость, которая давала нам возможность жить, – мы до сих пор не в силах сообразить, куда нам направиться» [Ницше 2005: 41].

Среди теоретиков постмодернизма не существует единого мнения относительно идейного генезиса данного направления. Ряд авторов: в частности, И. Хассан, У. Эко, Ф. Джеймисон, Д. Барт, А. Вальд, Ж. Деррида, В. Вельш, Л. К. Гречко, Г. Хоффман, Р. Кунов склонны противопоставлять модернистскую парадигму постмодернистской: «Постмодернизм оспаривает некоторые аспекты модернистской догмы, такие как: автономия искусства и намеренное отделение его от жизни; выражение индивидуальной субъективности, состязательный статус модернизма в отношении массовой культуры и буржуазной жизни» [Huyssen 1986: 53].

Однако некоторые исследователи рассматривают постмодернистские тенденции как продолжение модернистского проекта, как «возврат к истокам модернизма, к игре чистого эксперимента» [Эпштейн 2000: 287]. Среди них можно выделить Ж.-Ф. Лиотара, Л. Хатчеон, И.П. Ильина, М. Эпштейна, Н.Т. Рымарь. Постмодернизм, по мнению Лиотара, «это не конец модернизма, а лишь его начальная стадия» [Lyotard 1983: 79]. Как утверждает Л. Хатчеон, «постмодернизм возник на основе модернистских стратегий, среди которых: саморефлексивное экспериментирование, ироничная двойственность, отказ от классическо- реалистического изображения» [Hutcheon 2004: 65].

Стоит пояснить, что в отечественном литературоведении существует четкое разделение понятий «постмодерность» и «постмодернизм». М. Эпштейн, впервые употребивший термин «постмодернизм» применительно к русской литературе, дает следующее объяснение: «Следует различать между “постмодерностью”, большой, многовековой эпохой, следующей после Нового времени, – и

“постмодернизмом”, первым периодом постмодерности, который следует за модернизмом, последним периодом Нового времени» [Эпштейн 2000: 7].

Кратко следует отметить, что среди исследователей также бытует мнение, что как модернизм, так и постмодернизм являются не столько хронологически определенными понятиями, сколько особыми переходными состояниями, характерными для всех эпох. Такие авторы, как Ж.-Ф. Лиотар, У. Эко, Д.В. Затонский, Л.К. Гречко, Э. Смит, Л. Хатчеон, находят черты как модернистской, так и постмодернистской поэтики в более ранних литературных примерах. Об этом зачастую в своих интервью говорит и сам Маккарти, указывая на глубокие корни тенденций Новейшего времени: «Все известные литературные герои всегда были разорванными, расщепленными, неаутентичными. Таков и Гамлет, и Дон Кихот, и Тристам Шенди» [McCarthy 2011: 1].

Несмотря на противоречивость точек зрений, неоспоримым является ряд ключевых отличий постмодернизма от модернизма. Во-первых, это постмодернистский живой диалог с прошлым, находящий выражение в критической переработке им классических сюжетов и мотивов: «Это не ностальгический взгляд; это критический пересмотр, ироничный диалог с прошлым, касающийся как искусства, так и общества» [Hutcheon 2004: 4].

Представители модернистских течений, в свою очередь, позиционировали себя как борцов против сложившихся канонов, ратовали за резкую смену культурных доминант. Их целью была Истина, а способом достижения – прорыв в трансцендентность. В постмодернизме мы, напротив, имеем дело с «отсутствием трансцендентного» [Owens 1980: 80] или, по выражению Маккарти, с «неудавшейся трансцендентностью» [Bollen 2012:1]: «Постмодернизм, как известно, резко критикует модернизм именно за эту иллюзию “последней истины”, “абсолютного языка”, “нового стиля”, которые якобы открывают путь к “чистой реальности”» [Эпштейн 2000: 15].

Одной из ярких черт постмодернизма является его трансгрессивный характер, нацеленный на выход за пределы формы, слова, реальности, на постоянное отодвигание рамок, рассеивание центра, «раскрытие» текста. М. Фуко и М.

Бланшо, например, определяют трансгрессию как «жест, который обращен на предел» [Грицанов, Абушенко 2008: 88], как «опыт-предел» [Бланшо 1994: 72]. В связи с этим постмодернизму свойственно слияние видов искусств и художественных практик, выход искусства в реальность, присвоение реальности статуса искусства и т.п., что противоположно модернистскому подходу: «типичная постмодернистская трансгрессия нацелена на выход из раннее принятых границ: определенного вида искусства, жанра, или самого искусства» [Hutcheon 2004: 9]. Отсутствие рубежей и принципиальная незаконченность приводят в постмодернизме к «гипертелии» как к «способу отмены финальности» [Бодрийяр 2016: 210].

Раздвигание границ отражается также на образности постмодернистского произведения, объектом рассмотрения которого может быть любое, подчас неприглядное, явление: «Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с “содержанизмом”, чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной – с массовой» [Барт 2007: 121]; «постмодернизм одновременно академичен и популярен, элитарен и доступен» [Hutcheon 2004: 44]. Как, например, зачастую отмечает Маккарти, его романы могут быть прочитаны как массовым, так и критически мыслящим читателем: «Роман “Атласный остров”, как и все другие книги, содержит в себе сотни заимствований, отголосков, ремиксов и прямых цитат <…> Критический читатель может развлечь себя, прослеживая какие-нибудь из них, если имеет подобное намерение» [Tuten 2015: 1].

Еще одним ярким отличием постмодернизма от модернизма является его интертекстуальный характер. Постоянные реминисценции и заимствования зачастую формируют ядро постмодернистского произведения, превращая его в акцидентальный набор известных кодов: «откровенная конфискация, цитата, выдержка, аккумуляция и повторение уже существующих образов. Такие понятия, как оригинальность, аутентичность, подрываются» [Crimp 1980: 56]. Эту постмодернистскую тенденцию к постоянному «вслушиванию» и «воспроизведению» по принципу эха Маккарти в одном из интервью иллюстрирует словами

С. Дедала из «Улисса»: «I hear the ruin off all spaces, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame» (Ulysses, 41).

По мысли Эпштейна, постмодернизм «исходит из своеобразного средневекового, надлично-анонимного мироощущения, хотя и центрирует его не в Боге, не в Абсолюте, а во множестве независимо действующих факторов, “инаковостей”» [Эпштейн 2000: 296], в результате чего воцаряется «игра, в которой нет ясной воли самих играющих, а только бесконечные игрушки игры: знаки, цитаты, информационные коды [Там же: 297]. Информационный бум сказывается в постмодернизме на качестве знания: «Постмодерный индивид всему открыт – но воспринимает все как знаковую поверхность, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения знаков» [Там же: 36-37].

Таким образом, постмодернизм, с одной стороны, базируется на основных идеях модернизма, а, с другой стороны, нацелен на их преодоление, на создание качественно новой системы функционирования искусства, связанной с выходом за рамки сложившихся канонов в сторону децентрированной глобальной модели, в которой слиты воедино все накопленные знания и сосуществуют противоположные точки зрения.

2.2. Соотношение модернистских и постмодернистских тенденций в творчестве Маккарти

Критики Великобритании и Америки зачастую определяют романы писателя как продолжение традиции модернистской прозы, как «возвращение к модернистскому стилю» [Nieland 2012: 569].

В русскоязычной критике, в которой, как мы уже упоминали выше, творчество Маккарти исследуется мало, автора также склонны причислять к ряду «авангардных» (в значении «маргинальных», не относящихся к мейнстриму) писателей: «Маккарти и есть авангардист, причем вполне официальный, со званием – он генеральный секретарь Международного Общества Некронавтов, созданного на манер организации дадаистов и занимающегося акциями,

восхитительными в своей архаичности» [Наринская 2010: 44]; «Искусство равно жизни, равно литературе. Маккарти возвращает нас во времена высокого модернизма и классического авангарда, когда это было именно так» [Асланян, Волчек 2010: 1].

Однако ряд исследователей определяют романы Маккарти как постмодернистские или написанные на границе между двумя приемами ([Eve 2016, Gildea 2015]). Сам автор не склонен относить свое творчество к четко очерченной парадигме, склоняясь к той точке зрения, что постмодернизм – неизбежный этап развития искусства в момент кризиса, чему свидетельство многовековая традиция развития искусства. Неоднократно в интервью он проводит аналогии между своими романами и произведениями всемирного литературного наследия, включая М. де Сервантеса и Л. Стерна: «Многие охарактеризовали роман “Когда я был настоящим” как постмодернистский, потому что в нем речь идет о парне, реконструирующем стилизованные моменты в надежде стать подлинным, но, как полагают, в постмодернизме этой надежды уже не остается» [Alizart 2008: 1].

Однако неоспоримым является факт, что начало XX века для Маккарти – источник вдохновения, формирующий его творчество как писателя, эссеиста, так и художника, куратора арт-проектов: «период литературного модернизма очаровывает меня» [McCarthy 2010б: 1]. По мнению писателя, модернизм и его литературно-теоретический базис должны инспирировать современные литературные искания. Отсюда, например, его интерес к арт-манифестам как литературной форме, который нашел выражение в его деятельности в качестве председателя Международного Общества Некронавтов. Первые манифесты, выпущенные в рамках этой организации, выполнены в духе футуристических лозунгов Ф.Т. Маринетти, увидевших свет в начале века, однако несут в себе и характерные черты «манифеста-пастиша» [McCarthy 2011: 1]. Манифест как форма художественного самоопределения, регулирующая и задающая границы того или иного художественного проекта, не является в постмодернизме

приемлемым способом саморепрезентации в связи с плюралистичностью и гибридностью данного направления.

Интерес к модернизму выразился также в выборе Маккарти объекта для своей диссертации, которым стал роман Д. Джойса «Поминки по Финнегану». Особенно ощутимо, на наш взгляд, влияние Джойса в романах «С» и «Атласный остров», где велика степень интертекстуальной иронии, заданная авторской интенцией. Также, по признанию автора, Джойс вдохновил его на написание романа «Люди в космосе»: «Один из главных героев романа “Поминки по Финнегану” – фальшивомонетчик. Я написал эту новеллу тогда, когда еще только учился писать, и эта новелла привела к роману “Люди в космосе”» [McCarthy 2011: 2].

Романы Маккарти, по мнению З. Смит, прокладывают «новую дорогу всему романному жанру» [Smith 2008: 1]. В своем эссе «Пишущие машины» («Writing machines», 2014) Маккарти поднимает острую литературоведческую проблему, связанную с соотнесенностью между реальностью и вымыслом. Особенно любопытным представляются его рассуждения о реализме с его притязаниями на реальное отображение действительности и о так называемом авангардном искусстве, которое как будто бы бежит от реального. В данной связи Маккарти приводит цитату Д. Балларда, который в предисловии к своему культовому роману «Автокатастрофа» пишет о том, что вымысел, благодаря воздействию рекламы и телевидения, настолько пронизывает всю нашу жизнь, что «задача писателя сводится к тому, чтобы создать пространство реальности» [Ballard 1974: 1].

Маккарти входит в полемику с реализмом (как с методом), который, по его мнению, не выполняет своей главной функции – создания текста, наиболее приближенного к реальности, так как на деле использует метод описания, далекий от человеческой мысли. Сухой язык реализма не учитывает тонкого и запутанного хода, по которому движется сначала мысль, наблюдающая и анализирующая впечатления от происходящего, а затем и память человека, воссоздающая эту мысль сквозь призму ассоциаций, сцепляя разрозненные детали воедино.

Таким и должен быть так называемый реалистичный текст – запутанным, сложным и порой алогичным, чтобы в нем прослеживались мельчайшие движения мысли и нестандартные ходы памяти: «разумеется только таким образом и могут функционировать события и память: ассоциативно, с отступлениями, прорываясь “толчками”, двигаясь по “петле”» [McCarthy 2014: 1].

В свою очередь, экспериментальный роман, преследующий цель нарушить сложившуюся литературную традицию, подчас оказывается куда более реалистичным. По мнению Маккарти, уход от реальности, отказ от реалистического описания – особый прием, который парадоксальным образом не прячет, а обнажает реальность.

Творчество Маккарти, на наш взгляд, вернее всего вписывается в направление «постпостмодернизм», возникшее после кризиса постмодернизма в 90-х годах. Термин «постпостмодернизм» встречается в работах таких исследователей, как Н.М. Маньковская, В.Н Курицын, М.Н. Эпштейн, Д.А. Пригов, Л. Хатчеон. Одна из концепций постпостмодернизма носит название «метамодернизм». Данный проект был представлен в работах Т. Вермойлена и Р. Аккера. Исходя из названия «*мета*модернизм» следует, что эта концепция ориентирована на колебательный принцип между ценностной системой модернизма и постмодернизма, что вполне соответствует выбранной Маккарти стратегии: «Стремление к финальности в романе “Когда я был настоящим”, несмотря на осознание невозможности охватить ее, раскрывает его связь с метамодернизмом. Это роман, который колеблется между энтузиазмом и иронией, бросается вперед, но который, тем не менее, навсегда обречен замыкаться на самом себе» [Stavris 2012: 60].

Однако следует отметить, что творчество автора находится в середине своего развития и крайне сложно поддается точной классификации и безусловной оценке. По мысли Х.-Г. Гадамера, «суждение о современном искусстве представляется научному сознанию мучительно ненадежным делом» [Гадамер 1988: 352]. Исходя из затронутых на сегодняшний момент автором тем, сюжетов, и способов их подачи, можно сделать вывод, что писатель находится в

поиске своего индивидуального авторского лица. Французская исследовательница К. Ланон, подобно журналистке М. Стаут, писавшей о Д. Барнсе, окрестила Маккарти «писателем-хамелеоном»: «Tom McCarthy is a *chameleon writer*» [Lanone 2014: 1].

Мы обозначили двойственность метода Маккарти, сочетающего в себе как черты модернистской, так и постмодернистской традиции. Акцент на поиск новых форм, выбор в пользу экспериментального романа, интерес к модернистским формам самовыражения – таким, как, например, манифест, декларация, – в сочетании с постмодернистской иронией, плюралистичностью и тягой к фрагментации, определяет синтетический характер индивидуального стиля Маккарти.

2.3. Направление «новый роман» в свете его влияния на трансформацию романной поэтики и формы в художественном проекте Маккарти

Влияние писателей, чье творчество объединилось под общим названием «новый роман», движения 1942-1970-х годов во Франции, на романы Маккарти несомненно. Творческий путь автора складывается на основе постструктуралистских концепций, восходящих к Р. Барту, М. Фуко и имеющих непосредственное отношение к формированию ключевых положений новороманистов.

Маккарти серьезно занимается изучением творчества А. Роб-Грийе и является автором предисловия к изданию романа «Ревность» (2008 год), выпущенного издательством «Oneworld Classic», ряда критических эссе; он также выступает в качестве спикера на различных конференциях и культурно-просвещенческих мероприятиях, посвященных французскому писателю.

Во-первых, следует отметить, что литература, порожденная течением «новый роман», зачастую характеризуется как «литература из обломков», как «рассыпающийся роман» [Смолин 2016: 1]. Это ощущали в той или иной степени все представители этого объединения: «Нет ничего удивительного в том, что

Роб-Грийе намеревался создавать романы “из пыли”, а Саррот предполагала написать книгу “ни о чем”» [Андреев 1983: 1]. Подобная установка получает впоследствии развитие в постмодернизме.

Во-вторых, представители направления «новый роман» объявили о смерти персонажа, осмеивая традиционный роман с героем, который, согласно классической схеме, должен быть наделен именем и набором характеристик. Вдохновитель нового литературного направления А. Роб-Грийе в своем известном сборнике статей «За новый роман» («Pour un nouveau roman», 1963 год) ставит диагноз сложившемуся положению вещей: «создатели персонажей в традиционном смысле уже не могут предложить нам ничего, кроме марионеток, в которых сами уже не верят» [Robe-Grillet 1992: 28].

Роб-Грийе дает объяснение этому сдвигу в определении персонажа, указывая на особую ситуацию, в которую попал современный мир, ощутивший поворот от антропоцентризма в сторону новой доминанты: «наш мир сегодня уже не такой устойчивый <…> Эксклюзивный “культ человека” уступил место более *расширенному типу сознания* [выделено в источнике. – *А.Т.*], которое уже менее антропоцентрично» [Robe-Grillet 1992: 29]. То же происходит в романах Маккарти, подчиняющихся общим тенденциям постмодернистской культуры: «роман отрицает антропоцентрический взгляд на литературу как на творение гения-индивида в пользу пост-антропологического смысла литературы как самоорганизующейся системы» [Stinson 2015: 1].

В-третьих, следует отметить, что в творчестве новороманистов наглядно проявился игровой принцип осмысления текстовой реальности, что находит выражение на уровне жанровой репрезентации. Традиционные романные формы иронически обыгрываются, а парадоксальность сюжетных ходов имеет целью запутать читателя.

Подобным образом выстраивается и постмодернистский текст. На первый взгляд, роман Маккарти «С», например, напоминает классический роман воспитания. Маккарти наделяет героя именем и фамилией – Серж Карфакс: «возникает иллюзия, будто эта сумма увенчана неким драгоценным остатком (чем-

то вроде индивидуальности, которая, обладая качественной, невыразимой природой, ускользает от вульгарного подсчета суммируемых признаков); создает же эту иллюзию Имя Собственное» [Барт 2001: 190-191].

Название первой части романа «Caul» является отсылкой к одному из самых известных романов воспитания «Дэвид Копперфильд» Ч. Диккенса, так как Серж, подобно Дэвиду, рождается в «сорочке», тем самым «становясь невероятно удачливым в жизни»[5] [Egan 2010: 1]. Более того, начальный эпизод романа, связанный с рождением Сержа, совпадает с доставкой медной проволоки для экспериментов отца Сержа[6]. Аллюзия на викторианский роман, выраженная в постмодернизме понятием «неовикторианский роман», таким образом, также остается на уровне игрового элемента, так как действие романа происходит, как через какое-то время узнает читатель, уже в XX веке.

Интересно, в свою очередь, и название поместья, в котором живет маленький Серж – «Versoie» (в переводе с фр. – “к себе”), которое можно проинтерпретировать исходя из общей установки жанра романа воспитания, в центре которого поиск героем своего «я». Однако дальнейшее повествование складывается в русле постмодернистской традиции и во многом перечеркивает классическую схему романа воспитания.

Роман также не может быть рассмотрен в полной мере с точки зрения классического исторического романа, несмотря на очевидные отсылки к Г. Маркони, чьи родители, подобно матери Сержа, были связаны с производством шелка, и А. Беллу, чья мать была глухой.

Подобная жанровая вненаходимость имеет отношение к революции, произведенной представителями «нового романа», которая связана с нивелированием роли сюжета в романном повествовании. Новое значение описания – не объективный реалистичный взгляд со стороны всезнающего нарратора, а

[5] В романе «С» герою удалось выжить после падения в пруд в младенчестве и после автокатастрофы в юном возрасте.

[6] «Медь» в переводе на англ. – “copper”. По мнению исследовательницы К. Ланон, упоминание о меди служит аллюзией на роман «Дэвид Копперфильд» («Copper-field»).

субъективный, не претендующий на всеобщность, как, например, в романе Роб-Грийе «Соглядатай» («Le voyeur», 1953).

Нечто подобное наблюдается и в творчестве Маккарти, в романах которого происходит размывание сюжетной канвы в пользу субъективно-монотонного внутреннего голоса: «сюжет здесь узок даже по меркам Маккарти» [Mewshaw 2015: 1]. Рассказчик в романе «Атласный остров» даже предупреждает читателя: «events! If you want those, you'd best stop reading now» (Satin Island, 16). Текст в романах новороманистов децентрируется. Его символом отныне выступает лабиринт с его ризоматической структурой и игровым принципом осмысления. Новый принцип текстовой реальности отражается в творчестве Роб-Грийе в его программном романе «В лабиринте» («Dans le labyrinth», 1959).

Именно лабиринт становится вскоре одной из центральных метафор постмодернистского дискурса, ключевым элементом для осмысления философской системы Х.Л. Борхеса и У. Эко. Сам Маккарти пишет о своих героях, уподобляя их подопытным крысам, беспомощно пытающимся найти выход из лабиринта: «Я думаю, что во всех написанных мною книгах, герои застревают в неведении, и их цель – найти выход из лабиринта, подобно лабораторным крысам, подобно Тесею и Эдипу» [Bollen 2012: 1].

Лабиринт выступает на уровне структурной организации текста. Роман Т. Маккарти «Атласный остров», например, представляет собой не последовательное изложение каких-либо событий, а ризомный калейдоскоп мыслей и восприятий, малозначительных комментариев и наблюдений, напоминая многоголосный текст М. Бютора. Именно поэтому «Атласный остров» оказывается романом-рефлексией на самого себя, романом-попыткой, неосуществленным текстом. Аналогичным образом рассказчик в романе М. Бютора «Изменение» («La modification», 1957) признается, что дает читателю лишь схематичный план-набросок будущего романа: «самое лучшее – сдвиг, который совершился в твоем сознании, пока твое тело перемещалось от одного вокзала до другого, мимо мелькавших за окном пейзажей, по пути к той будущей, неизбежной книге, каркас которой ты держишь сейчас в руках» (Бютор, 236).

Следует обозначить еще одну важную черту, присущую романам Маккарти, а именно – заведомо нейтральную оценочную позицию рассказчика и отсутствие драматической составляющей, что, в свою очередь, роднит автора с новороманистами. В своей заглавной работе «За новый роман» Роб-Грийе призывает «отказаться от какого-либо трагедийного элемента» в новом романе [Robe-Grillet 1992: 102].

По мнению некоторых зарубежных исследователей, Т. Маккарти задумывал свой роман «Когда я был настоящим» как заведомо «апсихологичный», лишенный эмоций и эмпатии, как роман, который должен преодолеть все сложившиеся каноны жанра: «Маккарти бросает вызов традиции психологического реализма <…> его роман – попытка развенчать привычную почтительность литературы травмы» [Vermeulen 2012: 550].

Отсутствие интереса к каким бы то ни было общественно-политическим или социально-культурным аспектам жизни в романе «Когда я был настоящим» также свидетельствует, по словам ряда интерпретаторов, о заимствовании Маккарти идей А. Роб-Грийе: «Он [Роб-Грийе] как раз и имел в виду такой роман как “Remainder”: роман, упивающийся бессюжетностью, подрывающий роль персонажа, фетишизирующий стазис, который не столько отражает социально-политические и культурологические доминанты, сколько осознает ограниченность своей способности размышлять над такими вещами» [Wood 2011: 1].

Следует также упомянуть о понятиях «вещизм» (или «шозизм») и «инфраобыденность», связанных с именами А. Роб-Грийе и Д. Перека. По мнению российского эссеиста и прозаика К.Р. Кобрина, «Том Маккарти своим романом “Когда я был настоящим” завершает историю европейского ситуационизма» [Асланян, Волчек, Кобрин 2010: 1] – течения, которое рассматривает искусство как часть повседневной жизни, а не как специфическую, претендующую на оригинальность творческую деятельность. Также страсть героя романа Маккарти наблюдать за ежедневными рутинными моментами городской жизни, по мнению Кобрина, свидетельствует о заимствовании автором идей Перека и Роб-Грийе. Описания, согласно мышлению «ситуационистов», должны быть

приближены к судебному отчету. Примерно то же можно наблюдать в романе «Когда я был настоящим» при детальном описании мест реконструкции: «*Forensic procedure* is an art form, nothing less» (Remainder, 173).

Стоит заметить, что «описанная Переком повседневность почти одновременно оказывается материалом произведений его современников — Маргерит Дюрас, Анни Эрно, Жака Реда» [Дмитриева 2010: 1]. Перек – создатель термина «инфраобыденность» в применении к литературе. И действительно, можно провести знаковую параллель между творчеством Маккарти и романом Ж. Перека «Я вспоминаю» (“Je me souviens”, 1978): «“Я вспоминаю”, в точном смысле слова, есть не воспоминания, но маленькие фрагменты повседневности» [Там же].

Однако «вещизм» Перека – это, прежде всего, констатация факта социальной зависимости человека, связанного с «открытием предметов потребления – “шерстяных изделий, шелковых блузок” и пр., и пр.» [Андреев 1983: 1]. В свою очередь, «“вещизм” Роб-Грийе включает сильную субъективную составляющую, так как именно “я” художника, оставленное наедине с “вещами”, заполняет образовавшуюся пустоту своей ничем не ограниченной свободой» [Там же: 403].

Роб-Грийе упоминает о романе Сартра «Тошнота» («La Nausée», 1938), где материя воспринимается героем живой и подвижной массой, стремящейся его подавить. Аналогичным образом герой романа «Когда я был настоящим» стремится наладить связь с всепоглощающей доминирующей материей: «surplus matter» (Remainder, 35, 37, 49, 112); «irksome matter» (Там же, 7); «solid matter» (Там же, 72); «Matter <…> Double-bluffed me. Tripped me up again» (Там же, 108). Следует упомянуть о такой черте постмодерна, как гиперматериальность, занимающей одно из ключевых мест в перечне явлений -гипер, предложенных Эпштейном [Эпштейн 2000: 28]. В романе «Когда я был настоящим» «все внимание сосредоточено на материи, которая то поднимается вверх, то опускается вниз; это – две главные оси книги; хотя почему две – точнее говоря, это одна ось. Вверх-вниз, что-то поднимается, что-то опускается. Это могут быть акции

на бирже или части самолета» [Асланян, Волчек 2010: 1]: «My eyes still closed, I watched the bags emerging now, being lifted from their tray. A *lifting feeling* moved up through my body; I felt my organs lift inside me» (Remainder, 109). Прослеживается также связь между описаниями в романе материальной субстанции, вещества и художественными полотнами Й. Бойни и М. Барни.

Однако герой по ходу романа намеревается все же победить материю путем создания и воссоздания тех конструктивных схем, которые рисует его воображение (отсюда частое употребление глагола *recreate*): дом, населенный определенными людьми, совершающими определенный круг дел; шиномонтажная мастерская, где герой путем сложных операций заставляет исчезать жидкость для мытья стекол («this triumph over matter» (Там же, 67)); перестрелка наркоторговцев, прокрученная им в замедленном действии («contravention of the very laws of physics» (Там же, 66)). Он измеряет движение пятен солнечного света по стенам и полу комнаты и недоумевает, когда их темп не соотносится с его ожиданиями: «The sunlight's not doing it right» (Там же, 87).

Победа над материей в романах Маккарти связана с мотивом исчезания, с потерей телесности: «I felt weightless» (Remainder, 263). В конце романа герой стремится к некой точке сингулярности, желая раствориться в круге бесконечности, задаваемом движением самолета, который начинен взрывчаткой. В романах Маккарти прослеживается осознанная трансформация человека в неживую материю: «"All his memories, and everything he ever thought about or did, reduced to *battery chemicals*". Serge's laconic reply betrays his materialist disposition: "Why not?" asks Serge. "It's what we are"» (C, 129). Подобная идея восходит к скандальному роману Балларда «Автокатастрофа», о котором будет сказано ниже.

Таким образом, следует сделать вывод, что «новый роман» задал движение современному литературному процессу, в котором доминирует постструктуралистский подход, направленный на размытие центра, рассеивание структур и на игровой принцип постижения пространства, что находит отражение в творчестве Маккарти.

2.4. Постструктуралистская теория в романах Маккарти

Именно постструктуралистские концепции лежат в основе постмодернистской парадигмы. В связи с этим стоит упомянуть известный тезис о смерти автора, который имел невероятную силу в критике 1960-х. Согласно этому тезису, автор превращается в механического скриптора, который, погружаясь в Текст, комбинирует различные его коды для получения другого текста. Подобно этому вторит безликий голос в романе Н. Саррот «Золотые плоды» («Les Fruits d'or», 1964): «Все равно вам ничего нового не найти: все уже сказано» [Саррот 1995: 12].

Согласно постструктуралистской теории в лице Ю. Кристевой, интертекстуальные связи, которыми пронизан постмодернистский текст, формируют структуру любого нового текста, лишенного, по Барту, авторитета авторской инстанции: «Возникает новая "практика письма" — пастиш, приходящая на смену пародии и являющаяся своеобразной формой самопародии и самоиронии, когда писатель сознательно растворяет свое сознание в иронической игре цитат и аллюзий» [Ильин 2001: 232].

Сам Маккарти указывает на то, что его романы отражают общую ситуацию «невозможности быть писателем в современную эпоху» [McCarthy 2016: 1]. Подобным образом герой его романа «Атласный остров» становится символом современного автора, вынужденного признаться в своей несостоятельности: «"Атласный остров" – роман во многом о все тающей нежизненности писательской инстанции. Герой должен написать книгу, но не может, поэтому он пишет о бессмысленных вещах, которые вы вынуждены читать. Это является, в сущности, отражением моей собственной деятельности» [Там же].

Таким образом, Маккарти разделяет точку зрения современных исследователей о том, что текст пишется не автором и автору остается лишь убедиться в своей несостоятельности: «All-containing Great Report is being written around us, all the time – not by an anthronovelist but by a neutral and indifferent binary system» (Satin Island, 9). В романе «Атласный остров» герой является одним из

соавторов Большого Проекта, книги, которая должна вместить в себе весь накопленный опыт человечества. Однако в какой-то момент герой осознает всю нелепость своих попыток: «The truly terrifying thought wasn't that the Great Report might be unwritable, but – quite the opposite – that it had already been written by a neutral and indifferent binary system <…> And that we, far from being its authors <…> were no more than actions and commands within its key-chains» (Там же, 153).

Что касается романа «С», то Маккарти как будто выстраивает его, следуя инструкциям Р. Барта и новороманистов, выдвигая на передний план не фигуру автора-творца, а фигуру читателя-творца, который «не декодирует, а до-кодирует» [Барт 2003: 498] текстовый сигнал, представляющий собой потенциально безграничное хитросплетение кодов, выкристаллизовавшихся в ходе игры письма. Данное явление было освещено Р. Бартом в эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» и в дальнейшем получило название «эхокамеры». Как пишет Г.К. Косиков, автору следует «уподобиться той "камере отзвуков", где гудят, сталкиваются и переплетаются самые разные голоса, доносящиеся извне, но где трудно расслышать звучание лишь одного голоса – голоса человека, добровольно превратившего себя в эту камеру» [Косиков 2009: 25].

Главный герой романа Маккарти «С» Серж ощущает себя «звучащей коробкой» («he were some kind of sounding box, hollow and resonant» (С, 189)), выступающей в качестве передатчика кода, коммуникативного звена: «Серж не вызывает ни сочувствия, ни других чувств у своего создателя: он – точка схождения или, скорее, область концентрации, где собираются и перегруппировываются идеи, слова, рассеянные образы» [Turner 2010: 1]. Подобное отмечает и сам Маккарти в одном из интервью, говоря о герое романа «С»: «Он для меня – эмблема автора, того, кто прежде всего получает и затем ретранслирует, но он не является источником сообщения. Он – переписчик, фильтр» [McCarthy 2011: 1].

Серж с трудом улавливает сигналы извне; в детстве он невольно переставлял буквы в словах, создавая новые лексические единицы: «He keeps *switching*

letters round <…> He sees letters streaming through the air <…> and “Manchester” ’s “chest” has turned into an old oak coffer, the king’s “coronation” into a flower, a carnation» (C, 38). В романе часто поднимается проблема языкового гула и, вследствие чего, – невозможности коммуникации. Это передается через лексемы *buzz, hum, crackle, whirr*: «the only sound’s the low-resonating buzzing which, despite the spark set being both smashed and disconnected, is still echoing inside his head» (Там же, 176), «The sensation of humming, real or imagined, grows» (Там же, 89), «but the content of these messages, although read out aloud by their recipients, is lost amid the whirring and cracking of the turbine» (Там же, 58).

В конце концов сложившаяся полисемичность начинает походить на беспорядочный шум»: «Мы сталкивается в романе не с “я”, а с сетью. То, что мы слышим в стихах (если использовать язык коммуникационных технологий) – есть не сигнал, а шум» [McCarthy 2010a: 1]. В своем эссе «Технология и роман: от Блэйка до Кафки» Маккарти вспоминает прозаическое произведение Р.М. Рильке «Перво-шум» («Ur-Geräusch», 1919), в котором, говоря о роли поэта, Рильке призывает «исследовать все зоны чувств и ощущений с максимальной полнотой» [Ямпольский 2014: 253], услышать «шум, который вписала в тело человека природа» [Там же]. Аналогичным образом Серж Карфакс занят поиском сигналов и связей: «Он ищет сообщение за всеми сообщениями: оригинальный, изначальный, объединяющий сигнал» [Egan 2010: 1].

Название романа «C», представляющееся, с первого взгляда, семантически невыразительным, по мере развития сюжета начинает опутывать читателя бесконечной сетью аллюзий, и становится понятно, что на тексте лежит огромный груз литературной памяти. С одной стороны, название романа «C» является прямой отсылкой к К., герою романа Ф. Кафки «Замок». Однако по мере развития сюжета становится заметна связь с другим героем Кафки – Грегором Замса, так как фамилия героя «Carrefax» постепенно трансформируется в «Chafer»[7]: «Chafer? You are Insekt, beetle?» (C, 179). Как уже упоминалось выше, с другой

[7] «Chafer» в переводе с англ. – «майский жук».

стороны, «С» – это аллюзия на Дэвида Копперфильда, который, как и герой романа Маккарти, родился в «сорочке»[8]. Более того, роман иронично обыгрывает викторианский роман воспитания, вовсе не являясь им.

Название романа «С» можно интерпретировать, исходя из вышесказанного, как «коммуникацию» (c – communication), как сигнальный код (c – code), как преднамеренное урезание слова до буквы. Прежде всего, это коммуникация с читателем, который призван расшифровать этот полисемичный код. Поэтому здесь прослеживается непосредственная связь с работой Барта «S/Z».

Маккарти в противовес Ж. Переку, намеренно отказавшегося от буквы «е» в романе «Исчезание», открыто демонстрирует мультизначимость «с»: «“C” призывает к видению (to see) и к путешествию по морю (the sea) <…> роман связан с криптами (crypts), коммуникацией (communication), с треском (crackling), с меланхолией (Mela Chole), с углеродом (carbon), базовым элементом жизни, с химикатами (chemicals), медью (copper), кодами (codes) и шифрованием (encryption)» [Lanone 2014: 17]: «"the C is everywhere” “the sea?” asks Serge. “The letter: C” “What’s C?” “Carbon: basic element of life”» (C, 292). В романе появляется двойное «CC», данное в значении «carbon copy» (в переводе с англ. – «копирка»). «С» – это также последний звук главного героя перед смерью: «It does this every time, with a strange regularity: “sssssss, c-c-c-c, sssssss, c-c-c-c, sssssss, c-c-c-c…”» (Там же, 310). Общей идей служат названия частей романа, начинающиеся на букву «С»: «Caul», «Chute», «Crash», «Call».

Что касается романа «Атласный остров», то его главный герой безымянен. Прежде всего, по справедливому замечанию ряда рецензентов, как и само имя героя (U), так и некоторые сюжетные ходы, являются отсылкой к целому ряду известных имен мировой литературы: к герою Йозеф К. романа Ф. Кафки «Процесс», к героини по имени V из одноименного романа Т. Пинчона, к герою романа Р. Музиля «Человек без свойств», которого зовут Ульрих (Ulrich). Прямой аллюзией на роман Г. Мэлвилла «Моби Дик» является фраза, брошенная

[8] Название первой части романа «С» – «Caul», что в переводе с англ. – «сорочка», «водная оболочка плода».

главным героем: «Call me U» (Атласный остров, 14). Чтение буквы U также совпадает с местоимением you – «ты», что является особенно интригующим в своей соотнесенности с постструктуралистской идеей о «рождении» читателя, чье пространство вторгается в мир литературного текста. Подобно тому как в романе И. Кальвино повествование идет от второго лица, отражая концепцию «открытого произведения», наиболее полно выраженную в работах У. Эко[9].

Таким образом, теряясь в цитатном поле, герои романов Маккарти становятся всеми и никем одновременно. Они де-персонализированы и подчинены, с одной стороны, определенной идейной или идеологической линии романа, а, с другой, – методам ее воплощения на уровне нарративной структурной организации: «сдвиг в сторону перспективы, абстракции, ироничного наблюдения, остранения; прочь от центральности человеческой фигуры» [Bradbury 1994: 199].

Также можно заключить, что интертекстуальность – один из главных компонентов творческой мастерской автора. Поводом для романа в творчестве Маккарти чаще всего служит то или иное уже существующее литературное произведение. В случае романа «Люди в космосе», по признанию самого автора, сюжет был инспирирован одним из комиксов Эрже: «Ключевой сюжет романа “Люди в космосе” вырос в той или иной степени из “Сломанного уха”» [McCarthy 2011: 1].

Во время написания романа «С» Маккарти находился под впечатлением от романа В. Набокова «Ада», а также напрямую заимствовал некоторые сюжетные линии из романа Т. Манна «Волшебная гора», из заметок З. Фрейда о человеке-волке и из биографии А. Белла. Роман «Когда я был настоящим» был во многом написан под влиянием романа Д. Балларда «Автокатастрофа». Прослеживается также идейное сходство и с романом У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004), который, по всей видимости, был написан позже, но где, однако, также речь идет о человеке, потерявшем память.

[9] Имеется в виду одноименная работа У. Эко «Открытое произведение».

Маккарти разделяет точку зрения французского мыслителя М. Серра на искусство, которое всегда «паразитирует на других дискурсах» [McCarthy 2012a: 1], внедряясь в такие сферы жизнедеятельности человека, как политика, экономика и т.д., «и сама есть паразитируемая ими» [Там же]: «Постмодернистский автор ведет себя как оса-наездница по отношению к животному, на котором она паразитирует, откладывая в него личинки, чтобы вывести свое потомство» [Кутырев 2006: 22]. Роман Маккарти «С», действие которого заканчивается в 1922, по справедливому замечанию исследовательницы Ланон, словно генерирует последующие события: «Это год, когда были опубликованы “Улисс”, “Бесплодная земля”, “Комната Джейкоба”, на этот год приходится прилив модернизма. Это также год, когда было основана BBC, год, когда по иронии судьбы Британия потеряла Египет и когда Картер и лорд Карнавон нашли гробницу Тутанхамона, оживив легенду о криптах и проклятиях» [Lanone 2014: 20].

Таким образом, в творчестве Маккарти претворяются ключевые постструктуралистские концепции, связанные с тезисом о «смерти автора» и с теорией интертекстуальности. Создавая свои романы, Маккарти нацелен на живой диалог с уже существующими образами и архетипами, призванными расширить идейно-смысловое поле его романов.

§ 3. Фрагментарность постмодернистского текста

Определяя понятие «постмодернизм», Маккарти исходит из позиции Ф. Лиотара, высказанной в работе «Постмодернистское состояние, доклад о знании», сводя данное явление не к четко очерченному этапу развития искусства, а к определенной разрушительной установке: «Это тенденция к фрагментации, разрушению, подрыву, подрыву большого повествования» [McCarthy 2012a: 1].

Понятие «фрагментарность», к которому мы обращаемся в этом параграфе, становится ключевым для работ французского философа М. Бланшо, выдвинувшего мысль не о языке целого, а о «языке фрагмента, множественности и обособленности» [Бланшо 2003: 167].

Необходимо отметить, что фрагментарность постмодернистского мира отражает понятие «постмодернистская чувствительность». Оно фигурирует в трудах таких литературоведов и философов, как И. Хассан, В.Лейч, А. Уайльд, Д. Фоккема, Ю. Хабермас, М. Келер, Д. Мадзаро, У. Спейнос и др. Данное понятие, характеризующееся установкой на восприятие мира как хаоса, стало предметом серьезных обсуждений лишь в середине 80-х гг., на волне которых зародилось отдельное философское течение с одноименным названием (Ж.-Ф.Лиотар, А. Меджилл, В. Вельш).

Следует отметить, что фрагментарность была присуща уже романтическому мышлению, что нашло выражение в творческой практике йенских романтиков. Ф. Шлегель и Новалис провозгласили фрагмент самостоятельным жанром. Их «Фрагменты» представляют собой вкрапления, вставки в структуру того или иного произведения, вносящие диссонанс в логику повествовательного развития и обрекающие текст на размытость и незавершенность его идейно-художественного целого. В этом проявляется стремление романтизма к жанровой деканонизации, к установлению принципа творческой свободы и раскрепощенности.

Фрагмент в романтизме является своего рода реакцией на распад целостности мира, однако в нем заключено воспоминание о целом. Отрывочность и незавершенность фрагмента – «это своеобразные координаты, указывающие на бесконечное движение и беспредельность художественной мысли и художественного познания» [Грешных 2001: 63]. Фрагменты в романтизме, при их последовательном чтении, скрепляются воедино и становятся организованным целым с помощью сквозной идеи.

В постмодернизме трагическим образом намечается тенденция к фрагментации самих фрагментов, связь между которыми безнадежно потеряна. Мир предстает как децентрированное и лишенное ориентиров пространство, поле «иерархически неупорядоченных фрагментов» [Ильин 1996: 205].

Особенность постмодернистской тяги к фрагментации отражают понятия «фрагмент» и «фрактал». Фрактал – математический термин, предложенный

математиком, создателем фрактальной геометрии Б. Мандельбротом. «Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [Федер 1991: 19]. По замечанию Бодрийяра, «фрактал и фрагмент — это не одно и то же. Фрактал предполагает совокупность, которой, возможно, никогда не существовало, но он, тем не менее, всегда предстает в качестве продукта распада или распыления совокупного <…> При этом каждый фрактал несет в себе отпечаток целого» [Бодрийяр 2006: 60].

Однако фрактал, в котором должно быть заключено воспоминание о целом, в постмодернизме обречен остаться фрагментом, поскольку целостности как структурного воплощения уже не существует: «Фрактальное обнаруживается в рамках дробления, в рамках пролиферации, но здесь элементы никогда не разделены пробелом. Фрагмент же, напротив, создает вокруг себя пустоту, пустоту, которая делает его сингулярностью» [Там же: 91]. По замечанию Бодрийяра, однако, фрактал – «элемент, безусловно, присущий постмодернизму» [Там же: 126], так как он – принципиально бесконечная, вечно незавершенная форма и одновременно процесс непрерывного возращения к «изначально заданной формуле» [Николаева 2013: 7].

Подчеркивая раздробленный характер постмодернистской культуры, теоретики постмодернизма зачастую определяют произведение искусства как фрактальное множество, как принципиально бесконечное явление. Это серия бесконечно возобновляющегося, цикличного коловращения: «фрактал ориентирован в сторону повторения» [Бодрийяр 2006: 92], «вселенная фрактала – вселенная бесконечная…» [Там же], поэтому постмодернистский текст принципиально разомкнут. Фрактальность выступает в нем на разных уровнях: на нарративном, структурном, семантическом.

Наряду с этим утрачена центробежная сила, т.е. структура сменяется ризомной организацией, о чем свидетельствует «все новейшее состояние западной цивилизации, которая <…> перешла к бесконечному и атемпоральному, отвлеченному от времени человеческого опыта дублированию своих “клеток”» [Зенкин 2009: 38]. Ризома соотносима с фракталом по принципу возрастающей

множественности бесструктурных связей: «при таком фрактально-раковом развитии не остается никакого субъекта» [Там же: 39]. Она становится символом дезорганизованного мира, знаменуя особый тип эстетических связей: запутанных, антииерархичных. «Существуют лишь одни фрагменты, хаос, отсутствие гармонии, нелепость, симуляция, триумф видимостей и легкомыслия» [Deleuze 1972: 185].

В постмодернизме хаос – уже не первоначальная стихия, порождающая в конечном итоге цельность. Концепция «организованного хаоса», обозначенная теоретиками немецкого романтизма, сменяется тезисом «мир как хаос», отражающем неупорядоченность, нестабильность, нецентрированность мира, в котором фрагментарность выступает как довлеющий принцип организации пространства, как реального, так и художественного.

Важным для постмодернистской эстетики является также понятие «складка», подробно освещенное в трудах Ж. Делеза. Складка – это основополагающий принцип постмодернизма, символ дезорганизованного мира, пустоты, «в которой ничего не решается, где одни лишь ризомы, парадоксы, разрушающие здравый смысл при определении четких границ личности» [Там же: 185]: «Фрагмент, действительно, тесно связан с трещиной <…> Он имеет непосредственное отношение к тому, что случается в разломах, расселинах» [Бодрийяр 2006: 65].

3.1. Техники фрагментированного дискурса

Учитывая рваную природу постмодернистского текста, которым управляет, прежде всего, язык, остро ставится вопрос о новых техниках и приемах, выявляющих ключевые принципы, которые способствуют расчленению текста как структуры. По мысли Маккарти, опирающегося в свою очередь на философию М. Бланшо, в принципиальной разорванности текста и заключается его истинная суть: «литература работает (как это глубоко понял Бланшо) только потому, что она не работает» [McCarthy 2012: 17].

В связи с этим постмодернистская критика нацелена на исследование различных техник повествования, связанных с идеей фрагментированного дискурса. В данном исследовательском ракурсе написаны труды Д. Лоджа, Д.В. Фоккема, Д. Хеймана, выявляющие различные повествовательные стратегии постмодернистского текста. Теоретик постмодернизма И. Хассан также говорит о принципиальном фрагментаризме как об основном принципе постмодерна: «Это воплощается в недоверии к "тоталитаризирующему синтезу", в склонности к методам коллажа, произвольного монтажа, "вырезок" и "врезок", в склонности к парадоксам, в "открытости разбитого", в акцентировании "разломов", "краев" и т.д.» [Хабермас 1999: 415]. Фрагментарность как отсутствие целостности проявляется в разорванности смысла, в хаосе значений. Подобное пространство антисмысла демонстрирует, например, роман С. Холла «Дневники голодной акулы», звучащий в оригинале как «The Raw Shark Texts», отсылая к знаменитым «кляксам» Г. Роршаха.

Техника фрагментированного дискурса нацелена на то, чтобы сделать намеренное расслоение текста, убрав привычную линейную последовательность повествования. В нарративных структурах постмодернистского текста зачастую преобладает «паратаксис» – «перечень вариантного многообразия явления» [Яценко 2012: 143], заключающийся в ответвлениях в виде ненужной информации, которые ведут к выпадению из логики дискурса. Рассказчик в постмодернистской литературе зачастую играет с читателем в «художественный текст», стирая границы между реальным фактом и вымыслом: «The truth is, I've been making all this up» (Remainder, 23). Литература этой эпохи ставит вопрос: имеет ли место правда в художественном тексте, который, по своей сути, представляет собой вымысел, и возможно ли вообще доверие к тексту: «The day came, finally. Then again, perhaps it didn't» (Там же, 108) – так начинается заключительная глава романа.

Постмодернистский текст, вобравший в себя эсхатологические настроения современной ему эпохи, стремится к хаотичности, неупорядоченности, к разорванности смыслов и хаосу значений. Голландский исследователь Д. Фоккема

называет этот принцип намеренной неразборчивостью (нонселекцией) или фрагментированным дискурсом, используя термин «нонселекция» для определения ключевого принципа организации постмодернистского текста, связанного с отказом от селекции, т.е. с отказом от «преднамеренного, сознательного выбора приоритетного способа производства культурного текста» [Ильин 1996: 218]. Данным принципом, по его мнению, пронизаны все уровни текста, что наглядно прослеживается при лексемном анализе, анализе семантических полей, анализе фразовых и текстовых структур.

Одна из характерных черт фрагментированного дискурса, выделяемых Фоккемой, носит название «семантическая несовместимость», связанная с противоречием соседних элементов текста или, например, с перемежением нескольких цитат, которые не могут быть поняты посредством линейного чтения. Примером может служить одна из глав романа «Люди в космосе», действующим лицом которой является Елена, жена главного героя Антона. Используя технику потока сознания, автор передает эффект скольжения мысли, калейдоскоп воспоминаний, коллаж цитат: «she'd read a book once in which a child hides in a sack of cauliflowers and a soldier sticks his bayonet inside – and misses, but still… *Car seats, Helena, not vegetables,* Anton told her when she mentioned this to him, *or maybe even on an aeroplane with false papers: Ilievski can asily arrange*… and she let him know by looking at him in a certain way that this proposal was never to be mooted again» (Men in space, 75) [выделено в источнике. – *А.Т.*].

В романе «Когда я был настоящим» эффект семантической несовместимости применяется для того, чтобы продемонстрировать помутнение рассудка главного героя: «"Where are the others?" asked the driver re-enactor. "They have the same texture," I told him. "They have what?" he asked. "What was the second gunshot?" "The same texture," I said. "Light and blood"» (Remainder, 272).

Текстуальный феномен «хаоса значений» проявляется также в тот момент, когда герой освобождает слова от фиксированной семантической нагрузки, дезорганизовывает элементы текста: «That word: Settlement. Set-l-ment» (Remainder, 2). Зацепившись за семантику слова *residual*, он заставляет своего

помощника просматривать словари, энциклопедии с целью найти более адекватную для него расшифровку этого понятия. В итоге *residual* заменяется в его сознании словом *recidivate*, а затем и производным *recidual*, не имеющим аналога в языке: «reciduous tree» (Там же, 113); «discarded, recidual, a remainder» (Там же, 117).

Следующая черта, выделяемая Фоккемой, – синтаксическая «неграмматикальность» – имеет отношение к ситуации «когда предложение оказывается оформленным не до конца с точки зрения законов грамматики и фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл» [Ильин 1998: 162]: «She really doesn't want to cry. As though the onion … Glasses. Pepper, salt» (Men in space, 76). В романе «C» недосказанность предложения зачастую имеет целью продемонстрировать ситуацию изменения статуса мыслей героя, его эмоциональную реакцию, переданную с помощью блокнотных записей: «Dizzy again, he looks back at the two words in his notebook and underlines the second: Méfie-toi…» (C, 280); «Taking his notebook out again, he writes, below the first two hyphenated words, a third one: Arenow» (Там же, 288).

Еще одной из форм фрагментарного дискурса является необычное типографическое оформление предложения. Герой романа «Атласный остров», наблюдая за скольжением букв в названии компании «Staten Island Ferry» на фасаде здания, комбинирует их, создавая новые смыслы: «STATE I LAND, then, a few seconds later, STATE IS ERR <…> I got SAT AND FRY, SANS LAND, TEN SANDER, TEN IS LAND… <…> FER. AIL. END. SAIL – then, SATIN» (Satin Island, 205). Игра героя с отражением вывески «Staten Island Ferry», из которой он вырывает все новые и новые смыслы, – иллюстрацияа тщетных попыток автора отыскать смысл: «Каждая деталь, появляясь в тексте, колеблется: развиваться, “выстрелить” или “исчезнуть”» [Смолин 2016: 11].

В свою очередь, малозначимые рассуждения героя Маккарти «Атласный остров» – отражение внутренней невозможности замолчать: «Тем, кто потерял возможность поддерживать реальность и связность внутренней истории, приходится плодить псевдонепрерывные миры. Возникает необходимость

безостановочного говорения, которое создает в романах призрачный, сновиденческий, нереальный пейзаж» [Смолин 2016: 19].

В связи с исследованием различных техник повествования важно отметить тот факт, что писатель-постмодернист склонен отрицать не только реальность как таковую, но и реальность созданного им текста, совершая на нарративном уровне тонкую и запутанную игру с читателем. Главное свойство постмодернистского текста заключается в намеренном запутывании читателя, который чувствует дискомфорт и неуверенность в ходе такого алогичного развития повествования. Само понятие «ненадежный нарратор» было предложено американским литературоведом У. Бутом «для характеристики тех ситуаций, когда нормы нарратора и имплицитного автора не совпадают» [Жданова 2007: 1].

В романе «Когда я был настоящим» есть фрагмент текста, в котором описанное рассказчиком событие получает статус несостоявшегося, вымышленного: «“What do you want to know?” my homeless person asked. “I want to know…” I started, but the waiter leant across me as he took the tablecloth away. She took the table away too. There wasn’t any table. The truth is, *I’ve been making all this up*-the stuff about the homeless person <…> I didn’t go and talk to him. I didn’t want to, didn’t have a thing to learn from him» (Там же, 22-23).

Данный отрывок заставляет читателя усомниться в надежности нарратора и рождает вопрос: не являются ли последующие события вымыслом по отношению к так называемому «реальному миру» текста, осознанной повествовательной стратегией рассказчика, подобной фантазийным разделам «Сатанинских стихов» С. Рушди? Также в романе присутствует вымышленный персонаж – «коротышка-советник» («short councillor» (Там же, 222)), являющийся отчасти продуктом раздробленного сознания героя.

Пространство постмодернистского текста разомкнуто. Герой-повествователь не всегда является всеведущей инстанцией. Более того, он нередко намекает читателю, что текст и его события еще не закончены, что они могут продолжаться в иной, не доступной для наших глаз плоскости. Например, герой романа «Когда я был настоящим», обреченный на гибель в самолете, ведет

повествование, бросая ретроспективный взгляд на прошедшие события. Повествование ведется от лица персонажа, внутри которого соединены персонаж-повествователь (я-рассказывающее) и персонаж-актор (я-рассказываемое). С точки зрения нарратологии тип повествования в романе – аукториальный, гомодиегетический, нарративный. В рамках данного типа, как пишет И.П. Ильин, «персонаж-рассказчик лишь предпринимает попытку самоанализа, субъективную и ошибочную» [Ильин 2001: 41]. Зачастую в романе рассказчик повествует о событиях с высоты своего нынешнего положения: «looking at it now» (Remainder, 42); «looking at it from the outside» (Там же, 100); «thinking of it now, with the advantage-as they say-of hindsight» (Там же). Он словно сознательно выделяет два пространственно-временных пласта, два события: «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания» [Бахтин 1975: 406].

Пересечение нескольких нарративных стратегий нередко может приводить к смысловому коллапсу, к нарушению конвенции между автором и читателем, согласно которой текст не должен отрицать сам себя. Однако постмодернизм отвергает идею непреложной истинности текста и допускает возможность его мошенничества по отношению к чувствам и, самое главное, к знаниям и ожиданиям читателя. Рассказчик нередко намекает читателю, что текст и его события еще не закончены, что они могут продолжаться в иной, не доступной для наших глаз плоскости: «I don’t know how it turned out. Perhaps the case is still running today, who knows» (Remainder, 46).

3.2. Коллаж

Коллаж в постмодернизме становится не просто новаторским техническим приемом, но фундируется в саму основу современного мышления, с его тяготением к полицентризму и плюрализму.

Коллажный принцип в постмодернизме проявляется как на уровне репрезентации культурно-семиотических кодов, так и на уровне внутренней

организации всего пространства культуры. Текст в постмодернизме часто осложнен многослойной структурой и множественностью смыслов, которые, согласно выводам теоретиков постмодернизма, невозможно привести к единой интерпретации ввиду присущей любому тексту идеи непрозрачности. Особенно наглядно эту тенденцию выражает понятие «палимпсест», весьма актуальное для постмодернистского дискурса. «Палимпсест (греч. παλίμψηστον «соскобленный») – текст, написанный при недостатке писчего материала поверх соскобленного (на пергаменте) или смытого (на папирусе) прежнего текста» [Античная культура 1995: 193]. Английский писатель Томас де Квинси посвятил данному явлению много внимания в своей знаменитой «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум», где говорил о палимпсесте человеческого сознания, о проблеме гармонизации разнородных явлений. Палимпсестная организация текста представляет собой многослойную взаимодействующую композицию, «нерукотворный свиток памяти» [Квинси 2011: 237].

Коллаж в постмодернизме – серия разрозненных фрагментов, как правило не составляющих единое целое. В качестве примера можно вспомнить роман «На ваше усмотрение» Р. Федермана, «Игру в классики» Х. Кортасара и «Хазарский словарь» М. Павича. В литературе постмодернизма, коллажность проявляется не только на уровне наслоения культурных кодов или жонглирования цитатами. Коллажность зачастую репрезентируется на нарративном уровне, отражая многообразие точек зрений. В современной литературе, принципиально открытой и гибкой, господствует принцип эклектизма, принцип полисмысловой нагруженности текста. Именно поэтому единство авторской воли заменяется многоголосием читательского ответа.

В романе Маккарти «Люди в космосе» эта идея имплицитно выражена в принципиальной разноголосице в точках зрения, которые разные герои выражают относительно одного и того же объекта или ситуации. Ощущение многоголосия складывается за счет наслаивания нарративных пластов, повествование в которых ведется попеременно семью нарраторами.

Стоит отметить, что постмодернизм был во многом подготовлен разнообразными коллажными техниками, популярными в первой половине XX века как в литературе, так и в изобразительном искусстве. В качестве примера можно привести метод нарезок, являющийся одним из распространенных литературных направлений, в основе которого лежит принцип коллажа. Он был введен в 1920 году румынским поэтом Тристаном Тцаре. Суть этого метода технически сводится к разрезанию единого законченного линейного текста на определенное количество фрагментов, хаотичное перемешивание которых ведет к образованию нового текста. Впоследствии данный метод получил развитие в творчестве представителей объединения УЛИПО У. Берроуза и Б. Гайсина. Проводя свои эксперименты, данные авторы зачастую использовали в качестве первоначального сырья литературные тексты других авторов (У. Шекспира, А. Рембо), а также разнообразные газетные тексты, испещренные рекламными лозунгами, мелкими колонками и объявлениями по краям. Отказ от линейности – одна из характерных черт постмодернистского взгляда на письмо, поэтому и метод нарезок стал очередным революционным нарративным сдвигом: «Линейность не только не отражает реального опыта, но и накладывает ограничения как на автора, так и на читателя» [Ambrose, Hitchin 2014: 292].

Маккарти в своей статье «Пишущие машины» говорит о методе нарезок как об очень важном литературном приеме, который наиболее полно может отразить природу человеческого сознания, зачастую искажающего факты и воспринимающего события ассоциативно. Тем самым Маккарти поддерживает известное высказывание У. Берроуза: «Сознание – это срез, жизнь – это срез» [Burroughs 1993: 61]. Причем, как заявляет Маккарти, по мнению Берроуза, метод нарезок работает не по принципу беспорядочного соединения («создать что-нибудь симпатичное и забавное» [Alizart 2008: 1]), а служит тем, что автор определяет как «метафизически подрывной акт» [Там же].

Парадоксально, но, несмотря на то, что сам Маккарти ни в одном своем романе напрямую не использует метод нарезок, суть этого метода невольно прослеживается на том или ином уровне в каждом его произведении. Роман «Люди

в космосе» выполнен в жанре коллажных зарисовок. Это – роман-гравюра, испещренная хаотичными линиями и зарисовками, фрагментарная структура которого отображает идейный замысел произведения: «It's like a *palette-menu*, isn't it? He said. The whole city's like a painting» (Men in space, 31). Фоном, на котором разворачивается действие романа, служит раздираемая на две части Чехословакия в самый переломный момент ее истории: «it represents several moments of a story on a single panel» (Там же, 10).

Подобным образом в романе «Атласный остров» монтажный принцип выступает на уровне фабульной организации романа, представляющей собой напластование малозначительных на первый взгляд наблюдений и замечаний нарратора: его пространные рассуждения о погибшем парашютисте, играющих мальчиках, разливающемся в океане нефтяном пятне. Особенно ощутимо присутствие данного метода в романе «С», представляющем собой слепок нескольких взятых за основу тем и мотивов, объединенных под названием «С», которое может быть проинтерпретировано как «communication» («связь», «соединение»). На примере истории жизни своего героя автор соединил воедино несколько сюжетов: о человеке-волке Фрейда, о герое романа в духе «потерянного поколения», о санаторном лечении Г. Касторпа (героя романа Т. Манна «Волшебная гора»). Более того, на страницах романа «С» появляется персонаж Билли Ли (Billie Lee) [10].

Таким образом, можно заключить, что коллажный принцип в постмодернизме выступает на всех уровнях: как на уровне формального структурирования текста, так и на уровне глубинно-смысловом, отражая сложные процессы, протекающие в современном общественном сознании. Современные исследователи все больше приходят к мысли о тотальной отчужденности человека от мира и о принципиальном сломе человеческого сознания. Опыт становится «фрагментарным, частичным и неполным» [Ман 1971: 78].

[10] William Lee – псевдоним У. Берроуза (William Burroughs).

Коллаж зачастую выступает в постмодернизме как принцип неосознанного соединения, осуществляемого на уровне подсознательного импульса, так как связь с традицией уже безвозвратно утеряна, и автор лишь комбинирует коды, создавая тексты-коллажи, где перемешаны культуры предшествующие и современные.

3.3. Теория медиа. Влияние интернет-пространства на текст

В данном параграфе диссертации рассматривается проблема текстовой и антропологической осколочности в аспекте актуальной в настоящее время теории медиальности, интермедиальности.

Главные вопросы, которыми задается Маккарти в своем творчестве, связаны с увеличивающимся шумовым фоном планеты, который складывается благодаря широкому развитию в XX веке теле-, радио-, а в XXI веке интернет-коммуникаций. В связи с возрастающей ролью масс-медиа, следствием чего становится загрязнение звуковой гармонии земли, перед автором художественного текста встает задача не потеряться в этом диссонансном поле анти-смысла.

По замечанию Маккарти, описанная Шекспиром в пьесе «Буря» ситуация «шумового коллапса», сейчас является отражением современной ситуации бума телекоммуникаций, в который художник окунается для того, чтобы вычленить нужный сигнал: «Это интересная модель того, кем может быть художник: вместо того, кто создает сообщение, художник становится тем, кто настраивает, собирает и микширует материал, другие сообщения, которые уже созданы» [Lanone 2014: 16].

Необычайная плотность информационного потока мешает расслышать «голос бытия», услышать, как «язык говорит» [Хайдеггер 1991: 4]. По замечанию С. Кричли, шум радиосигнала в романе Маккарти «С» отражает общую ситуацию космической «пустоты, которую мы могли бы назвать опытом атеистической трансцендентности» [Critchley 2012: 234].

Метафорой глохнущего бытия, «в котором мы все глухи к множеству сообщений, посылаемых по воздуху» [Lanone 2014: 15], выступает в романе «C» школа для глухих. А что касается детства Сержа, то оно проходит под гул, доносящийся из мастерской его отца, изобретающего беспроводной сигнал (телеграф): «A kind of clicking sound pervades the air» (C, 29).

В своем эссе «Передача и индивидуальный ремикс: как работает литература?» Маккарти формулирует ключевые вопросы, встающие перед писателем, которые пока остаются риторическими: «Кто говорит? Кто слушает? Что сказано» [McCarthy 2012в: 6-7]. По мысли автора, человек на протяжении веков всегда был в середине медиа, говоря языком традиционной поэтики «in medias res». В качестве примера он приводит античную трагедию Эсхила «Орестея», где с помощью огненного сигнала между людьми передавались сообщения. В связи с этим Маккарти определяет литературу как «коммуникационно-технологическую проблему» [Там же: 14].

Постструктуралисты, возглавляемые Бартом, уже поставили диагноз авторской инстанции: «Письмо есть изначально обезличенная деятельность» [Барт 1989: 385]; «мы <...> плавающие острова непрерывно создающиеся и уничтожающиеся приливами и отливами языка» [McCarthy 2012в: 15]. Наряду с падением авторской инстанции Маккарти затрагивает проблему информационного переизбытка, связанную с тем, что зачастую у текста уже нет читателя: «Но кто может прочитать это? <…> Никто, конечно же: никто и ничто. Возможно, только это удастся новому программному обеспечению» (Там же).

Особый интерес для дальнейших исследований творчества Маккарти могут представлять работы немецкого теоретика электронных медиа Ф. Киттлера, которого Маккарти назвал современным Гегелем: «Новый Гегель: даже лучше, он был анти-Гегелем» [McCarthy 2011: 1]; а также книга финского автора Ю. Парикка «Медиа насекомых», вышедшая в 2010 году.

Герой романа «C» словно ощущает себя насекомым, уподобляясь Грегору Замза, герою известной повести Ф. Кафки «Превращение», о чем уже упоминалось выше: «In effect, he is the insect.» (C, 300); «It’s my carapace» (Там же, 236).

Обилие в романе зооморфных метафор как раз и указывают на эту связь: «vers à soie» (название поместья «Versoie» в переводе с фр. – «шелкопряд»). В конце романа буква «C» постепенно трансформируется в «K»: «Käfers? [11] Then you are more than one: many Insekts!» (Там же, 179). Герой романа, осознавая себя в центре некоего медийного пространства, постепенно превращается в насекомое: «His *gangly, mutinous limbs* have grown into long feelers that jab and scrape at the air <…> Serge finds himself connected to everywhere, to all imaginable places. Signals hurtle through the sky, through time, like particles or flecks of matter, visible and solid. Each of his feelers has now found its corresponding touch-point <…> it's a giant, tentacular wireless set, an insect-radio mounted on a plinth or altar» (Там же, 301). Маккарти все время предпринимает игру слов-паронимов *insect* и *incest*, близость звучания которых опять же является одной из неизбежных форм взаимодействий внутри текста: «Насекомое и инцест (insect and incest) функционируют как троп для палимпсестной природы романа» [Lanone 2014: 21].

В связи с поднимаемой в романах Маккарти темой принадлежности субъекта к социальным структурам (как, например, в романе «Атласный остров») исследователи склонны выделять кафкианские мотивы в творчестве автора: «Подобно героям Кафки, он – корпоративный антрополог, глубоко вписанный в машину власти» [Sturgeon 2015: 1].

Говоря о последнем из изданных романов Маккарти, стоит также отметить, что он особенно сильно отражает воздействие интернет-пространства на современный текст. Термин «цифромодернизм» или «диджимодернизм», предложенный А. Кирби в качестве следующего этапа в смене культурных парадигм, обозначает новую эру в развитии текста. Изживший себя постмодернизм, по мнению ряда исследователей, должен уступить место новой культурной доминанте, в основе которой лежит принцип компьютаризации искусства.

А. Смолин, впервые предложивший термин «рассыпающийся роман», указывает на необходимость смены привычных художественных форм на

[11] «Käfers» в переводе с нем. – «жуки».

«перманентно распадающееся на части и заново собирающееся в новых комбинациях повествование» [Смолин 2016: 1], учитывая влияние информационных технологий. Колебательный принцип, лежащий в основе такого романа, способствует тому, что «рассуждение продвигается рывками, разветвляется на каждом уровне» [Там же]. В романе «Атласный остров», например, «реальный мир постоянно ускользает, съезжает с фундамента, и потерявшие память о себе люди вынуждены создавать смысл, все придумывая заново, непрерывно наводя мосты над хаосом засыпающего сознания. Реальность склеивается из размышлений какого-нибудь персонажа, пока он едет в непонятном направлении» [Смолин 2016: 18].

Но общая тенденция к глобализации имеет, по мнению Т. Маккарти, и положительный момент, так как ему близка идея объединения, компиляции всего опыта человечества в единую Книгу («Great Report» (Satin Island, 9)), первой удачной попыткой, которой он считает роман Джойса «Улисс». Согласно Маккарти, «рост корпоративного капитализма и удивительные, почти экспоненциальные темпы его недавнего ускорения <…> представляют огромную проблему для писателя, заставляя его или ее пересмотреть всю свою роль и функцию, перераспределить всю свою вселенную» [McCarthy 2015б: 1].

По мнению Маккарти, именно «Малларме впервые ввел в литературу понятие “virtual”» [Там же]. Не случайно отрывок из эссе Малларме «Limited action» послужил эпиграфом к роману «Атласный остров». В современной ситуации человек словно поглощается медиа: «Техне, безнадежно превосходящем Антропос. То, с чем мы сталкиваемся в литературе, это “не самость, а сеть”» [Nieland 2012: 580]. В романах Маккарти это отражается в постоянных попытках наладить связь: «Это чувство связности, мы всегда связаны, мы никогда не отключаемся» [McCarthy 2012a: 1]; постмодернистский субъект «растворяется в связях и формах» [Кутырев 2006: 15].

Медиа еще больше отрезает человека от вертикальности бытия, завлекая в лабиринт псевдоструктур. Это отражает понятие «grid» (в переводе с англ. – решетка), используемое в теории медиальности и связанное со «сближением

тела с медиальными системами, которые оно не может преодолеть» [Nieland 2012: 584]: «When he wakes up, there's brown fabric covering his vision. It's right up against his eyes: a diagonal *grid* that stays still as he glances left and right» (C, 174), «giant tethered pylons with row upon row of wires running between their peaks, cutting the air into grid squares which hovered above a tiny operator's cabin» (Там же, 80).

«Инсталляция в Гринвиче», организованный Маккарти проект, о котором мы упоминали выше, имел целью показать, что именно медиа, а отнюдь не бытие в современной реальности формирует «со-бытие»: «Медиа не столько отражает мир, сколько моделирует его; оно скорее не зеркало, а молоток или тригер» [Kenning 2006: 32].

Через тайну медиа следует понимать и феномен реконструкции и повторения в романах Маккарти, стремящегося в своем творчестве указать на проблему «загрязнения» смыслового пространства бытия, на языковой гул. Проект Маккарти 2008 года («Black box installation in Stockholm») как раз и имеет целью продемонстрировать, что современный текст стал потайным склепом («crypt»), черным ящиком, который не может быть прочитан: «Пародия на сегодняшнюю бесконечную сеть радиопередач, телевизионных отчетов и телефонных звонков, коллаж нацелен на повторение и повторную инсценировку, искажает смысл и превращает зрительное пространство галереи в эхо-местоположение, случайный радар, записывающий только шум» [Lanone 2014: 2].

В романе «Когда я был настоящим», например, через мотив жужжания передан образ «человека-машины», в качестве которого выступает главный помощник героя Наз. В глазах Наза все время что-то жужжит, напоминая звуки работающего компьютера. Наз в романе и описан как высокоточная и быстрая машина: «something was whirring back behind his eyes» (Remainder, 33); «I pictured the behind of his eyes, the whirring» (Там же, 37); «The thing behind the eyes whirring deep back inside his skull» (Там же, 52); «I could almost hear the whirring: the whirring of his computations and of all his ancestry, of rows and rows of clerks and scribes and actuaries, their typewriters and ledgers and adding machines all

converging inside his skull into giant systems hungry to execute ever larger commands» (Там же, 89); «his manic whirring» (Там же, 97); «He was like an extra set of limbs-eight extra sets of limbs, tentacles spreading out in all directions, coordinating projects, issuing instructions, executing commands» (Там же, 29).

Мотив жужжания воплощается и в непрерывных отзвуках в голове главного героя, в постоянном гуле работающей человеческой массы. На таком фоне и разворачивается все действие романа: «*hum* of infinite self-repetition without origin or end» (Там же, 80); «*humming* in our ears was constant, a cacophony of modems and drilling and arpeggios and perpetually ringing phones» (Там же, 42); «The *bustle* and *hum* of scores of people going about tasks» (Там же, 53).

Выводы

Таким образом, проанализировав ключевые аспекты постмодернистской теории, мы пришли к выводу, что творчество Маккарти – наглядный пример воплощения постструктуралистских концепций в художественной практике. Испытав влияние ведущих представителей постмодернизма в лице Р. Барта, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяра и др., Маккарти создал ряд романов, отражающих как бартовский тезис о смерти автора и теорию фрагмента Бодрийяра, так и ключевые концепции фрагментированного дискурса Фоккема. Большое влияние оказало на писателя направление «новый роман», перечеркнувшее традиционно сложившиеся представления о самом романном жанре, подвергнув его значительным трансформациям, которые затем были продолжены в постмодернизме.

Роль модернистских проектов для становления идейно-художественной системы Маккарти несомненна. Влияние на образный мир его произведений оказали такие ключевые фигуры модернистского дискурса, как Джойс, Маринетти и т.д. Сопоставив постмодернистскую и модернистскую парадигму, мы пришли к выводу, что творчество Маккарти – пример двойственного сочетания этих двух методов. Акцент на поиск новых форм, на интерес к модернистским формам самовыражения – таким, как, например, манифест, декларация, – в

сочетании с постмодернистской иронией и тягой к фрагментации определяет синтетический характер творчества Маккарти.

Однако ввиду того, что постмодернизм рядом исследователей определяется как новый виток развития модернистских экспериментов, можно заключить, что творчество Маккарти вписывается в рамки постмодернистской парадигмы с такими ее ключевыми категориями, как «фрагментарность», «постмодернистская чувствительность», «складка», «мир как хаос» и др.

Фрагментарность выступает в романах Маккарти на всех уровнях текста, отражая постмодернистскую тягу к децентрации, деконструкции, трансгрессии. На сюжетно-композиционном уровне фрагментарность выявляется в тяготении к коллажному принципу построения текста, на нарративном уровне – в обилии точек зрений и повествовательных инстанций, на идейно-философском и символическом – в объединяющей мета-идее, в образной символике.

ГЛАВА 2. СУБЪЕКТ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

§ 1. Метафора «руины»

В центре нашего исследования находится метафора «руины» как сквозная метафора творчества Маккарти, выраженная на идейно-философском и лексическом уровнях и отражающая все отмеченные в первой главе работы постмодернистские тенденции. По замечанию Б.М. Соколова, «руина как объект искусства порождает целый мир новых переживаний и культурных аллюзий. Они закрепляются в метафорах – стойких уподоблениях, которые переносят на руину свойства иных предметов, явлений и образов» [Соколов 2003: 8].

Новейший философский словарь дает следующее определение понятия «руины» – это «образ-метафора постмодернистской философии, употребляемый для обозначения специфичного для культуры постмодерна способа понимания мира, основанного на отказе допущения его целостности, преемственности и гармоничной упорядоченности» [Вежновец 2003: 498]. Использование множественного числа (т.е. «руины») не случайно, так как данное слово, выбранное в форме единственного числа (т.е. «руина»), можно было бы интерпретировать с точки зрения восприятия руины как «уникальной целостности» [Лишаев 2015: 113], в то время как множественное число указывает на принципиальную множественность фрагментов.

Зарождение метафоры «руины» прослеживается еще в пред-постмодернистской литературе. Наглядным примером служит рассказ Х.Л. Борхеса «В кругу развалин», в котором поднимаются проблемы творчества, памяти и времени и где «знак “развалины”, входящий в состав заглавия, выступает как означающее по отношению к означаемому “культурное наследие”» [Скоропанова 2001а: 495].

К теме руин обращались разные авторы и исследователи. Писатель П.П. Муратов поднимает ее в своем романе «Эгерия», П. Модиано – в романе «Цветы

на руинах». Данная метафора была также осмыслена в рамках различных литературно-критических направлений, в частности, деконструктивистской критикой. Достаточно вспомнить труд основателя данного направления Ж. Деррида «Автопортрет и другие руины». Руины как архитектурный и культурно-эстетический феномен изучен в работах Г. Зиммеля, С. Зенкина, А.Е. Ухналева, С.А. Лишаева, Б.М. Соколова.

В данном исследовании мы рассматриваем руину как метафору, созданную постмодернистским дискурсом, не забывая, однако, про исторически сложившуюся трактовку руин как амбивалентного архитектурно-художественного образа: «с одной стороны она [руина] ассоциируется с упадком, разложением, смертью, с другой – символизирует непрерывающуюся связь времен, сопротивление распаду, вечность. Руина может указывать на бренность всего земного и восприниматься как “материализованная память”» [Каспирович 2008: 124]. По замечанию А.Е. Ухналева, «руина, разрушаясь, не разрушается» [Ухналев 2002: 113], оставаясь в некотором роде вечным сооружением без фиксированной формы.

Отсюда следует, что в основе эстетического потенциала руины лежит ее восприятие в модусе «овеществленного времени» [Там же: 2]. Архитектурный образ руины, как замечает С.А. Лишаев, должен рассматриваться как «вещь-в-ее-остатках» [Лишаев 2015: 105]. Исследователь говорит о необходимости включить «в поле эстетической рефлексии не только опыт прекрасного, но и опыт времени как предмета эстетического переживания» [Там же, 93], так как развалины способны «настраивать человека на восприятие вневременного через временное» [Там же, 89].

В постмодернистской философии руина – признак не просто деформации, а тотального разрушения целостности. Руина перестает быть следом, через созерцание которого выстраивается образ целого и происходит момент постижения вневременной сущности: «Мы живем в эпоху частичных объектов, кирпичиков и остатков. Мы больше не верим в те фальшивые фрагменты, подобные обломкам античной статуи, которые ожидают, что их восполнят и склеят,

чтобы сформировать единство, которое является также и изначальным единством. Мы больше не верим ни в изначальное единство, ни в конечное единство» [Делез Гваттари 2007: 72]. Стоит отметить, что данная метафора является следствием «антропологического тупика постмодерна» [Океанский 2011: 115]. Сам Маккарти упоминает о том, что его герои чувствуют себя отрезанными от мира, живущими «с “острым чувством отсеченности”, которое, по его мнению, находится в центре современного опыта» [Marcus 2015: 73].

Согласно установке постмодернистской философии и теории искусства, на сегодняшний момент наблюдается процесс «накопления руин» [Шенле 2009: 1], обозначающий «историческое разложение, уход и вытеснение прошлого логикой настоящего» [Там же], о чем свидетельствует, например, процесс «перевода» всей накопленной традиции искусства в структуры постмодернистского миропонимания, в результате чего теряется первоначальная суть явлений.

1.1. Метафора «руины» и полисемантика заглавия романа «Remainder»

Метафора «руины» обнаруживает себя прежде всего в названии романа «Когда я был настоящим», в оригинале «Remainder»[12]. Одноименное название носит глава работы Ж. Бодрийяра «Симуляции и симулякры», которую можно смело назвать одним из основных источников инспирации для романа Маккарти.[13]

В центре повествования романа – человек, потерявший память по причине аварии: «It involved something falling from the sky. Technology. Parts, bits. That’s it, really: all I can divulge. Not much, I know» (Remainder, 5). Утрата эссенциальной сути метафорически передана через ситуацию несчастного случая («accident»), выступающего как некое метафизическое падение, когда герой

[12] «Remainder» в переводе с англ. – «остаток», «остатки», «руины».

[13] В оригинале название главы из книги Бодрийяра звучит как «Le reste» (в переводе с англ. – «Остаток»).

остается лишь с акцидентальным, т.е. второстепенным набором характеристик, теряя при этом эссенциально важный для жизни код, становясь обломком: «I'm what the accident had left» (Remainder, 6). «Именно то, что он потерял в результате несчастного случая, было, по сути, частью его сущности» [Smith J.P. 2010: 1]. Герой-рассказчик даже высказывает предположение, что несчастный случай мог и не состояться и быть лишь частью его «травмированного» сознания, не разделяющего сон, явь и воспоминания: «But who's to say that these are genuine memories? Who's to say that my traumatized mind didn't just make them up, or pull them out from somewhere else…» (Remainder, 5).

Одновременно название связано с концепцией «след» Ж. Деррида, согласно которой знак неизбежно отсылает к другому знаку, одно означающее к другому, теряясь в бесконечно пересекающихся линиях семантического поля и порождая множественность значений. Деррида показывает, что в герменевтическом круге претензии на удержание однозначного смысла любого высказывания смешны и нелепы. Дерридеанскую идею следа, отпечатка, знака и преследует главный герой романа: «Everything must leave some kind of mark» (Remainder, 4). Этот отказ героя забывать, проявляющийся тягой к фиксированию знака, – уже известная идея, выраженная философом Э. Левинасом и схожая с пониманием знака как «феномена отсылания» [Хайдеггер 2003: 97] у Хайдеггера.

Как отмечает сам Маккарти, название его романа «Remainder» – это свободный перевод основных терминов, которыми оперирует Деррида: «письмо», «след», «различие», «остаток» и т.д.: «след по определению никогда не присутствует полностью; он вписывает в себя ссылку на призрак чего-то другого. Остатка (remainder) тоже нет как такового. Часто, подобно следу, я ассоциирую его с пеплом: с тем, что остается без существенного остатка» [Derrida 2007: 151].

Термин «различие», центральный в терминосфере Деррида, имеет отношение к игровому характеру современной культуры, к «событию разрыва, раскола» [Деррида 2000а: 447], обозначенного Ницше в связи с его «критикой

таких понятий, как бытие и истина, которые заменяются понятиями игры, истолкования и знака (знака без присутствия истины)» [Там же: 448].

Теория следа Деррида имеет непосредственное отношение и к проблеме памяти. Платон отмечал, что «в наших душах есть восковая дощечка» [Платон 2008б: 912], на которой мы делаем «оттиск того, что хотим запомнить из виденного, слышанного или самими нами придуманного, как бы оставляя на нем [на воске] отпечатки перстней. И то, что застывает в этом воске, мы помним и знаем, пока сохраняется изображение этого, когда же оно стирается или нет уж места для новых отпечатков, тогда мы забываем и больше уже не знаем» [Там же]. Заглавие романа Маккарти в связи с этим является в некотором роде синонимичным слову *reminder*[14], что дает надежду на возможное распознавание следа, несмотря на «неясные отпечатки» [Там же: 916].

Название романа, как мы отмечали выше, является также отсылкой к философскому трактату «Симулякры и симуляции» Бодрийяра, где есть глава с одноименным названием. В этой главе автор, определяя человека как некий «остаток», отождествляет его с Питером Шлемелем, героем сказки Шамиссо, который теряет свою тень, и с героем новеллы Гофмана «Приключение в ночь под новый год», который продает свое отражение: «они [отражение и тень], как известно, еще и “метафоры” души, духа Сущего, сущности, того, что придает субъекту глубокий смысл. Без отражения или без тени тело превращается в прозрачное ничто, оно *само становится лишь остатком* [выделено в источнике. – *А.Т.*]» [Бодрийяр 2016: 192]. Таким образом, постмодернистский человек, по Бодрийяру, – человек, утративший свою эссенциальную суть. Неудивительно, что эпиграфом к последней главе книги автора «Пароли. От фрагмента к фрагменту» являются слова: «Тот, у кого больше нет тени, является уже только тенью самого себя» [Бодрийяр 2006: 121].

«Remainder» ассоциируется также с лишним остатком, например, с раздробленной костью в колене главного героя, оставшейся после аварии: «выбитый

[14] «Reminder» в переводе с англ. – «напоминание».

фрагмент символизирует его вытеснение из реальности после аварии» [Stavris 2012: 52]; он связан также с остатком к выплаченной ему денежной суммы («eight and a half» (Remainder, 9)). В конце романа траекторией движения самолета рисуется образ идеальной восьмерки, но с половинкой, подобно половинке к восьми миллионам выплаченной ему компенсации, которая казалась лишней для героя, фрагментом, оторванным от целого: «an eight, plus that first bit where we'd first set off-fainter, drifted to the side by now, discarded, recidual, a remainder» (Remainder, 283).

Название романа Маккарти, таким образом, подтверждает общую в искусстве мысль о том, что в современной постмодернистской ситуации мы имеем дело с антропологической руиной, задающей разрушение всех структур бытия. Герой романа постоянно цепляется за руины: за осколки памяти («bits of memory» (Remainder, 87)), за обломки предметов, за отдельные фразы и слова. Однако ему не удается воссоздать цельную и подлинную картину своей жизни, своей личности. В его голове то и дело всплывают образы вторичной реальности (сцены из фильма, фрагменты опыта реконструкции), его преследуют раздробленные, вывернутые наизнанку предметы, обнажающие свои внутренности: «Flesh. Bits» (Remainder, 107).

Весь мир для героя, как внешний, так и его внутренний, теряет целостность и гармоничность, но он надеется хоть на мгновение их обрести: «a moment that would make me better, whole, complete» (Remainder, 2). В статье «Руины» Г. Зиммель пишет: «Очарование руины заключается в том, что в ней произведение человека воспринимается, в конечном итоге, как продукт природы» [Зиммель 1914: 47]. Руина выступает в романе как неизбежный знак превосходства природы. Для героя романа Маккарти как раз и важно стать природным, естественным, слиться с миром: «to allow me to be fluent, natural (Remainder, 91).

Следует отметить, что пространство в романе, наполненное доминирующей материей, по сути, является действующим лицом. Это отдельная от героя субстанция, с которой он пытается наладить связь: «To *merge* with actions and with objects until there was nothing separating us-and nothing separating me from the

experience that I was having: no understanding, no learning first and emulating second-hand, no self-reflection, nothing: no detour» (Там же, 92). Мотив слияния с пространством постоянно возникает в романе как способ для героя стать более цельным, реальным: «what I wanted to do: merged with the space» (Там же, 76); «I drank it all up, absorbing it like blotting paper or like ultra-sensitive film, letting it cut right through me, into me till I became the surface on which it emerged» (Там же, 110); «stop being separate, removed» (Там же, 76); «The walls around her door, the mosaicked floor that emanated from its base, the ceiling-all these seemed to both expand and brighten. I felt myself beginning to drift into them, these surfaces» (Там же, 86).

К концу романа герой приходит к выводу, что материя первостепенна и что она и есть та движущая сила, которая формирует человека. Приведем ключевые фразы в романе, обрамляющие повествования: «My undoing: matter» (Там же, 7), «matter's what makes us alive-the bitty flow, the scar tissue, signature of the world's very first disaster» (Там же, 116). Последняя цитата показательна с точки зрения ее прямой отсылки к основным тенденциям постмодернистской эстетики: внедрение деструктивных форм, тяготение к распаду, разложению, акцентирование «разломов» и «шрамов». Жак Деррида, например, отождествляет современное сознание с архитектурой «мёртвого или пораженного города, сведенного к своему остову природной или искусственной катастрофой» [Деррида 2006: 42].

1.2. Метафора «руины» в концепции З. Фрейда

Метафора «руины» была также исследована в работах З. Фрейда по психоанализу. Интересующая нас тема освещается в таких трудах Фрейда, как «Об этиологии истерии» (1896), «Недовольство культурой» (1930), «Расстройство памяти на Акрополе» (1936).

В работе «Об этиологии истерии» Фрейд отождествляет психику с античными руинами и при последовательной разработке метафоры «руины» пишет о

своем археологическом анализе: «Это метод расчистки пластов патогенного психического материала, который мы охотно сравнили бы с техникой раскопок древнего города» [Фрейд 2006: 54]. Руины – материал, который нужно расчищать, интерпретировать, а затем и реконструировать, согласно концепции Фрейда. Психическое состояние героя, подвергнутое испытаниями посттравматического периода, его сознание, с трудом воспринимающее внешний мир, как раз и представляют собой руину в фрейдистском понимании данного понятия. Об этом говорит и сам Маккарти в контексте обсуждения понятия «crypt» («тайник»), обозначающего в психоанализе «место зашифрованной психологической травмы» [Маккарти 2013: 76]: «Фрейд сравнивает ментальный ландшафт пациента с некой гробницей, пирамидой, а себя сравнивает с египтологом, который, подобно Индиане Джонсу, должен зайти внутрь и расшифровать все надписи на стенах» [Alizart 2008: 1].

Руины, согласно Фрейду, являются фрагментами, для реконструкции которых требуется анализ. В работе «Конструкции в анализе» автор пишет: «Его [анализируемого] работа над конструкцией, или, если привычнее слышать, над реконструкцией [забытого], обнаруживает значительное сходство с работой археолога, раскапывающего разрушенное и заваленное жилище или постройку из прошлого <...>. Так же действует и аналитик, когда делает свои выводы из обрывков воспоминаний, ассоциаций и активных высказываний анализируемого» [Фрейд 2008: 397].

Руина для главного героя романа «Когда я был настоящим» – способ связать временные пласты: «Это акт возвращения прошлого настоящему, а он имеет центральное значение для фрейдовского психоанализа в целом» [Тригг 2013: 148]. С руиной в романе отождествляется вновь приобретенный героем дом, по его мнению, тот самый, в котором он проживал до аварии. Внешне дом не представляет собой руину, но воспринимается героем как его утерянная обитель: «I wanted to reconstruct that space and enter it so that I could feel real again» (Remainder, 26); «Oh yes: it was my building. My own, the one that I'd remembered. It was big and old and rose up seven floor» (Там же).

Метафора «руины» тесно связана с метафорой «пещеры» в ее фрейдистской трактовке, так как руина – место, где сопрягаются два разных начала, две временные плоскости: прошлое и настоящее. С точки зрения психоанализа пещера символизирует «регрессивные желания и содержимое подсознания» [Тресидер 1999: 448].

В романе «Когда я был настоящим» присутствует аллюзия на пещеру как на темную, непостижимую лакуну, возникающую в сознании героя: «I'd reached an intimate cell, a chamber far beneath the surface of the movements and positions» (Remainder, 109); «build itself an inner chamber in which it could be spoken almost imperceptibly within the longer speaking of it-spoken intimately, a tender echo» (Там же); «creature emerging from a cave» (Там же, 109); «deep-sea caves» (Там же, 87); «no-thing-a hollow, a carved space for me to grasp and move» (Там же, 8).

В романе «C» эта идея отражена на уровне метафорического путешествия героя по египетским пещерам, символизирующим пещеры его бессознательного. Египетские гробницы, по которым бродит герой вместе с Лаурой, становятся все менее проходимыми и более запутанными: «Sometimes the corridor becomes so shallow that they have to crawl», «They press on, through chambers <…> anyone else will ever process» (C, 296).

1.3. Случай человека-волка и поиск выхода из пещеры

В этом параграфе мы исследуем намеченную выше проблему пещеры в трактовке Фрейда применительно к роману Маккарти «C». Герой романа Серж Карфакс обречен на «внутреннюю пещеру», так как его прототипом, по признанию самого автора, является пациент З. Фрейда Сергей Панкеев, случай которого стал известен после выпуска Фрейдом заметок о «человеке-волке»[15].

В романе «C» остро встает проблема травматического опыта, накладывающего отпечаток как на психическое состояние героя, так и на его

[15] Полное название работы – «Из истории одного детского невроза (Случай Человека-Волка)», 1914-1915 г.

мироощущение. Потеряв сестру, герой, лишенный, подобно Сергею Панкееву, способности к переживанию и сопереживанию, оказывается в ситуации психологического разлома. Тоска по сестре, не находя выхода в переживании, замещается телесным недугом: «You are having autointoxication. Skin is dark, eyes too. You seeing well, or not?» (C, 90). Сержа направляют в санаторий на лечение, где ему открываются глаза на истинную этиологию настигшей его беды: «cocooned man <…> larvae that will never become moths» (Там же, 105), «a vacuum in which he was held» (Там же, 112).

В романе резко встает проблема зрения, воплощенная в мотиве слепоты: «the veil that's darkening his vision» (Там же, 92). Герой становится заложником пространства «бытия-в-себе», которое управляет его зрением. Угасание внутреннего света, отсеченность от эйдетической памяти приводят к «слепоте» его «я», которое руководствуется лишь голосом тела и распознает лишь ложные источники света. Это прослеживается через ряд женских образов, в которых символично претворяется либо идея жизни, либо смерти.

Пребывая на лечении в санатории, он знакомится с итальянкой Лючией, болезнь которой иного рода: «"My blood's too light or something. How about you?" "The opposite: too dark"» (Там же, 101). Ее имя, несущее собой положительную семантику (в переводе с лат. *lux* «свет»), знаменует для Сержа возможность обрести пространство жизни. Однако завораживает его другая девушка – работающая в санатории Таня, за «остекленевшими глазами» которой словно скрывается тайна «абсолютного времени»: «Her *glazed look* too: the way her eyes seem almost oblivious to what's in front of them, fixing instead on something other than the immediate field of vision, deeper and more perennial…» (C, 104), «She has a *glazed look*, not quite in the present, as though she were staring through him, or around him, at something that was there before he came and will be there after he leaves» (Там же, 94).

После близости с Таней он осознает, что вокруг него изменилась сама геометрия пространства. Его «внутренняя тьма», метафорично выраженная физическим недугом ((«A big ball of dirt in his stomach» (Там же, 99), «mela chole»

(Там же, 95)), словнпро прорывается наружу: «like a burst bubble or disintegrated membrane» (Там же, 124). Герой фиксирует произошедшую с ним перемену как момент «просветления», будто перед ним во всей наготе предстала его «яйность»: «The surfaces of ground and woods and clouds are gone too, fallen away like screens, encumbrances that blocked his vision, leaving the hollow-not of the indentation but of space itself: an endless space in which *he can now see with piercing clarity*. What he sees is darkness, but he sees it» (Там же, 114).

Несмотря на столь безысходную детерминированность своего персонажа, автор предпринимает также попытку «оживить» героя через поэзию, т.е. «через установление бытия посредством слова» [Хайдеггер 1991: 42]. У своей подруги Сесиль Серж находит томик Гельдерлина и берется за чтение гимна «Патмос». Однако его «здесь-бытие», предопределенное фрейдовской концепцией «расщепленного я», не способно «откликнуться» на голос поэзии. Он слышит лишь «гул языка»[16], отдельные слова, способствующие лишь приросту семантики, но не нахождению единого глубинного смысла: «Nah ist Und schwer zu fassen der Gott <…> the Nah is a kind of measuring, a spacing-. The Gott's not a divine, Christian Creator, but a point within the planes and altitudes the machine's cutting through- and one of several: the god, not God. And fassen <…> fassen is like locking onto something: a signal, frequency or groove» (Там же, 160).

В завершающей, четвертой главе, имеющей название «Связь», Серж отправляется на работу в Египет. Эта часть построена на интертекстуальном диалоге между изучаемыми Маккарти в эссе «Тинтин и тайна литературы» комиксами Эрже, истории о человеке-волке и его романом «С». Особо знаменательным фрагментом для осмысления романа является осмотр Сержем египетских гробниц, предпринятый благодаря его знакомой Лауре. Хождение по египетским руинам связано с поиском места, где сопрягаются два разных начала, две временные плоскости: прошлое и настоящее: «Отсюда и возникает метафора

[16] Имеется в виду одноименное эссе Р. Барта, вышедшее в 1975 году.

границы, тема вхождения в глубину руины и изменение статуса либо мыслей человека внутри нее» [Соколов 2003: 9].

Как пишет Маккарти, анализируя книгу Н. Абрахама и М. Терек «Криптономия. Магическое слово Человека-Волка», «с начала до конца книги авторы, описывая сознание Сергея, используют архитектурные метафоры: барьеры, перегородки, изолированные отсеки, анклавы» [Маккарти 2013: 72]. Таким же образом Серж, путешествуя из одной палаты в другую, словно проникает в глубины своего подсознания: «“Look: *it goes on further*!” Serge gasps, catching sight of yet another opening in the wall. The excitement’s spreading in him, spurred on by the darkness, or the depth, or both. “They all do: they continue endlessly. Which way do you want to go?”» (C, 295).

С другой стороны, в романе сильна аллюзия и на платоновскую пещеру. Путь в пещере героям освещает фонарь, который, символизируя ложный свет, не показывает вещи в истинном обличии: «flashlight moves across the stone, bringing its images and inscriptions into view, as though the metal object were itself projecting them» (Там же, 296). Свет фонаря недостаточен и для того, чтобы прочитать надписи на стенах: «“Ra-something, master of…” reads Laura, narrowing her eyes; “his sister, his beloved, in his heart… words spoken by… do not…”» (Там же). Затем и этот свет гаснет: «She drops the flashlight at some point; it flickers against the wall <…> and goes off» (Там же, 297).

Выйдя на солнечный свет, герой понимает, что все увиденное им, возможно, было ненастоящим: «The mad thought flashes through his mind that this whole cemetery might somehow be artificial, phoney» (Там же). Финал этого путешествия в глубины «я» оборачивается для героя признанием своего «небытия». Не зря он зачеркивает в блокноте запись «Arenow» и пишет: «am not» (Там же).

Разговор с Лаурой о древнеегипетском боге Осирисе и его сестре Исиде рождает в его подсознании образ сестры Софи. Именно поэтому последнее видение Сержа – своеобразное загробное венчание с сестрой: «garland’s made of dead flowers – and the knowledge hits him in this instant that the children are dead too, that the whole kingdom is negative» (Там же, 306). Древнегреческий миф

смешивается с библейской притчей об Эдемском саде, также данной в сюрреалистически вывернутом ключе: «apples that are slowly fermenting. Picking a much-worn-drilled one from near the pile's top, she proffers it towards him» (Там же, 307).

Несмотря на предопределенную победу фрейдистской модели разорванного сознания, в романе все же прослеживается иная попытка объяснения феномена человека-волка. Серж оправдывает свое существование как в сартровском смысле «бытие для другого»: «Другой владеет тайной: тайной того, чем я являюсь» [Сартр 1988: 207]. Финал романа, знаменующий, с одной стороны физическую смерть героя, и, как часто бывает у Маккарти, вынужденный конец нарратива «although no one is there to see it go» (C, 310), с другой стороны, придает существованию героя энергийную значимость. Фантасмогорическая сцена, явленная в его сознании, есть момент гипостазирования невозможной в актуальной пространственно-временной организации «встречи с другим».

Именно эта «встреча» стала для Сержа ключом к тому состоянию бытийной пустоты, в котором он пребывал, который заключался в его невозможности полюбить. Не случайно Серж часто вспоминает сонет Шекспира № 65, из книги сонетов, доставшийся ему после смерти товарища на войне: «The phrase that his mind snags on, though, comes from a later sonnet, number 65: the line about love shining bright in black ink» (Там же, 162). В конце романа несмотря ни на что он все же открывает в себе возможность возлюбить: «Serge can feel this love, too, not in some abstract way but literally: physically feel it-see it as well» (Там же, 306). Однако «внутренняя слепота» героя не позволяет ему даже разглядеть ее лицо: «Her face is blank-a featureless oval of the texture and off-white colour of a fluoroscope screen» (Там же, 307).

Хронотоп пещеры возникает также и в самом конце романа при описании кабины оператора в корабле: «A man sits below the wires with headphones on, facing the wall <…> The room has no windows. The operator doesn't turn around» (Там же, 310). Сам корабль, путь которого освещают лишь его собственные прожектора, в рамках традиции мирового искусства метафорически

уподобляется образу «мир-корабль»: «The moon’s gone: only the ship’s electric glow illuminates the wake, two white lines running backwards into darkness» (Там же).

§ 2. Низвержение субъекта

Метафора «руины» находит выражение в ряде постмодернистских диагнозов, объединенных идей антропологической осколочности. Многие постмодернистские проекты проникнуты недоверием к субъекту, что подтверждают выдвинутые в 60 – 70-е годы радикальные концепции смерти субъекта (М. Фуко) и смерти автора (Р. Барт): «Сложилась ситуация, в которой все меньше мест, все меньше времени, где и когда человек действует как целостное телесно-духовное существо» [Кутырев 2006: 9].

В контексте постструктурализма смерть субъекта следует рассматривать не с точки зрения устранения категории субъективного из области философского анализа, а как следствие нивелирования трансцендентального субъекта и сложившейся ранее иерархии субъект-объектных отношений: «Мы испытываем эпистемическое разочарование (мы знаем очень мало, почти ничего, все требования к знаниям должны начинаться с опыта ограничения)» [McCarthy, Critchley 2007: 1].

В искусстве эта проблема отражается во фрагментарности любого творческого акта, в демонстрации тотальной неразрешимости и неопределенности, в принципиальном антицентризме и плюрализме, которые вытекают в свою очередь из понимания того, что «не существует четких границ между познающим субъектом и познаваемым объектом» [Ильин 2010: 1]. Это имеет непосредственное отношение к сложившемуся в современном научном дискурсе пониманию, что в квантовой физике, пришедшей на смену ньютоновской картине мира, до сих пор не очевидной является проблема человеческого сознания. Идут споры относительно включенности акта сознания наблюдающего в

процесс наблюдения, делающего знание в некотором роде субъективно предзаданным, связанным с интенциями и качествами субъекта познания.

Исследователем делается вывод о том, что, «учитывая <…> в первую очередь изменчивость идентичности, становится неудивительно, почему в основе постмодернизма лежит идея “смерти субъекта”» [Там же]. Резкий поворот от субъекта осознающего к субъекту бессознательному, осуществленный Фрейдом, показал, что если «прежде преимущество Человека основывалось на монополии сознания, то сегодня оно основывается на монополии бессознательного» [Бодрийяр 2016: 185], то есть если раньше «процесс субъективации осуществлялся в актах самосознания, то теперь это происходит через герменевтику желания» [Ильин 2010: 1]. Субъект становится фрагментарным, так как его «я» «всегда является полем битвы импульсов биологического по своей природе бессознательного с осуществляющим цензуру Супер-эго» [Ильин 2001: 84].

Ж. Лакан, развивая мысль З. Фрейда о «расщепленном я» (“Ichspaltung”), вводит модель дивид-индивид, приходя к пониманию того, что субъект является «не тождественным самому себе» [Лакан 1999: 75], и испытывает «бесконечную недостаточность целостности» [Ставцев 2000: 66]. Схожей концепции придерживались также Ж. Делез и Ф. Гваттари. В русле постструктуралистской теории работает и Ю. Кристева, также разделяя идею «"изначальной расколотости" сознания человека» [Ильин 1996: 142].

Зачастую, характеризуя современного человека, теоретики и исследователи постмодернизма употребляют такие семантически схожие обороты, как «частичный человек» (К. Ясперс), «расколотый человек» (Р.Д. Лэнг), «фрагментарный человек» или «децентрированный субъект» (Ж. Деррида), «дивид» (Ж. Лакан), «дивидуум» (М. Фуко), «негативное пространство» (Р. Краус), «случайный механизм» (М. Скресс), «человек без свойств» (Р. Музиль), «тело без органов» (Ж. Делез), «homo mehanicus», «homo somaticus» и т.д.

В рамках Международного Общества Некронавтов, представителем которого является Маккарти, концепция дивида также становится ключевой: «Мы предложили заменить понятие индивида на дивида – субъекта, который всегда

разорван, разветвлен, оставлен на волю случая. Это относится как к литературе и искусству, так и к политике» [Vesco 2017: 1].

Концепция дивида, разрабатываемая некронавтами, является отражением постмодернистской метафоры «руины», реализуя принцип раздвоенности, остаточности субъектности: «Независимо от того, кем мы являемся, мы и есть те самые дивиды, у которых нет способности совпадать с самими собой и для которых всегда будут остатки, куски, обломки» [Critchley 2010: 104]. Субъект в постмодернизме «исчезает» в трансгрессивном броске, нацеленном на преодоление различий: «антитеза внутреннего и внешнего здесь уничтожена, нутро – опустошено» [Барт 2001: 194].

Следует указать, что, начиная с модернизма и на протяжении всего XX века, наблюдается стремительный процесс обезличивания литературного героя, который лишается не только имени, но и подчас всех остальных характеристик, становясь анонимным голосом того, кто не может обрести свою субъектность. Стоит упомянуть, что одним из первых этот прием использовал в своих романах Ф. Кафка. Достаточно вспомнить героя романа «Процесс» Йозефа К. и безымянного героя романа «Замок». В романе Г. Броха «Невиновные» один из персонажей также обозначается буквой А; герой романа Р. Музиля «Человек без свойств» Ульрих не имеет фамилии; в романе Ф. Рота «Обыкновенный человек» герой вовсе лишается имени. Особенно стоит выделить в связи с этим романы и рассказы М. Кундеры, где хотя бы один из персонажей теряет ту или иную именную репрезентацию.

Подобным же образом в центре повествования романа «Когда я был настоящим» находится фигура безымянного героя («everyman» [Thwaite 2005: 1]), чье имя сознательно не раскрывается читателю: «I gave her my name» (Remainder, 18); «someone called my name» (Там же, 10); «my name was called out» (Там же, 24).

Концепция дивида имеет также отношение к проблеме идентичности, сопричастности, ключевой для всего постмодернистского искусства. В романе «Люди в космосе» символом раскола бытийной целостности субъекта и мира

является фигура космонавта, которого после падения Советского Союза ни одна сторона не считает своим («No one wants to bring him down» (Men in space, 4)]) и который продолжает курсировать по орбите, представляя собой обломок былой целостности: «Как и заброшенные космонавты, персонажи из “Человек в космосе” дрейфуют сквозь обломки недостоверного мира» [Critchley 2012: 229]. Будучи разделенными между собой, они слепо движутся по своим траекториям, не замечая друг друга: «they’re discontiguous, each occypying a zone of his own, each willfully oblivious to the presense of the others» (Men in space, 108).

Образ святого на иконе, копию с которой поручили сделать главным героям романа, также олицетворяет собой как невозможность быть в мире, так и тщетность попыток трансцендентального прорыва: «эллиптический святой, плывущий вверх, сливается не с Богом, а только с одиночеством, оставляя за собой целый мир разочарования и мусора» [Critchley 2012: 235]: «*God’s represented not by a circle but by an ellipse* around the saint’s head» (Men in space, 108).

Подобным образом отождествляет себя с космонавтом и герой романа «Когда я был настоящим»: «I was an astronaut suspended, slowly turning, among galaxies of coloured matter» (Remainder, 272). В конце романа он хочет слиться с бесконечностью («merge with space» (Там же, 184)), раствориться и, по принципу «неразличимости в абстрактной живописи, <…> снять противоречия между фигурой и фоном» [Рыков 2007: 119].

2.1. Основные концепции дивида

2.1.1. Меланхолическое «я»

Как уже отмечалось выше, художественная концепция Маккарти формируется сквозь призму его деятельности в качестве Главного секретаря организации МОН (Международное Общество Некронавтов), философский базис которой складывается в свою очередь под влиянием современного английского мыслителя Саймона Кричли, соучредителя общества.

Центральной философской категорией в работах Кричли является понятие «бытие-к-смерти», заимствованное им из философии М. Хайдеггера. Однако, согласно Кричли, «бытие к смерти» следует рассматривать не с точки зрения переживания субъектом своей собственной смерти, а через переживание чужой смерти: «Хайдеггер совершенно не прав; на самом деле, мое отношение к смерти не приходит в мир через мое отношение к моей смерти, но через мое отношение к смерти другого» [Critchley 2010: 40].

Обращаясь к фрейдовской работе, Кричли сопоставляет момент переживания чужой смерти с понятием «меланхолия», которому Фрейд уделяет внимание в работе «Печаль и меланхолия»: «[Меланхолия] преследует и делит это эго таким образом, что оставляет его в состоянии беспорядка. Это меланхолическое эго» [Critchley 2010: 56].

Необходимо также в связи с этим вспомнить о барочном трактате Р. Бертона «Анатомия меланхолии», в котором автор предпринимает хирургически детальное исследование генезиса и симптомов меланхолии, обращаясь к широкому ряду авторов. Бертон рассматривает меланхолию прежде всего как свойство характера («morbus sonticus или chronicus, то есть хронический или продолжительный недуг» [Бертон 2005: 272]), а также как «неотступное состояние» [Там же], которое может только ухудшиться. В художественной образности Маккарти процесс разрушения эго через меланхолическое переживание прослеживается в романе «С», где Серж буквально на телесном уровне, через подсознательную тоску о сестре, заболевает «меланхолией», становясь «живым трупом» («living tomb of his sister» [Lanone 2014: 22]).

Меланхолия определяется в анатомическом анализе Бертона как «холодный, сухой, густой, черный и едкий сок» [Бертон 2005: 275], т. е. как «черная желчь»[17] [Там же: 280]: «Same problems in their heads as in your body <…> Now the *black bile* is everywhere: the mela chole. All have clouded vision, just like you» (C, 98). Прежде всего, меланхолия характеризуется как болезнь души –

[17] «Mela chole» в переводе с греч. – «черная желчь» («melas» – «черный» и «chole» – «желчь»).

«конвульсия души, ад в миниатюре, и если существует на земле ад, то его следует искать в сердце меланхолика» [Там же: 682].

По Бертону, причины меланхолии складываются под воздействием различных факторов, среди которых и влияние органов тела. Герой романа “C” словно заболевает описанной Бертоном «брюшной» [Там же: 604] меланхолией, которая буквально наполняет главного героя: «Serge feels a heaviness enter his stomach, as though something foreign were being lodged there» (C, 83); «he feels its heaviness. He sees its heaviness» (Там же, 103); «You have cachectic condition: encumbrances in bowel causing autointoxication <…> I call it chole, *bile-black bile: mela chole*» (Там же, 94). Доктор предостерегает Сержа относительно блокады, вызванной «черной желчью», которая препятствует как душевной, так и физической свободе: «Blockage must be broken, then body and soul both will open up, like flowers» (C, 105).

Меланхолическое состояние, «поначалу даже приятное» [Бертон 2005: 642], вызывает в Серже томление, растлевающее при этом его душу: «It pleases you to feast on the mela chole, on the morbid matter <…> like it was lovely meat-lovely, black, rotten meat. And so the rotten meat pollutes your soul» (Там же, 105).

Водолечебница, в которой герой проходит курс терапии, отождествляется с «баней дьявола» [Бертон 2005: 348], мутная вода которой только усугубляет болезнь Сержа: «it strikes him too that all the water that’s gushed through the Mir since its inception would never purify him, wash his dark bile away, because the water’s dark as well. It’s bubbled up from earth *so black that no blessing could ever lighten it*» (C, 106).

В конце романа меланхолия усиливается, «опустошая его “Я” до полного обеднения» [Фрейд 1998: 224]: «am not» (Там же, 297). Лихорадочное состояние («feeling fever» (Там же, 302)), вызванное эффектом «горячей меланхолии» [Бертон 2005: 632], сопровождается жаром. Раскаленное воображение героя начинает рисовать фантастические сцены: «меланхолики слышат и видят столь много фантомов, химер, звуков, видений» [Там же, 668]. В конце романа «я» героя, почерневшее от меланхолической агонии буквальным образом,

выплескивается наружу: «sweat came out of him black in the first place. Mela chole” (C, 302); «Sweat, or seed, or sediment, spills from him» (Там же, 308).

Таким образом, смерть сестры как на уровне буквальной телесной трансформации, так и на уровне душевного недуга наполняет Сержа сладкой меланхолической тоской, которая приводит героя к физическому выгоранию.

2.1.2. Шизоидное сознание

Концепции шизофренического сознания явились следствием постмодернистской установки на принципиальную фрагментарность субъекта, на его нетождественность самому себе. Шизоанализ, разработанный в трудах З. Фрейда, Ж. Делеза и Ф. Гваттари, и такие его центральные понятия, как «желающая машина», «сингулярность», «шиз», имели большое влияние на общую концепцию постмодернизма.

Что касается термина «бессознательное», то он был впервые обоснован Фрейдом и получил впоследствии множество неоднозначных интерпретаций. Обратимся к трактовке Ж. Делеза и Ф. Гваттари, согласно мнению которых, существует две ипостаси бессознательного: параноическая и шизофреническая. «В первом случае оно порождает тотальности и «репрезентации», создает видимость жизни; во втором – утверждает фрагментированные, раздробленные множественности – "мегафабрику”» [Ильин 2001: 28]. Эта цитата отражает действия самого героя романа, создающего под гнетом либидо «тотальность» мира реконструкции, представляющего из себя, по сути, параноический театр абсурда. Стихийность, подчинение воли силе неосознанных стремлений – вот основные параметры, по которым характеризуются его действия: «Повсюду производящие и желающие машины, шизофренические машины, целая порождающая жизнь; я и не-я, внешнее и внутреннее больше ничего не значат» [Делез Гваттари 2007: 14].

Шизофреническое сознание героя романа «Когда я был настоящим» способно воспринимать лишь «расщепленные слова» [Делез 2011: 249],

оторванные от контекста, с пропастью между означаемым и означающим, которые соединяются в его сознании с другими лексическими единицами. Наглядным примером этого процесса является судьба слова *speculation*. Внимание главного героя привлекает одно из значений данного слова – астрон. «созерцание неба». Затем данное значение перемешивается в его поврежденном сознании с обрывками фраз, с виденными ранее вывесками: «“Speculation,” I said; “contemplation of the heavens. Money, blood and light. Removals. Any Distance”» (Там же, 112). Данный пример служит также иллюстрацией концепта «пустой знак», который лежит в корне постмодернистской теории, постулирующей «утопичность денотации» [Барт 1989: 309]. Бодрийяр говорит об «элементе-небытия» [Бодрийяр 2009: 345], о «нулевом означаемом» [Там же] применительно к поэтическому тексту.

Наблюдения героя романа протекают в русле делезовской концепции шизофренического тела, так как герой одержим изучением поверхностей, которые, подобно шизофренику, воспринимает так, как «если бы они были исколоты бесчисленными маленькими дырочками» [Делез 2011: 123]: «I looked back at the ground. Besides being layered and cracked, it was also plumbed*: dotted with holes*» (Remainder, 189); «The flesh was both firm and soft <…> I saw that it was *riddled with tiny holes-natural, pin-prick holes, like breathing holes*» (Там же, 271); «holes plumbed into the street’s surface» (Там же, 199); «Its surface, viewed from just an inch away, was f*ull of little pores*-cracked, open, showing paths leading to the growth’s interior» (Remainder, 257).

Маккарти во многом выстраивает образ главного героя по логике фрейдистско-делезовской модели существования «социального тела». Герой асексуален, однако это сознательный авторский прием: «я перенес либидо героя из тела наружу, во внешний мир — оно направлено не только на тела других людей, но и многое другое там, в этом мире, даже на экономические процессы, которые его подпитывают» [Асланян 2010: 1].

Делезом и Гваттари был также осмыслен фрейдовский феномен человека-волка. Прототипом главного героя «С», как уже упоминалось выше, является

пациент З. Фрейда, фигурирующий в его работах под именем «человек-волк», настоящее имя которого Сергей Константинович Панкеев (фр. Serge). На эту связь указывает огромное количество фактических данных. Серж, как и Панкеев, рождается в «сорочке». У него есть сестра, которая увлекалась естественными науками и будучи еще молодой покончила жизнь самоубийством. За смертью сестры последовала болезнь Сержа, вследствие чего он был направлен на лечение в санаторий, что полностью совпадает с биографией Панкеева.

Учитывая обилие в тексте зооморфных метафор, можно также проследить связь между Сержем и фобией по отношению к животным Сергея Панкеева. Насекомые в романе олицетворяют фобию фрейдовского пациента к волкам: «they're besieged by insects: grasshoppers, cicadas, moths, mosquitoes. They look like flocks of birds, congesting the whole air and covering cabin, deck, sails, crew and expedition members alike in a twitching and vibrating coat» (C, 281).

2.1.3. Травмированное «я»

В свете обозначенных выше концепций расщепленного субъекта следует акцентировать внимание на феномене травмированного сознания, которое, с одной стороны, задает тексту определенную повествовательную динамику и служит его идейно-тематическим ядром, а, с другой, обнажает ситуацию масштабной дезинтеграции и диссолюции, уходящую за пределы области субъектной проблематики.

Травма – не только объект исследования естественных наук. В аспекте социально-гуманитарного знания, травма («trauma fiction» – в англоязычном литературоведении) – подробно изучаемое явление, стоящее на стыке таких дисциплин как психология, психотерапия, социология. В последнее время наблюдается повышенный интерес к травме как культурному и коллективному феномену, и во многом причина этому – память о двух мировых войнах первой половины XX века, а также опыт вооруженных конфликтов XX-XXI века. Особенно остро проблема травмы обсуждается в России в свете исторического

прошлого страны, о чем свидетельствует большое количество научных конференций и семинаров, в которых задействованы также многие видные зарубежные исследователи. Именно поэтому адекватная интерпретация текста невозможна без учета «травматического субстрата текста» [Разувалова 2013: 197].

Впервые понятие «травма» получило всестороннее описание в трудах З. Фрейда по психоанализу, а также в работах Ж. Лакана. Теория травмы развивалась в американском литературоведении и философии в 1990-х годах в исследованиях К. Карут и Р. Лейс. Среди зарубежных ученых также стоит выделить Д. ЛаКапра, С. Крапса, Р. Лакхерста, Д. Митчел, М. Ротберга, А. Уайтхед. В последнее время выходит большое число публикаций и сборников, освещающих травму как явление индивидуального и коллективного порядка, среди которых обращает на себя внимание сборник «Травма: пункты», составленный С.А. Ушакиным и Е.Г. Трубиной.

Как отмечает Р. Лакхерст, «современная культура питается историями, рассматривающими травму как рычаг для развития сюжетной линии, нежели как событие, тормозящее ее» [Luckhurst 2008: 83]. Эпштейн говорит о травме как о явлении, которое пронизывает постмодерн, вводя такие обороты, как «травма сознания», «интеллектуальный паралич» [Эпштейн 2000: 38]. В интервью с А. Асланян Маккарти, отзываясь о романах «Когда я был настоящим» и «С», отмечает, что «обе эти книги вращаются вокруг травмы и ее последствий, гигантских по масштабам. В случае с «С» это, можно сказать, травма всеобщая» [Асланян 2010: 1].

Сюжетное развитие романа Маккарти «Когда я был настоящим» связано с посттравматической адаптацией героя. В центре романа – безымянный герой, вынужденный после пережитой аварии «воссоздавать» себя, пускаясь в поиски «доказательства прежнего существования своего психологического Я» [Фрейд, 1995: 346]. Травма, будучи «двигателем сюжета романа» [Vermeulen 2010: 550], превращает этот сюжет не во что иное, как в «восполнение», в желание вернуть прошлое настоящему, заполнить пробел: «to plug the gap-the crater-that the accident had blown» (Remainder, 5). Согласно теории Ж. Деррида, «если имеется

восполнение, значит, целое уже не есть целое, а нечто, пронизанное нехваткой, внутренним изъяном» [Деррида 2000а: 57].

Герой романа Маккарти, созерцая трещину в стене, испытывает дежа вю. Согласно Фрейду, именно феномен дежа вю срабатывает тогда, когда «мы пытаемся воспринять что-то как принадлежащее нам, нашему “Я”» [Фрейд, 1995: 346]: «Травма оставляет след, с которого не считывается его подлинник, – и поэтому подлинник представляется исчезнувшим или никогда не бывшим» [Эпштейн 2000: 39]. Главный герой романа Маккарти, поведение которого во многом основывается на делезовском принципе «разорванного шизоидного сознания», лишь «измышляет способы быть реальным» [Лэнг 1995: 35].

Маккарти скрупулезно изучал труды психологов, публикации, посвященные посттравматическим явлениям и влияниям травм на человеческое сознание. Большинство ученых сходятся на фрейдистском объяснении посттравматического синдрома, на том, что травма обычно связана со стремлением к повтору: «Воспоминания о травме в действительности приносят наслаждение, и потому при каждом новом возбуждении этих ощущений в кровь выбрасывается новая порция эндогенных опиоидов» [Асланян 2010: 1]. Согласно фрейдистской концепции, травма, повтор и наслаждение тесно связаны.

Маккарти, по своему собственному признанию, даже вставил в роман цитату из своей беседы со специалистом: «Reasonably intelligent laboratory animals will return again and again to the source of their trauma, the electrified button or whatever it is, although they know they’ll get the shock again. They do it just to get that fix: the buzzing, the serenity» (Remainder, 83).

Человек, переживший травму, стремится возвратиться к событию, испытывая наслаждение, вновь и вновь переживая боль. Можно вспомнить роман Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», в котором дядя Тоби строит цитадели и реконструирует сражения, возвращаясь к моменту, когда ему было нанесено ранение. По замечанию Эпштейна, реакция на травму, «на изначальный забытый травматический опыт <…> неадекватная, часто бессмысленно-монотонная» [Эпштейн 2000: 37].

Сознание героя Маккарти превращается в руины, которые он безуспешно пытается воссоздать в бесконечном вихре повторений и репетиций: «повествование заимствует “грамматику” пост-травмы, которая процветает при повторении и воспроизведении» [Vermoulen 2012: 550]. Герой романа оценивает свое состояние как схожее с наркотической тягой к повторной дозе: «Opioids, Trevellian had said: endogenous opioids. A drug addict doesn’t stop to ask himself: Did it work? He just wants more-bigger doses, more often: more» (Remainder, 223).

Более того, травма вызывает в герое то, что Фрейдом было обозначено как «влечение к смерти». Данное понятие является одним из основных в классическом психоанализе. Оно было введено Фрейдом для обозначения стремления к разрушению присущего всему живому наряду с влечением к жизни. В одном из интервью Маккарти подтверждает вышесказанное: «Он полностью привязан к своей травме и к завещанной ею модели повторения. В терминологии Фрейда, им движет “влечение к смерти”» [McCarthy 2010б: 1].

Как отмечает Фрейд, «каждое новое воспроизведение стремится как будто бы закрепить желанное овладение» [Фрейд 2010: 67]. То состояние блаженства, в которое впадает герой, раз за разом реконструируя вспомнившиеся ему кадры прошлого, ярко выражается в романе с помощью лексемы «tingle»[18]. Приведем некоторые примеры: «felt a tingling creeping up the right side of my body» (Remainder, 37); «the tingling sensation crept through my body again» (Там же, 59); «The tingling became very intense» (Там же, 41). Ввиду того, что спокойное и привычное состояние героя характеризуется в романе словом *neutral*, можно заключить, что *tingle* и *neutral* представляют собой бинарную оппозицию. В романе «Люди в космосе» посредством лексемы *tingle* также передается душевно-эмоциональное состояние героя: «he feels again, a tingling in his fingertips» (Men in space, 50); «the tingling’s unbearably intense now» (Там же, 52).

В контексте вышесказанного можно заключить, что именно постмодернистский роман с его установкой на бинаризм, на игру смыслов, алогичность

[18] «tingle» в переводе с англ. – «покалывание», «пощипывание», «звон в ушах».

дискурса, с его тягой к фрагментарности как к довлеющему принципу организации пространства, будь то реального или художественного, наиболее точно может отразить процессы, происходящие в поврежденном травмой сознании героя: «Литературные приемы и средства <...> зеркально отражают последствия травмы» [Whitehead 2004: 84].

2.1.4. Homo mechanicus, homo somaticus

Постмодернистская эпоха фиксирует резкий поворот, произошедший в этике и эстетике, перевернувший прошлые представления об их сущности: «само понятие ценностного приоритета в современной теории отвергается, в ней нет места делению на истинное и ложное, приемлемое и неприемлемое» [Волков 2014: 10].

Одним из основных факторов, влияющих на изменение ценностных ориентиров, является роль техники в современном мире. Аппарат искусства в связи с этим также подлежит пересмотру. Техника главенствует во всем, сопутствуя как процессу создания произведения искусства, так и его рецепции: «Литература превращается в механическое устройство, утверждается в своей “машинности” и распадается на жанры-машины: “военная машина”, “бюрократическая машина” и т.д. Рождается новый тип чтения: главным для читателя становится не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней» [Волков 2014: 25].

Новые концепции эстетического в постмодернизме ставят в центр своего измерения человеческое тело, которое сталкивается с технически совершенным миром машины. Можно упомянуть, например, сомаэстетику Шустермана, которая ставит «телесный опыт и эстетическое самоконструирование в самое сердце философии как искусства жизни» [Shusterman 2000: 530]. В связи с этим появляются новые типы соматической трансгрессии, связанные как с фрейдовским «влечением к смерти», так и с баллардовским принципом «гипертрофированной сексуальности». Телесность в постмодернизме становится «местом

диссоциации Я» [Можейко 2003: 1026], когда «его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга» [Беньямин 1996: 65]. Как отмечает А.Н. Ильин, в связи с «озабоченностью сознания, усомнившегося в прочности позиций своего бытия» [Ильин 2010: 1], человек начинает проявлять «внимание к маргиналиям общественного бытия (безумие, преступность)» [Там же].

В связи с этим особенно интересен феномен писателя Д. Балларда, написавшего скандально известный роман «Автокатастрофа», в котором он создает поистине устрашающую историю безумия. Это роман о взаимопроникновении техники и плоти, раздвигающий границы сексуальности. По признанию Маккарти, именно Баллард, в чьих произведениях воплощается фрейдовский мотив травмы, оказал влияние на его роман «Когда я был настоящим»: «“Автокатастрофа” сильно повлияла на роман “Когда я был настоящим”, выстроенный полностью по принципу травмы» [McCarthy 2009: 1], «Когда я писал “Когда я был настоящим”, я много думал над романом “Автокатастрофа”» [McCarthy 2012a: 1].

В рассказе «Автокатастрофа!», входящий в сборник «Выставка жестокости», Баллард вводит свою основную идею, легшую впоследствии в основу его романа «Автокатастрофа»: «The automobile, and in particular the automobile crash, provides a focus for the conceptualizing of a wide range of impulses involving the elements of psychopathology, sexuality and self-sacrifice» (The Atrocity Exibition, 6).

Стоит отметить, что уже футуристы в своем программном манифесте обозначили новый виток в развитии эстетической мысли, провозгласив машину эталоном новой эстетики: «Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская» [Маринетти 1986: 159].

В романе «С» есть глава под названием «Автокатастрофа», отсылающая читателя к роману Балларда, которая пронизана баллардианской темой смешения материи и плоти: «The idea that his flesh could melt and fuse with the machine parts pleases him» (C, 164); «marriage of their bodies with this benign technology» (Crash, 164). По мысли К. Ланон, «Серж воплощает принцип “влечения к смерти”, лежащий в основе современного технологического прогресса» [Lanone 2014: 23]. В романе прослеживается мотив слияния человека и техники: «It’s as though Serge were *halfway between machine and human*, a construct cobbled together from the wires and tubing of his father’s imagination, moving headlong towards annihilation, deserving of our pity» [Smith: 2010: 1].

Что касается патологической тяги главного героя романа «Когда я был настоящим» реконструировать пережитые или увиденные им события, то, по признанию самого автора, его роман был также во многом инспирирован сценами из «Автокатастрофы». По большому счету роман посвящен тому, как герой пытается «воссоздать в себе человека» [Critchley 2012: 1]. Герои романов «Когда я был настоящим» и «Автокатастрофа» как будто сами ощущают всю нереальность происходящего, словно находясь в центре некоего театрального действа: «For a moment I felt that we were the principal actors at the climax of some grim drama in an unrehearsed theatre of technology» (Remainder, 11). Герой Балларда, планируя смерть кинозвезды, все время режиссирует и собственную: «He had rehearsed his death in many crashes, but this was his only true accident» (Crash, 11). Его друг, которого зовут не иначе как Джеймс Баллард, также репетирует свою смерть: «Long before Vaughan died I had begun to think of my own death. With whom would I die, and in what role – psychopath, neurasthenic, absconding criminal?» (Там же, 17); «The dream-like reversal of roles made us seem less real than the mannequins in the car» (Там же, 179).

Подобно героям Балларда, безымянный герой Маккарти испытывает наслаждение, наблюдая раны, разрывы, обломки. Многие вещи он воспринимает лишь в деформированном виде, наблюдая слои и части: «If you were to cut out ten square centimetres of it <…> you’d find so much to analyse, so many layers, just

so much matter» (Remainder, 187); «I saw it in my mind again: the plane became a pillow ripping open, its stuffing of feathers rushing outwards, merging with the air» (Там же, 255).

В связи с этим стоит подчеркнуть, что эстетика постмодернизма предлагает новую категорию «прекрасного», понимаемую через акт насилия, разрушения: «One other thing about guns: their beauty <…> they erupt and *carry beauty to another level. No beauty without violence*, without death» (Remainder, 178); «a flower *erupting* through its outer membrane and *exploding* into millions of tiny pollen specks, becoming light <…> That is really *beautiful*, «I said» (Там же, 255); «*I poked at his exposed flesh* with my finger. It was a lot like Four's flesh <…> it was riddled with tiny holes-natural <…> Much bigger, irregular cracks had opened among these where bits of shot had entered him» (Там же, 271). Гибель участника реконструкции этически оправдана, так как герою нравится наблюдать разрушение и смерть: «The only thing that moved was a deep red flow coming from Four's chest <…> "*Beautiful*!" I whispered» (Там же).

Процесс разрушения для героев сопровождается «литургией», ангельским пением: «His laughter ricochets off the car's floor, which, overturned and bent now, arches and folds about him like a metal tent or hangar. It's a pleasant noise; reminds him of *liturgical chants* and whispers echoing around St. Alfehe's interior» (C, 236); «The glass was high-tec modern glass that crumbles into bits and falls rather than *breaking into jagged segments* <…> tinkling out a slow and *high-pitched tune, a lullaby*» (Remainder, 265).

Исходя из вышесказанного, следует заключить, что романы Маккарти проникнуты фрейдистским феноменом «влечение к смерти», направленным на разрыв связей, на возвращение живого организма в состояние неорганической материи, что в творчестве Маккарти отражено в таких концепциях, как «соматическая трансгрессия» и «homo mechanicus». Современное искусство, направленное, по мысли Б. Гройса «на инсценировку собственного конца» [Гройс 2007: 1], демонстрирует тотальную неразрешимость главных онтологических проблем современной культуры, связанных прежде всего с нивелированием

роли субъекта, который становится «фрагментированным, разорванным, смятенным, лишенным целостности человеком» [Ильин 1998: 77].

2.2. Игровая проблематика современного дискурса на примере романов Маккарти

В свете обозначенных выше концепций децентрированного субъекта, стоящего в основе постмодернистской картины мира, представляется актуальным исследовать причины все большей играизации современной культуры, связанные напрямую с процессом угасания памяти. Согласно Фрейду, человек «вообще ничего не вспоминает из забытого и вытесненного, – он это проигрывает» [Фрейд 2008: 209].

Игровой характер современного дискурса связан с установкой постмодернистской эстетики на отказ от универсального метаязыка, деструкцию мимесиса, эклектичность творческого мышления, снятие жестких оппозиций, децентрализацию. Все это невольно наводит на мысль об энтропийном характере современной культуры, метафорой которой становится лабиринт с его ризоматической структурой и игровым принципом осмысления.

Тотальность игры, пронизывающей все уровни постмодернистского дискурса, свидетельствует о сломе культурного сознания. Остро встает вопрос о возможных «границах» игровой трансгрессии, о релятивизации оппозиции игра/реальность. Открытая вариабельная структура, нелинейность и неопределенность, рождающаяся из-за множественности трактовок, становятся ключевыми принципами постмодернистского текста.

Следует отметить, что экстраполяция игрового принципа на художественное сознание, наблюдаемая в постмодернизме, имеет корни, уходящие в культурно-философский дискурс предшествующих столетий.

На игровой характер творческого мышления указывал И. Кант, провозглашая поэзию искусством вести «занимательную игру воображения, согласующуюся с законами рассудка» [Кант 1966: 346]. Однако в «Критике способности

суждения» философ предупреждал об опасности слепого доверия принципу игры. Ф. Шиллер, находящийся под влиянием Канта, тем не менее развил понятие игры до «особого рода эстетической активности, в которой человек свободен как от физического, так и от морального принуждения, и становится творцом эстетической видимости» [Королькова 2012: 170]. Отчасти поэтому романтизм, подготовленный Кантом, уже находился во власти беспамятной игры, и романтики чувствовали, как ими играет «непостижимое», превращая их в «бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» [Новалис 1980: 96].

Неудивительно, что уже в XX веке Х.-Г. Гадамер говорит о «примате игры в отношении сознания играющего» [Гадамер 1988: 150]. Художник в постмодернизме чувствует, что уже не обладает той свободой «связывать и сочетать» [Новалис 1980: 96], которую ощущали романтики, и находится в рабстве игры, которая «играется сама» [Гадамер 1988: 149], вовлекая его и вызывая в нем «спонтанное стремление к повторению» [Там же: 150].

Феномен игры в постмодернизме имеет непосредственное отношение к тезису Р. Барта о смерти автора, потерявшего способность управлять и контролировать текст, побежденного то ли письмом, то ли игрой, которая «приняла форму книги, мимикрировала под нее» [Махов 2015: 1].

Автор мерцает, вспыхивая и исчезая на различных уровнях онтологической структуры и в различных точках разворачивающегося текста, никогда не присутствуя целиком и не исчезая до конца. Игра, по определению Деррида, – «это раскол присутствия» [Деррида 2000а: 464]: «Ни в полной мере присутствуя, ни полностью отсутствуя, он играет с нами в прятки с текстом» [McHale 1987: 202]; «степень авторской идентификации меняется от строки к строке, от слова к слову» [Эпштейн 2000: 290].

В случае нивелирования роли автора акцент ставится на «безличную продуктивность <…> диффузное самопроизводство текста, отказ от пафоса личного начала в пользу свободной, машинной, “шизоидальной” игры значений» [Сербул 2011: 52]. Вынужденный в таком случае мириться со своим

сиротством, текст в постмодернизме зачастую становится рефлексией на самого себя, т.е. поводом к тексту зачастую становится сам текст. В творчестве Т. Маккарти это выражается в тяготении к метапрозе, в игре с нарративными уровнями. Именно поэтому последний роман автора –«Атласный остров» – образец жанра «романа о романе», в котором зачастую происходит «подмена авторского сознания игровым сознанием автора-персонажа» [Там же: 54]. Имплицитно это наблюдается и в романе «Когда я был настоящим», подобно роману Сервантеса, открывшего литературе новый поджанр – «роман об авторе» [Батракова 2010: 33].

Творец в постмодернизме – фанатичный игрок, для которого художественное пространство превращается в игровую площадку. Сам Маккарти, анализируя действия постмодернистского автора, метафорично уподобляет его «игроку в лего» [McCarthy 2012a: 1]. Антигерой романа Маккарти «Когда я был настоящим», например, рассматривает с разных точек зрения одно и то же созданное им пространство, которое можно расценивать как текст: фрагмент опыта (сцена в автомастерской) или же событие, свидетелем которого он стал (сцена перестрелки). Работая с макетом, он расставляет фигурки свидетелей, переставляет предметы: «The figures of the characters were moveable. I'd picked up the liver lady one while talking and was making it bobble down the stairs and out into the courtyard» (Remainder, 152). Подобные перестановки он производит и непосредственно в момент реконструкции, заставляя акторов действовать согласно его воле.

Таким образом, в романе Т. Маккарти представлена традиционная для постмодернизма игровая стратегия с ее образными и мультилингвистическими аллюзиями: «С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое» [Ильин 1998: 188]. В романе Маккарти «Когда я был настоящим» игра прослеживается на всех уровнях текста: на сюжетно-композиционном, идейно-смысловом; на игровую доминанту указывают также нарративные стратегии текста и девальвация аксиологических категорий.

Следует признать, что обесценивание авторского «я», его низвержение до сугубо комбинаторного принципа, наблюдаемое в постмодернизме, приводит к ситуации бесконтрольного бытования самоорганизующегося текста. Автор же, в свою очередь, становится куклой-марионеткой, исполняющей «роль мертвого в игре письма» [Фуко 1991: 28]: «Теперь больше нет играющего (или автора), остается только играемое». [Гадамер 1988: 158].

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что постмодернизм играет не только со стилями, жанрами, но и с культурой, с традициями, формируя некий вневременной диалог. «Вместе с тем полемическая напряженность этого диалога создает своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве» [Маньковская 2000: 159]. Онтологический статус, придаваемый игре, приводит в постмодернизме к тесной связи между игрой и творческим процессом. Последний мыслится как принципиально бесконечный, поэтому игра превращается в самоцель. В свою очередь реальность замещается гипперреальностью, способом постижения которой является «в-игрывание» (in-lusion) [Хёйзинга, 2015: 37].

2.3. Повтор и симуляция

В связи с выявлением игрового характера современной культуры необходимо рассмотреть важнейший механизм любой игры, а именно – стремление к повтору. По мысли Гадамера, «игра – это совершение движения как такового» [Гадамер 1988: 149], не имеющее цели, обновляющееся в бесконечных повторениях.

Феномен повторения в современном искусстве имеет неоднозначную оценку. Наиболее полно он был освещен в работах Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара, У. Эко, Р. Барта, Ж. Бодрийяра. Именно повтор становится идейно-смысловой доминантой постмодернистской картины мира: «повторение предшествует факту и это влияет на логику нашего мышления, на представление о соотношении причины и следствия» [Кутырев 2006: 28]. По мысли Ж. Делеза,

«повторение <…> превращается во внутреннюю слабость, дефицит конечного, в своего рода заикание негативного» [Делез 2011: 460].

Ж. Бодрийяр, говоря о новой симулятивной реальности художественного творчества, видит в повторе неизбежный конец искусству: «поп-арт означает конец перспективе, конец воспоминанию, свидетельству, конец творческому жесту» [Бодрийяр 2006: 151]. Согласно М. Бланшо, травмирован уже и сам автор, который в вечном «"всплеске возвращения" обречен на "смерть, повтор и крах"» [Бланшо 2002: 249]. Применительно к творчеству Маккарти упоминание об этом философе не случайно, так как роман «Когда я был настоящим» был создан, по признанию автора, «под влиянием идей Бланшо» [McCarthy 2008: 3]. В своей книге «Пространство литературы» философ затрагивает тему творца и его творения, которая становится одной из центральных в романе «Когда я был настоящим».

В постмодернизме чрезвычайно остро стоит вопрос, связанный с гегелевским тезисом о «конце искусства», поднятый в настоящее время в работах различных как зарубежных, так и отечественных авторов: В. Беньямина, М. Эпштейна, Д. Каспита, Б. Гройса, Ж. Бодрийяра, А. Данто.

Во втором манифесте Международного Общества Некронавтов Маккарти и Кричли признаются, что «искусство не оригинально, оно лишь повторение копии» [McCarthy, Critchley 1999: 1]. «"Конец искусства" как раз и подразумевает постепенный отход от первоистоков в сторону копии, репродукции, что наглядно демонстрирует и современная живопись: «в постмодернизме мы больше не видим картину, а только репродукцию или в лучшем случае картину сквозь репродукцию <…> репродукция кажется порой более реальной, чем подлинник» [Kuspit 2004: 9]. Подобные мысли можно встретить у Ж. Деррида, который подметил слепой характер постмодернистского произведения, представляющего из себя «танец пера»: «смерть уже на заре, поскольку все началось с повторения» [Деррида 2000а: 474].

В контексте данного исследования повтор рассматривается как идейно-смысловая доминанта постмодернистской эстетики, которую можно

формально определить как стремление к бесконечной вариации, когда, как утверждает У. Эко, «серия возможных вариаций потенциально бесконечна» [Eco 1994: 22]. Он определяет эстетику постмодернизма как эстетику серийности и пишет о том, что повторение неотделимо от удовольствия, упоминая об эстетическом удовлетворении, которое получает зритель при просмотре сериала или при чтении серийной литературы.

Что касается романов Т. Маккарти, то здесь повтор становится текстообразующим элементом и одним из мощных двигателей сюжета, реализуясь в форме некого сюжетного паттерна, задающего тексту определенную повествовательную динамику.

В романе «Люди в космосе» тема повтора и копии принимает форму двойной подделки художественного шедевра, в результате которой теряется оригинал. В свою очередь герой романа «Атласный остров» пытается воссоздать то, что является ему во сне: некие призрачные образы и звуковые видения. Именно поэтому он просыпается среди ночи и выводит на листе бумаги, предназначенном для его рабочего отчета, два слова: «Satin Island». Так рождается новый текст и весь роман начинает казаться лишь повторением того, что предшествовало его написанию, имплицитно раскрывая перед читателем творческую мастерскую автора и скрытые механизмы порождения текста.

Говоря о повторении, Маккарти, вслед за Ж. Делезом, приводит в пример работы американского художника и дизайнера Э. Уорхола, представляющие собой ряд копий, где каждое новое повторение является копией другого повторения и где утерян первоисточник: «nothing is authentic any more» (Remainder, 93). На это указывает и В. Беньямин: «Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет» [Беньямин 1996: 22].

Цепочка повторений ведет к забыванию истоков, к потере аутентичности, к утрате оригинала. Подобное ощущает главный герой романа «Когда я был настоящим»: «the actions we'd decided to perform had all happened already <…> They'd never stopped happening, intermittently, everywhere, and our repetition of them <…> was no more than an echo-an echo of an echo of an echo» (Remainder, 108). С точки зрения Бланшо, повторение сопровождается разрушением настоящей реальности, уходу в инобытие: «постоянное повторение, общий крах, разрушение настоящего» [Blanchot 1995: 42]. Сам автор в одном из интервью отмечает, что «момент травмы связан с Бланшо. Событие всегда стерто, и ты остаешься с пробелом, который требуется заменить или дополнить, как бы сказал Деррида, другими данными» [McCarthy 2008: 2].

В романе «Когда я был настоящим» герой служит олицетворением современного Дон-Кихота, мертвого для обыденной жизни и постепенно отдаляющегося от друзей. Сам Маккарти проводит аналогии между своими романами и произведениями всемирного литературного наследия, раскрывая вечную тему искусства, связанную с мифологемой «жизнь-театр»: «Я думал о Дон Кихоте, первом романе или одном из первых романов, который в точности такой же. Речь идет о парне, который чувствует себя ненастоящим, только в 1605 году и хочет вновь стать причастным миру, он воспроизводит моменты из дешевых романов, своего рода телевизора своего времени» [Alizart 2012: 1].

Искусственная реальность становится для героя постмодернистского произведения новой действительностью. Согласно этой установке, мир нуждается в моделировании, в пересоздании, во вмешательстве средств иной реальности: кинематографической, компьютерной, виртуальной.

В романе «Когда я был настоящим» антиподом главного героя выступает его помощник Наз, прототипом которого является здравомыслящий Санчо Пансо и которого главный герой, в конечном итоге, увлекает в мир фантазии и безумия: «Дон Кихот – актер, который, перевоплощаясь в другого, намерен им стать. Играя, он забывает об игре, часто вовлекая в нее окружающих» [Батракова 2010: 23]. Подобно Сервантесу, герой книги Маккарти становится

неспособным увидеть разницу между реальным и кажущимся, и «подобно фантазеру-сочинителю, преображает окружающую реальность силой воображения» [Там же: 28]. Все, что воссоздает герой, – лишь симулякр, отражение несуществующего, «подмена вещи чем-то другим, похожим на нее, ее аналогом, подделкой, копией, бутафорией, контрафактным продуктом, при том выдаваемых за саму эту вещь, за оригинал» [Кутырев 2006: 27].

Ж. Делез при анализе концепции симулякра у Платона замечает, что «наблюдатель не способен охватить те огромные масштабы и глубины, которые несет в себе симулякр. Именно в силу такой неспособности у наблюдателя и возникает впечатление сходства» [Делез 2011: 335], поэтому он «становится частью самого симулякра, а его точка зрения трансформирует и деформирует последний» [Там же].

Совершая масштабную реконструкцию дома, герой Маккарти воспринимает явленное в его памяти здание не как симулякр-фантазм, а как копию «идеального здания». В процессе работы герой втягивается в тотальность симуляции, которая неминуемо поглощает сферу реального, переходя в фазу гиперреального, в фазу «агрессии симулякров» [Делез 2011: 339]: «Но перед мнимой транспарентностью всего на свете, перед симулякром материалистической или идеалистической завершенности мира в гиперреальности (Бог не умер, он стал гиперреальным) уже больше нет теоретического или критического Бога, чтобы распознать своих. Мир и мы все живьем попали в симуляцию, в губительную, даже не губительную, а индифферентную сферу апотропии» [Бодрийяр 2016: 207].

Герой романа Маккарти «Атласный остров» также испытывает подсознательное стремление пережить вновь какой-то фрагмент прошлого, вернуться к событию и пролить свет на его детали, завести «механизм» и наблюдать его постоянное неумолимое коловращение, подобно тем ритуалам, которые исполняют отдаленные от социума племена, описанные в романе. При этом процесс настолько затягивает его, что реконструкция становится сакральным

магическим обрядом: «could it rather be that he sees these acts as a kind of voodoo? Magic? As shamanic performances?» (Remainder, 220).

Говоря о повторе, необходимо вновь вернуться к романам Роб-Грийе. Зачастую линии движения героев, как, например, в романе «Соглядатай», «представляют собой восьмерку – “двойной круг”, своеобразную “ленту Мебиуса”» [Роб-Грийе 2001: 13]. Навязчивые повторения в романе Маккарти напоминают обсессивный синдром и очень схожи с выбранной Роб-Грийе повествовательной стратегией: «повторение одних и тех же действий, возвращение к одним и тем же деталям могут показаться монотонными. Тем не менее с каждым новым витком появляются какие-то новые подробности, другие же напротив исчезают» [Там же].

Сам Т. Маккарти в одном из интервью говорит о повторении как о способе осветить событие с точки зрения нового дня, нового прочтения, увидеть детали, которые ранее не бросались в глаза. Примечательна в данной связи сцена реконструкции убийства: «Then I got up and we did it again, and again, and again. After running through the shooting for the fifth time I was satisfied we’d got the actions right: the movement, the positions. Now we could begin working on what lay beneath the surfaces of these-on what was inside, intimate» (Remainder, 81).

Герой жаждет ухватить ощущение истинности и подлинности своего бытия, стремясь закрепить его в бесконечном круговороте вещей. Как пишет М. Бланшо о непрекращающемся процессе созидания, «человек изгнания вынужден превращать заблуждение в способ быть истинным, а то, в чем он без конца обманывается, в последнюю возможность ухватить бесконечность» [Бланшо 2002: 78]. Тяга к повторению в романах Маккарти воплощается в мотивике круга, символизирующем непрерывный цикличный процесс, некое вневременное вечное движение, зацикленный повтор: «I found myself transported, for those – for all those – seconds, into a kind of *timelessness* in which only this act and its unfoding, this now-eternal click-click-click of my right hand’s fingers, did or could exist» (Remainder,146); «thinking about the re-enactment, knowing that it was continuing, constantly, on a *loop*» (Там же, 168); «I shall require them to run through

this event *constantly, round the clock*» (Там же, 162); «my people crawl round the same area in an *endlessly repeating circuit*, unearthing the same evidence, the same prints, marks and tracings *again and again and again*, recording them as though afresh each time» (Там же, 175); «I liked the process, liked the sense of pattern. There were people running through the same, repetitive acts-consulting their mobiles» (Там же, 91).

Особым графическим символом становится знак бесконечности. В заключительных виражах романа герой заставляет пилота кружить на одном месте в бесконечном вихре восьмерки: «Our trail would be visible from the ground: an *eight*» (Там же, 283). Парадоксально, но это дает искру для начала действия в романе «Атласный остров»: из-за беспорядочно парящего в небе самолета и задерживают в начале романа рейс главного героя. В этом намеренном автоинтертекстуальном ходе прочитывается идея М. Бланшо о бесконечности творения о том, что «писание – нечто незавершаемое и непрекращающееся» [Бланшо 2002: 18].

Таким образом, герой романа «Когда я был настоящим», детерминированный травмой, способен лишь закреплять ее в бесконечности повторений, демонстрируя фатальную невозможность вырваться из круга небытия: «Бесконечность для рассказчика становится невозможной целью, которую он постоянно стремится получить через повторяющийся процесс работы над своей личной травмой» [Stavris 2012: 61].

В романе «С» Серж, попадая, подобно герою романа Т. Манна «Волшебная гора», в санаторий, отдает себя во власть приятной меланхолии, предаваясь размеренному ритму жизни. Его лечащий врач – некий антипод Краковского из романа Т. Манна «Волшебная гора», – пытается вырвать его из расчленяющего зловещего круга, в который заключен герой: «It pleases you to feast on it repeatedly, again, again, again» (С, 105). Сам герой чувствует себя заключенным: «cocooned man <…> pulsing in figure of eight» (Там же, 112).

Таким образом, можно заключить, что в творчестве Маккарти принцип повтора реализуется в нескольких формах: в форме реконструкции, которая

становится центральным мотивом в романе «Когда я был настоящим»; в форме симулякра, копии мнимого оригинала, которым становится для героя романа «Когда я был настоящим» возведенное им мнимое «пространство реальности», в то время как двойная копия картины в романе «Люди в космосе» приводит к утрате подлинника; в виде жанровой аномалии, реализуемой в рамках так называемого метаромана, когда текст становится в некотором роде повторением самого себя («Атласный остров»); в виде замещения, характерного для травмированного сознания главного героя романа «Когда я был настоящим» и романа «С», требующего постоянного возвращения к моменту травмы; и, наконец, в виде мотива круга, который становится символом некоего параллельно протекающего бесконечно-возобновляемого процесса, особого замкнутого хронотопа.

2.4. Проблема памяти

В современной постмодернистской ситуации в связи с нарастающей неуверенностью в устойчивость основ бытия в искусстве остро встает вопрос о роли человека, которому усилием воли, памяти и души надлежит восстановить утраченную целостность. Сам факт того, что герои Маккарти по разным причинам попадают в полосу забвения, симптоматично раскрывает наметившуюся в постмодернистской культуре ситуацию невозврата к истокам.

Августин определял память в ее соотношении с душой: «в памяти есть всё, что только было в душе» [Августин 2013: 153]. По формуле неоплатоников, «при разрушении эйдетической структуры человек превращается в сумму дискретных качеств и, лишенный разума, беспрерывно переходит из одного сна в другой» [Combès 1975: 40]. Подобное наблюдается в романе «С» в лейтмотиве сна, раскрывающем природу болезни главного героя, которая спровоцирована как экзистенциально-личностными, так и внешними мотивами. Во сне происходит трансформация фобии Сержа к животным в его собственное «кафкианское превращение» в насекомое: «Sometimes he dreams he’s growing wings» (C,

164); «he is the insect» (Там же, 300). Именно во сне сознание Сержа обнажается, демонстрируя разлом его «я». Сон видится герою избавлением от реальности, и каждый выход из сна сопровождается насильственным рывком: «voices rise through his dreams to break their surface like the tentacles of some primordial kraken» (Там же, 200).

В романе «Когда я был настоящим» появляется надежда на восстановление памяти. Однако по ходу развития сюжета становится понятно, что память к герою возвращается не биографическая, не историческая, не даже соматическая, а лишь кинематографическая, телевизионная, т.е. вторичная: он вспоминает фильмы, спортивные матчи. Весь способ его действования в мире основывается исключительно на кинематографической логике.

Интересно, например, что в идейно близком романе У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» к герою после травмы возвращается память книжная, т.е. он буквально говорит и существует цитатами из прочитанных им когда-либо книг. Затем он приезжает в дом, в котором жил в детстве, и через иллюстрации в книгах, через зрительные образы укрепляет свою книжную память, но так как эта память тоже вторична, он буквально заигрывается цитатами до смерти.

Травмированное сознание безымянного героя романа «Когда я был настоящим», с одной стороны, – метафора невозможности восстановить память и «угнаться за временем». Однако, с другой стороны, герой все же пытается наметить пути выхода из пространства забвения. После созерцания трещины в стене к нему неожиданно возвращается память: «And yet it was growing, minute by minute as I stood there in the bathroom, this remembered building, spreading outwards from the crack» (Remainder, 61). По замечанию Маккарти, эта «память – идеализированная, подобная платонической» [McCarthy 2015a: 1]. Те образы, которые навеяли герою воспоминания, он жаждет воссоздать, чтобы почувствовать себя «настоящим» («authentic» (Remainder, 93)). Он покупает дом, в котором, как ему кажется, он жил до несчастного случая, и который, словно по законам пространственной мнемотехники, постепенно разворачивает перед

ним возникающие в его сознании «палаты памяти» [Августин 2013:147] («chambers of the vision» (Remainder, 140)).

Таким образом, найденный им дом оказывается новой миромоделью, в которой он пытается организовать как пространство, так и время. В зоне реконструкции герой мыслит себя как актера, актора («enactor»), открыто противопоставленного реальности. Хронотоп реконструкции в романе реализуется как на топографическом, так и на психологическом и метафизическом уровнях. Реконструкция в романе – зона обитания «паразита», согласно метафоре философа М. Серра, который пользуется игрой слов «parasite» и «para-site»: «Реконструкция, таким образом, исследует альтернативное пространство («para-site» в терминологии М. Серра)» [Lanone 2014: 3].

Только в конце романа становится очевидным, что избранный героем путь представлял собой лишь способ бегства от реальности в пространство симуляции, в беспорядочный лабиринт игровых структур, следовательно, в энергийно мертвое пространство. Герой, чья память носит лишь соматический характер, смог оживить только механические образы, которые способны воздействовать на него исключительно на уровне телесного переживания. Таким образом, по причине антропологического разлома между «здесь-бытием» и «бытием в себе» он не способен на воспроизводство бытийствующей локальности и обречен на внутреннюю «руину». Однако осознание героем поврежденности своего «я» и стремление усилием памяти восполнить пробел («plug the gap in my mind» (Remainder, 2)) выходят за пределы постмодернистской установки на нереабилитируемую фрагментарность.

Литературный проект Маккарти с его идеей антропологической расщепленности имеет целью продолжить наметившуюся еще в философской традиции XIX века критику западного субъекта и западной культуры. Уже Ф. Ницше пишет об «измельчании и нивелировании европейского человека» [Ницше 1996: 430]: «Нынче мы не видим ничего, что хотело бы вырасти; мы предчувствуем, что это будет скатываться все ниже и ниже, в более жидкое, более добродушное, более смышленое, более уютное, более посредственное, более

безразличное» [Там же]. Вслед за Ницше О. Шпенглер вводит применительно к западноевропейской культуре понятие «фаустовская культура», которая, согласно ряду авторов, обречена на гибель.

В культуре постмодерна аксиологическая универсальность приводит к «микшированности культуры, представляющей собой мозаику фрагментов различных традиций» [Волков 2014: 11]. В творчестве Маккарти мысль о гибельности современной цивилизации и культуры сквозит в романе «Атласный остров», где поднимается проблема утраты корней, источника. Сравнивая, с опорой на аналитический аппарат французского этнолога Леви-Стросса, западную культуру с обрядовыми действами племенных жителей, герой романа приходит к выводу, что именно ритуалы диких племен оказываются не просто первичными, но и сакральными, наполненными глубочайшим смыслом. При этом наблюдаемый героем зомби-парад, плод западной и американской культуры, уже является отпечатком культуры иного типа – симуляционной, вторичной, безликой: «“What city’s that? I asked Daniel. What does it matter? He replied. They have zombie parades everywhere now”» (Satin Island, 170).

Даже выстраивая многослойную структуру романа, автор придерживается палимпсестной организации пространства, подобно Леви-Строссу, сочинявшему драму на обратной стороне своих этнографических записей. Одна из тем романа – поиск потерянного смысла, а также поиск того ускользающего момента, когда текст высветится на пересечении других текстов: «to which side does this not-Report you’re reading now. This offslew of the real, unwritten manuscript, belong?» (Там же, 178).

Своеобразным хозяйственным кладбищем служит в романе музей этнографии во Франкфурте. В нем представлены собранные в огромном количестве предметы быта различных племен, предназначение которых уже не могут разгадать даже сами представители этих племен, потомки тех, кто их создавал. Герой-рассказчик иронично представляет, что когда-нибудь, когда человечество исчезнет с лица земли, пришельцы, собирая артефакты, будут подобным же

образом недоумевать, пытаясь угадать смысл и предназначение тех или иных предметов.

Культура ускользает, будучи порабощенной и запятнанной другой культурой: «the first thing we see as we travel round the world is our own filth, thrown into mankind's face» (Там же, 200). Привычные европейские ритуалы герой рисует с неподдельным сарказмом, обнажая всю наигранность и сюрреалистичность, например, похоронного обряда. Неправдоподобно звучит и рассказ его подруги Мэдисон, которую похитили с целью непонятной видеосъемки, представляющую собой безумный хореографический этюд: ряд сменяющих друг друга жестов и поз, в которых определенным образом «читаются» некие ритмически-пластические паттерны. Все это действо напоминает попытку западной цивилизации припомнить происхождение и смысл их обрядов и ритуалов, которые уже больше не являются признаками памяти нации, и от которых осталась лишь полая форма без внутреннего содержания.

Сквозь роман прослеживается мысль о том, что новые культуры рождаются поверх погибших культур. Логотипом компании, где работает герой, является вавилонская башня, которая, будучи, с одной стороны, метафорой «руины», с другой, является символом нового мира. Руины становятся богатой почвой для процветания различных культур: «its ruination is the precondition for all subsequent exchange, all cultural activity» (Там же, 43). Вавилонская башня, не олицетворяет крах, а парит в виде возрожденного из пепла феникса: «despite its own demise, the tower remains: you see it there in all the paintings – ruined, but still rising with its arches and its buttresses» (Там же).

Однако, несмотря на данную выше положительную семантику, вавилонская башня остается символом беспорядка, запутанности[19]: «она выставляет напоказ незавершенность, невозможность выполнить, осовокупить, насытить, завершить что-либо из разряда построений, архитектурной конструкции, системы и архитектоники» [Деррида 1997: 82].

[19] «balas» в переводе с древнееврейского – «смешивать».

Герой романа «Атласный остров» – этнограф, именующийся коротко Ю (U), работает на большую корпорацию, в которой он является лишь «винтиком». Его роль в Большом Проекте, который был поручен компании, невелика. Однако сам проект ошеломляет своим размахом: «the First and Last Word on our age» (Satin Island, 70). В гигантском здании корпорации (своеобразной «вавилонской башне») существует своего рода иерархия между верхом и низом. Верхняя зона предназначена для «избранных»: «a hermetic zone, a zone of alchemy, a crucible» (Satin Island, 17). Герой же работает в самом подвале: «a glass and brick-and-plaster basement» (Там же). Здесь прослеживается кафкианская метафора подвала как убежища и как места уединения для писателя.

Герой пытается писать, но вдохновение не приходит к нему, и он вынужден занимать себя подчас не имеющими смысла размышлениями и описаниями. В конце концов он приходит к пониманию того, что ему никогда не написать Большой проект. Когда ему кажется, что он почти «ухватил» нужную формулу, она тут же исчезает: «“the plan, formula, solution” but “before waking, with a jolt, I watched it all evaporate, like salt in a quiet breeze”» (Satin Island, 221).

Основной акцент в романе поставлен на выявлении серьезнейших проблем европейской культуры, возникших в результате слепого пренебрежения корнями, истоками в результате все нарастающей безответственности по отношению к достижениям других культур, культурных меньшинств. Автор проводит ряд параллелей между ритуалами и обрядами различных наций и культур, указывает на схожесть культурных кодов. Однако самое любопытное заключается в том, что Маккарти вполне открыто указывает на превосходство малоразвитых диких племен над высокоразвитым европейским обществом. На протяжении всего своего творчества едва заметными штрихами автор намечает сценарий неминуемого краха современного общества, ослепленного прогрессом, указывает на трагический исход ущербной европейской философии и политики, результатом которой становится «забывание» первоначальных культурных кодов, утрата идентичности, уход в инореальность.

Маккарти изображает западное общество как ослепленную толпу, снующую без цели. В конце романа герой направляется в центр шумного города – на паромную переправу Статен-Айленд Ферри, где из гула различных языков формируется толпа («throng of people» (Satin Island, 211)), воспринимаемая героем как символ смерти. Именно поэтому она, в своей слепой целенаправленности, метафорически уподобляется наконечнику стрелы, тому самому, который год за годом, согласно описанному в романе ритуалу, пронзает представителей древних племен: «till we became, collectively, a Vanuatan arrowhead» (Там же, 262).

По словам Зедльмайра, «столь часто обсуждаемые торопливость и беспокойство современного человека, его хронофагия коренятся в отсутствии истинного настоящего» [Зедльмайр 2000: 250], в невозможности нашей современной эпохи «открыться истинному времени» [Там же: 251]: «Как можно оставаться исключенным из процесса демонизации в ту самую эпоху, когда – вне всякого сомнения – уже демонизированы обширные области человеческого бытия, в том числе и искусство – чувствительнейший сейсмограф внутренних потрясений?» [Там же: 391].

§ 3. Способы организации художественного времени и пространства в романах Маккарти

Такие категории, как «время» и «пространство», необходимы при анализе метафорической образности «руины» как особого знака культуры, в котором отражена тайна современной постмодернистской ситуации коллапсирования пространственно-временной связи здесь-бытия с энергией внелокальности.

Категория времени, рассматриваемая с точки зрения ее онтологообразующей сути как в естественных, так и в гуманитарных науках, непосредственно связанная с категорией пространства как звено, формирующее четырехмерную геометрию бытия, оказывает также значительное влияние на идейно-композиционную организацию текстовой реальности.

Художественное время – категория эстетического порядка, безусловно, не тождественная реальному. Концепции художественного времени были разработаны такими учеными, как А.А. Потебня, М.М. Бахтин, Ц. Тодоров, П.А. Флоренский, Д.С. Лихачев, В.Е. Хализев, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, А.Б. Есин.

В постмодернизме господствует «несинхронный, нелинейный характер восприятия действительности, дробность “Я” и окружающего мира» [Рыков 2007: 122]. Категория времени в постструктуралистской теории связана поэтому с тенденцией к «дегуманизации времени» [Рыков 2007: 125], а также с тезисом о «движении без истории», о «карнавале времени» [Косиков 2000: 35]. Следует отметить, что подобное «ощущение времени как неостановимого потока, уносящего все и вся в небытие» [Батракова 2010: 17] было характерно и для барочного, и для ренессансного мироощущения: «Барокко интересно для нас как “точка отсчета” той эволюции концепции времени, которая в конце концов приводит к постмодернистскому пониманию проблемы» [Рыков 2007: 123]. Выступая в разных плоскостях романного повествования, время в постмодернизме, таким образом, выступает как хаотичное, антителеологическое, игровое, наделенное «“анархической стихией” и лишенное “личностного измерения”» [Там же: 122].

Проблема времени, возникающая в романах Маккарти, удивительным образом отражает противоречивую ситуацию, сложившуюся в естественно-научной среде. В произведениях автора резко встает вопрос о характере временной организации пространства, связанный либо с процессом «динамической обратимости», либо фатальной необратимости.

С точки зрения образной метафоры «руины», эта проблема реализуется на уровне невозможности обратного перевоплощения руины, возвращения руины в первоначальный вид. Именно поэтому она символизирует нереабилитируемую фрагментарность. Согласно данным современной физики, замкнутая система обречена на возрастание энтропии, на возрастание степени ее неупорядоченности. Энтропия – термин, впервые употребленный физиками Р. Клаузиусом и Л. Больцманом, который означает «постоянную и безвозвратную

деградацию энергии в каждой системе, деградацию, приводящую к возрастанию беспорядка и недифференцированности» [Bois 1997: 34]: «можно заметить вездесущую горизонтальность романов Маккарти, их инвестиции в теорию временной бесконечности, петли и энтропийных систем» [Nieland 2012: 573].

3.1. Категория цикличности в постмодернизме

Принцип циклического времени, восходящий к античности, приобретает в постмодернизме новый смысл. Цикличность уже связана не только с «постоянностью каких-либо состояний, повторяемостью, круговоротом однотипных событий и действий, возвратом к началу, движением по кругу». [Павельева 2012: 135]. Циклическое время в романах Маккарти устремлено в энтропийную воронку и связано с тотальной необратимостью процессов. Фрейд первым применил термин «энтропия» применительно к субъекту, выявив «парадоксальную пульсации энтропии внутри живого существа» [Лакан 1999: 167], влекущую его к смерти.

По принципу циклического времени, на первый взгляд, устроен роман «C», в котором движимое по петле повествование смыкает начало и конец, организуя нарратив как замкнутое устойчивое целое: «Петля <...> пространственно-временная и системная динамика, которая одержимо повторяется в работе Маккарти» [Nieland 2012: 578]. Поэтому буква «C» может быть расшифрована как «circle»[20], подтверждением чему являются названия частей, крайние из которых омофонически сближаются друг с другом, словно образуя стройную кольцевую схему: “*Caul*”, “Chute”, “Crash”, “*Call*”. С точки зрения сюжета герой также проходит некий мифологический цикл через ряд испытаний, по завершению которых возвращается домой и исследует глубины своего подсознания, постепенно раскрывая травму своего детства. В конце романа герой, мучаясь в

[20] «circle» в переводе с англ. – «круг».

предсмертной агонии, предпринимает последнюю «попытку к коммуникации»: “ssss….cccc” (C, 310), словно смыкая композицию романа.

По законам циклического времени в романе симметрично выстраивается прошлое и будущее героя. Зеркальным образом смерть его сестры скрещивается с его собственной, венчаясь мотивом воссоединения, кульминационной точкой которой в конце романа становится явленная в сознании героя сцена свадьбы с сестрой.

Наряду с этим роман претворяет собой идею космологической сопряженности личности с мировым кругом событий, единичным воплощением в ее судьбе судьбы всего космоса: «until “me” is every name in history, all times has fused into a now» (Там же, 189). Травмированное сознание главного героя также символизирует, по словам Маккарти, вечную «всеобщую травму» [Асланян 2010: 1], выходящую за пределы отдельной личности: «травму бесконечного неантропологического времени» [Nieland 2012: 590].

Повествование романа также имеет разный темп повествовательного напора. В некоторых частях время словно замедляется, превращаясь в некотролируемое «вневременье», как, например, в конце третьей части романа, при возвращении Сержа домой: «He likes this film, likes his immersion in it, its drawn-out timelessness that has no borders, no beginning and no end… It doesn’t last forever, though: eventually he’s yanked back into time» (C, 237). Поместье, в котором вырос Серж, и в которое он возвращается в конце романа – «Versoie» – особый хронотоп, где царит время ахронное (Ю.М. Лотман) или атемпоральное (А.Б. Есин), которое определяется как отнесенное «не к прошедшему и не настоящему времени», как «многократное повторение одного и того же» [Лотман 1988: 270], что позволяет относить этот тип временной организации, согласно исследовательнице А.К. Павельевой, к «категории циклического времени» [Павельева 2012: 135].

В постмодернистском романе зачастую действие происходит в пространстве, где не действует календарное время, когда «описание топчется на месте, противоречит себе, идёт по кругу» [Шервашидзе 2015: 209]. Подобный

«застывший» хронотоп представляет собой также лечебница, в которую направляют Сержа после смерти сестры, напоминающая санаторий, описанный Т. Манном в романе «Волшебная гора». Герой Маккарти, подобно Гансу Касторпу, ощущает себя пленником этого мистического пространственно-временного сгущения: «They resigned themselves to the knowledge that they'll never leave the place alive remain in the Grand Hotel» (C, 107).

Новый принцип темпоральности, когда время романного действия больше не линейно, а повествование словно движется по петле, периодически повторяясь, затем идя на новый виток, прослеживается еще у Д. Джойса, У. Фолкнера, а затем и у А. Роб-Грийе. В начале романа «Когда я был настоящим» герой вспоминает, как в ходе несчастного случая на него с неба падали какие-то обломки: «It involved something falling from the sky. Technology. Parts, bits» (Remainder, 5): «по всей вероятности это было связано с авиакатастрофой» [Critchley 2012: 230]. В конце романа герой сам становится потенциальным обломком, который обречен упасть на землю, так как у самолета в какой-то момент все же кончится топливо: «perhaps a bit of debris might even fall on someone and leave me an heir» (Remainder, 281). Пространство реконструкции также функционирует по принципу бесконечной петли, словно двигаясь по «ленте Мёбиуса»: «thinking about the re-enactment, knowing that it was continuing, constantly, on a loop» (Там же, 168).

Цикличность в романе реализуется также по принципу рекламной зависимости, в которую попадает герой, получивший дисконтную карту в кофешопе: «In the card – Cappucino Year Zero – is the promise of the pleasure of being in a loop» [Nieland 2012: 590]. По мнению И. Биррингера, «тело и его воспроизведение неотделимы от многообразной экономики города: от циркуляции и обмена денег и желания, моды и технологии, власти и информации, от культурных фантазий, стимулированных средствами массмедиа» [Birringer 1991: 208].

В связи с вышеуказанными примерами становится очевидным, что цикличность в постмодернизме связана уже не с абсолютным мифологическим времени и не с «обыденно-житейским циклическим бытовым временем» [Бахтин

1975: 280], а с «темпоральностью ускоренного цикла» [Бодрийяр 2016: 89], с бесконечным закручиванием в раковину. Цикличность предстает в постмодернизме в виде повтора, отсекающего дорогу в будущее. Подобное ощущает герой романа Remainder: «The realness I was after wasn't something you could just "do" once and then have "got": *it was a state, a mode-one that I needed to return to again and again and again*» (Remainder, 223).

Подобным образом роман «Атласный остров», наиболее выдержанный в духе постмодернистской эстетики, замыкается, по сути, на собственном названии. Герой романа едет на паромную переправу «Статен Айленд» в Нью-Йорке, и в его голове вспыхивают апокалиптические сцены: «These fantasies grew on me. In my mind, I saw administrative buildings, bunkers, palaces come crashing down, heard glass splintering, stone tumbling, saw flames licking the skies: the Reichstag, Hindenburg, the falls of Troy and Rome, all rolled into one» (Satin Island, 156).

Категория времени в связи с особым качеством постмодернистского циклического времени находит выражение в романах Маккарти в движении по спиральной дуге, полной постмодернистских складок и пустот. По замечанию исследователя М. Ив, роман «C» организован по принципу незакрученной петли, о чем говорит и выведенная в заглавие буква «C», графически отражающая идею невозможности смыкания в круг: «Складывается впечатление, что роман "C" не совсем укладывается в понятие круга и повторения. Вместо этого его структура подобна формы буквы "C"» [Eve 2016: 7]. Маккарти в беседе с Кричли на страницах книги «Как перестать жить и начать беспокоиться» признается, что идея эллипсиса, т.е. неидеального круга, круга с выпадениями, «заимствована из философии Деррида: эллипсис вместо полноты и совершенства. Эллипсис фиксирует нехватку, исчезание, сомнение» [Critchley 2010: 105]. Более того, одна из деклараций Международного Общества Некронавтов гласит: «Мы начинаем с опыта неудавшейся трансценденции <...> Бытие – это не полная трансцендентность, полнота Единого или космического изобилия, а скорее

эллипсис, отсутствие, непостижимо обширный недостаток, рассеянный обломками и мусором» [McCarthy Critchley 2007: 1].

В связи с вышесказанным следует сделать вывод, что в рамках постмодернистской парадигмы круг предстает как анти-круг, что реализуется в букве «C» как в графическом символе несостоявшегося круга. Таким образом, подобный анти-циклический принцип временной организации романов Маккарти демонстрирует невозможность вернуться в начало круга, в первоначальное состояние, что соотносится с постмодернистским образом нереабилитируемой руины. Это находит выражение в потере прошлого, невозможности вспомнить, что, в конечном итоге, приводит к невозможности будущего: «my no-past» (Remainder, 6), «empty shells of past» (Там же, 178).

3.2. Принцип расширения и сжатия времени

В связи с намеченным выше сдвигом в темпоральной организации романного повествования в романах Маккарти следует подробнее остановиться на развитии ахронного времени. Согласно концепции автора, не пространство должно быть наполнено временем, а время пространством: «fill time up with space <…> expanding every second, every half-second» (Remainder, 221). Именно поэтому атемпоральное время находит выражение в романах Маккарти в принципах расширения времени, связанного с «растягиванием» темпоральности (кинематографическое время, время нарратива), с концентрацией в маленьком отрезке времени целого событийного сгустка (прустовское время).

3.2.1. «Вневременное мгновение» М. Пруста в романе Маккарти «Когда я был настоящим»

Ситуация «расширения» времени, наблюдаемая в романах Маккарти, связана с тенденцией к «опространствливанию формы в романе» [Фрэнк 1987: 201], приводящей, в конечном счете, к обездвиживанию времени.

Эта тенденция имеет непосредственное отношение к категории «момент», которая становится ключевой в образной специфике романа Маккарти «Когда я был настоящим», отсылая к культовому циклу французского писателя М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Прежде чем перейти к анализу текстов, необходимо обозначить феномен со-бытийности, который, начиная с Гегеля, применительно к художественному произведению, мыслится как раскрытие «во всей его полноте цельного внутри себя мира, в совокупном круге которого движется действие» [Гегель 1971: 472]. Данный феномен был затем осмыслен в работах М. Бахтина, В. Тюпа, Н.Д. Тамарченко, В. Шмида, Ю.М. Лотмана, Ж. Делеза и других исследователей.

Как герой Пруста, так и герой Маккарти, одержимы прошлым, которое при условии переживания ими истинного момента, способно «обнажить» настоящее: «Something else was being revealed too, something that had been there all along, present but hidden, now emerging, everywhere. It was palpable: I could sense this new emergence in the very air» (Remainder, 270). Истинный момент» – это также со-бытие, способствующее восстановлению целостности, гармонии: «a moment that would make me better, whole, complete» (Там же, 2); «Минута, свободная от временного порядка, воссоздает в нас, чтобы мы ее ощутили, свободного от времени человека» [Пруст 2010: 484].

Событие, согласно философской позиции Маккарти, не бывает видимым. Цитируя Фолкнера, писатель высказывает точку зрения, что человек всегда имеет дело с последствиями события, которому никогда не бывает свидетелем: «Maybe nothing ever happens once and is finished. Maybe happen is never once but like ripples maybe on water after the pebble sinks <…> that pebble's watery echo whose fall it did not even see moves across its surface too at the original ripple-space, to the old ineradicable rhythm…» (Falkiner 2006: 193). Иными словами, человек утрачивает со-бытийность, то есть со-присутствие бытию, перестает быть в гармонии с его пространственно-временной организацией, «поскольку бытие и время имеют место только в событии» [Хайдеггер 1993: 405].

Герой Пруста намерен посвятить жизнь переживанию подобных со-бытийных моментов через «воссоздание впечатлений в произведении искусства» [Пруст 2010: 882], в основе которого будет видение реальности, представленной во «вневременной перспективе» [Фрэнк 1987: 204]. Герой Маккарти также выбирает единственный возможный для себя путь – через реконструкцию «стать настоящим», заполнить пробелы в сознании и, погрузившись в скрытые отсеки памяти («innermost chambers of the vision» (Remainder, 140)), удержать прошлое, подобно героям М. Пруста.

Герой видит на вечеринке у друзей трещину в стене, которая в терминосфере Пруста предстает как «просвет» («claire-voie»), знак, за которым «таится нечто иное, что я должен постараться раскрыть: и его, и выраженную им мысль» [Пруст 2010: 496]. За этой трещиной он видит дом, с которым, как ему кажется, связаны самые сокровенные дни его жизни. Момент созерцания трещины героем позиционируется в романе не просто как факт нарративного события, а как факт события литературного, отсылающего к роману Ж.-Ф. Туссена «Ванная комната», где герой наблюдает за трещиной в ванной комнате и к роману Роб-Грийе «Ревность», где одним из ключевых образов является раздавленная сороконожка, которая оставила след на стене.

Название дома, приобретенного для реконструкции, – «*Madlyn* Mansions» – является отсылкой к роману Пруста «По направлению к Свану», где вкус печенья «*мадлен*» ассоциируется у героя с детскими впечатлениями. Однако если у Пруста память возвращается через тактильные и вкусовые ощущения, то у Маккарти – через зрительные образы. Более того, постмодернистский герой идет дальше и путем серии реконструкций, совершает фатальную подмену реальности утраченными воспоминаниями: «Стремление дома выжить в нашей душе так упорно, словно он ждет, что мы продлим его реальное бытие» [Башляр 2004: 64].

Поэтому переживания как героя Маккарти, так и героя Пруста метафорично передают путь авторской мысли: «Но воссоздание памятью впечатлений, которые надлежало затем углубить, осветить, преобразить в духовные эквиваленты,

– не было ли это одним из условий, если не самой основой произведения искусства, такого, каким оно представилось мне только что в библиотеке?» [Пруст 2010: 882].

Момент у Пруста – это «мистическое переживание», «трансцендентное вневременное мгновение» [Фрэнк 1987: 203], обладающее «вневременной сущностью» [Пруст 2010: 545] и связанное с «опространстливанием времени и памяти» [Фрэнк 1987: 206]: «существо, которым я был в ту секунду, было вневременным, а, следовательно, беззаботным к превратностям грядущего» [Пруст 2010: 480]. В романе Маккарти переживание героем истинного момента связано также с «расширением» времени, с наделением времени пространственными характеристиками: «There was that *widening-out of the space* around me, and of the moment too: the suspension, the becoming passive, endless» (Remainder, 213); «I *stayed inside* the moment» (Там же, 264); «I *lingered* in that moment» (Там же).

Некоторые исследователи причисляют роман Маккарти к ряду импрессионистских, так как основная погоня главного героя – погоня за впечатлениями, определенными состояниями: «I have vague images, half-impressions» (Там же, 2). Его цель – продлить ухваченные им моменты, зафиксировать их: «I stood there, projecting all this in. The tingling became very intense. I stood completely still: I didn't want to move <…> feeling intense and serene» (Там же, 41); «the feeling of weightlessness, suspension. I didn't want it to stop» (Там же, 117). Как отмечает исследовательница И. Рот, «Подобно тому, как актор стремится к слиянию с реальностью, чтобы перестать чувствовать себя "отделеным, несвязанным" с ней, таким же образом и импрессионисты сливаются с мгновением, чтобы получить некую утопическую компенсацию за свое отчуждение» [Roth 2012: 273].

Французский исследователь А. Бергсон, разрабатывающий концепцию психологического времени, говорит о «urée reele» («real duration» или «pure time»), о субъективном переживании времени, не связанном с нахождением в определенной пространственно-временной среде и не связанном с прошлым или настоящим опытом: «Испытать длительность – значит выдержать череду

чувств и состояний без различия между предыдущими и настоящими ощущениями» [Fujii 2016: 5-6].

Момент конденсирует в себе все временные пласты, метафорически выступая как «вместилище»: «цилиндр» («cylinder»), резервуар («pool»): «the moment were a *cylinder* around them» (Remainder, 221), «I felt the sense of gliding, of light density. The moment I was in seemed to expand and become a *pool*-a still, clear pool that swallowed everything up in its calm *contentedness*» (Там же, 138); «Once more I was weightless; once again the moment spread its edges out, became a still, clear pool swallowing everything else up in its *contentedness*» (Там же, 270).

Серия реконструкций в романе Маккарти, организованная по принципу расширенного времени, вынуждена служить, таким образом, лишь повторением потерянного события: «I don't even remember the event» (Там же, 5). Поиск бесконечности для героя – последняя попытка «схватить» событие («to be in-the-moment» (Remainder, 25)), обессмертить его, осмыслить время и пространство. Однако попытки героя предопределены игровым характером постмодернистского искусства, неумолимо ведущего к нивелированию «я»: «То, что традиционно именовалось "личностью" или "Я" не только растворяется во временном потоке, утратив всякую стабильность и критерии самоидентификации, но оказывается результатом столкновения различных временных систем (мыслей, зрительных впечатлений, смутных физических ощущений и т. д.), не тождественных друг другу» [Рыков 2007: 122].

Стоит также подчеркнуть, что в романах Маккарти идеальным моментом становится смерть. Жизнь, в свою очередь, представляется как попытка поисков связи, смысла, в то время как субъект уже явлен миру разъединенным, несовершенным, отдельным: «separate, removed, imperfect» (Remainder, 185). Смерть в романах Маккарти зачастую предстает как избавление от расколотости, момент идеальной связи. Подтверждением этому служит эпизод смерти мотоциклиста у телефонной будки в романе «Когда я был настоящим» – момент идеального равновесия («ground zero of perfection» (Там же)), подобного тому,

которого герой достиг в открытом финале романа, в кружащемся в знаке бесконечности самолете.

3.2.2. Кинематографическое время

Реконструкция в романе, происходящая в строго очерченном локусе, – один из способов создания эффекта «расширенного» времени. Особенно отчетливо это проявляется в способе проведения реконструкций, вбирающих в себя основные техники киноискусства: ускоренное воспроизведение, замедленное воспроизведение, отматывание назад, стирание кадра, расстановка кадра, съемка сверху и т.д.: «I want to *slow it down*. Everything slower-much, much slower. As slow as it can be. In fact, you should hardly move at all» (Remainder, 207); «he repeated it <…> *a little faster*, then again and again and again, speeding it up each time until he was back almost at full speed» (Там же, 129); «I'd enjoyed watching the action in my building *from above*» (Там же, 164).

Данное взаимопроникновение жизни и искусства – важнейшая черта постмодернистской эстетики. Как замечает Н.Б. Маньковская, миметическое изображение заменяется изображением изображения: «Постмодернистское письмо строится на асимметрии читаемого и видимого, оно пронизано лучами живописи, фильм – его рентгеновский снимок» [Маньковская 2000: 28].

Особым приемом романа является отсутствие кинематографических маркеров в виде камер и иных приспособлений для съемки. Автор сознательно избегал в своем произведении прямых аллюзий на Ж. Бодрийяра, на рассуждения о моделировании образов. Однако поведение героя «целиком основано на кинематографической логике» [Волчек 2010: 1], на принципе смены кадра, серий: «When most of my past had eventually returned, in instalments, like back episodes of some mundane soap opera» (Remainder, 2). Действия и реакции героя фильма представляются главному герою более естественными, чем у живого человека: «how perfect De Niro was. Every move he made, each gesture was perfect, seamless

<…> he seemed to execute the action perfectly, to live it, to merge with it until he was it and it was him and there was nothing in between» (Там же, 8).

Герой, подобно режиссеру, дирижирует всем процессом съемки, выступая организатором времени: по его желанию акторы репетируют в замедленном или ускоренном темпе, «стирают» неудавшийся фрагмент реконструкции; герой даже просит изменить время заката и траекторию движения солнечных лучей, заменить падающих с крыши котов на новых.

В зоне реконструкции по воле героя действует специальный язык. Более того, наблюдается процесс компьютеризации всей системы, которую привел в действие герой. К концу романа реконструкции, репетиции реконструкций напоминают работу сетевого коммуникатора с его функцией соединения нескольких узлов. Автор также активно использует слова и лексико-семиотические единицы компьютерной терминосферы: «Layer Two» (Remainder, 247), «Layer Four» (Там же), «Version A» (Там же, 257), «Route Seven» (Там же) и т.д. Каждый участник реконструкции – лишь носитель определенной функции: «dictionary people» (Remainder, 250), «liver lady» (Там же, 68), «cat putter-outers» (Там же, 256). Можно заключить, что весь сюжет романа построен на цепочке реконструкций, постановка которых напоминает процесс киносъемки. Именно в этом искусственно созданном пространстве герой, как ему кажется, начинает жить, приближаясь к себе реальному, чувствуя свою подлинность: «I wanted to reconstruct that space and enter it so that I could feel real again» (Там же, 62).

По мнению Ж. Бодрийяра, в постмодернистской ситуации «именно реальное становится нашей подлинной утопией, но той утопией, осуществить которую уже невозможно, о которой можно лишь мечтать как о потерянном безвозвратно» [Бодрийяр 2016: 165].

3.2.3. Время нарратива

Принцип «расширения» времени реализуется в постмодернистском романе зачастую на уровне нарратива, в котором происходит разделение на

объективное и субъективное повествование. Это созвучно идеям современного исследователя Д. Хабиби, занимающегося вопросами современной литературной теории и проблемами романной формы. Применительно к творчеству А. Бирса исследователь выделяет новую нарративую технику, связанную с тенденцией к «растягиванию» времени нарратива за счет субъективной интроспекции: «liminal, distended time flashforward <…> in which the internal, subjective narrative apparently extends beyond the real-world time-frame in which the story takes place» [Habibi 2005: 1]. Повествование – вот то, что поддерживает жизнь героя, согласно теории исследователя: «Слияние памяти и вымысла, которое служит для отражения момента смерти, как это делает Шехеразада, посредством создания повествования» [Byatt 2012: 2].

Тенденция к «растягиванию» нарративного времени находит выражение в рассказе А. Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» или, например, в романе У. Голдинга «Воришка Мартин», в которых уход от реальности в глубинные психологические поиски становится для героя единственным шансом «удержать» нарратив, несмотря на то, что сам герой уже мертв.

Одной из характерных черт вышеобозначенной техники является тенденция к подавлению истинной природы ситуации главного героя. В романе «Когда я был настоящим» повествование построено на том, что герой стремится избавиться от желания вернуться к моменту травмы, поэтому погружается в мир придуманной реальности, совершенно не скрывая возможный, гипотетический характер происходящего: «Who’s to say my traumatized mind didn’t just make them up» (Remainder, 5).

Нечто подобное наблюдается и в конце романа: «The day came, finally. Then again, perhaps it didn’t. <…> In another sense, though, it had never happened-and, this being not a real event but a staged one, albeit one staged in a real venue, it never would» (Там же, 259). В этой связи В.А. Пестерев, выявляя «предположительный» характер романа, причисляет его к жанру «роман-гипотеза»: «Каждая ситуация-эксперимент – это гипотезы, повторяющаяся несостоятельность

которых создает сюжетное движение, а их последовательность образует гипотетический тип повествования» [Пестерев 2014: 23].

В своем эссе «Тинтин и тайна литературы» Маккарти высказывает мысль о коммерческой природе нарративов, указывая на то, что они зачастую «подвергаются искажениям и переделкам, пока, вывернутые шиворот-навыворот, перевернутые с ног на голову, не мутируют в другие нарративы» [Маккарти 2013: 19]. Подобным родам мутации подвергаются и ниспровергаемые в постмодернизме метанарративы, на руинах которых искусство пытается создать новую форму художественной реальности.

Говоря о нарративном времени в постмодернизме, важно подчеркнуть его зыбкий характер, что связано с подходом к тексту, выработанным постструктуралистами, суть которого в том, что нарративы зачастую выступают «объектом купли и продажи» [Маккарти 2013: 19], так как сам рассказчик пребывает, согласно Р. Барту, в «акте купли-продажи» [Барт 2001: 99]. Этой схемы в некоторой степени рассказчик придерживается в романе «Когда я был настоящим», в начале которого заключает договор с неизвестными лицами, виновными в причине его травмы, где дает клятву никогда не обсуждать какие-либо обстоятельства несчастного случая. В начале романа «Атласный остров» герою поручают написать загадочный Большой проект («Great Report»), который, словно по законам метапрозы, герой именует «Satin Island». Вся книга, таким образом, представляет собой попытку героя выполнить условия своего договора и завершить проект.

Нарратив в романе «Люди в космосе» рождается в момент основной завязки, когда героям поручают сделать копию иконы. Как пространство, так и время в романе, по ходу повествования расширяющееся, вмещающее в себя все возрастающую сеть персонажей, в конце сжимается до некой точки сингулярности. В завершающей главе романа остается в живых только один из героев, вынужденный доживать в некоем антиутопическом пространстве свалки металлолома, символизирующем на примере раскола Чехословакии тотальный взрыв мировой целостности. Нарратив начинает «затухать» в тот момент, когда

загнанный в ловушку главный герой прыгает с верхнего этажа дома, однако впоследствии предпринимает попытку продолжить повествование. Приближаясь к концу, он все же начинает предупреждать читателя: «I am finishing. There's no one left. Soon I will stop. Soon» (Men in space, 224).

Третья часть романа «С» заканчивается, на первый взгляд, фатальной автокатастрофой. Однако за ней возникает четвертая, основанная на договоре между Сержем и его крестным отцом, суть которого в том, что Сержа направляют на работу в Египет для написания отчета для Министерства по связям[21]. Однако четвертую часть можно также интерпретировать как путешествие вглубь себя, по пещерам бессознательного. В конце романе время как будто «сжимается»: «Time flattens as it rushes backwards» (C, 307), «Like time itself, he's flattening, turning into carbon paper: the black smear between the sheets, the surface through which things repeat, CC themselves, but in what will always remain black, and blank» (Там же, 308).

3. 3. «Стрела времени» или необратимость процессов

В связи с обозначенными выше концепциями времени, реализованными в романах Маккарти необходимо продемонстрировать еще одну темпоральную технику, тесно связанную с новым типом цикличности и с постмодернистской тенденцией к хаотизации и последующей ломке системы.

В романе «Когда я был настоящим» цепочка бесконечных повторений, реализуемых в вихре реконструкций, становится не просто необходимым культом, но и способом существования героя: «I just felt like doing it again and again and again. Hundreds of times» (Remainder, 151). Втягиваясь в игру, он начинает понимать, что не в силах остановить ее: «Stop what? This re-enactment was unstoppable. Even I couldn't have stopped it» (Там же, 269). Трагедией оборачивается попытка героя вывести реконструкцию банка в реальное пространство, тем

[21] Данный эпизод является аллюзией на один из комиксов Тинтина «Тинтин и сигары Фараона».

самым вытеснить закрытый локус «реконструкция» («re-enactment zone») в действительность: «the point at which the re-enactment merged with the event» (Там же, 110); «the location transfers to the real bank» (Там же, 245). Игра становится тотальной, ее правила проецируются на окружающий мир. Глава книги Бодрийяра «Симулякры и симуляции» под названием «Стратегия реального», по всей видимости, является сценарием для сцены ограбления банка в романе. Главная идея этого отрывка заключается в том, что, согласно Бодрийяру, одна из функций реального «состоит именно в том, чтобы поглощать любую попытку симуляции, чтобы сводить все к реальному» [Бодрийяр 2016: 32].

В заключительных виражах романа локус «реконструкция» стирает свои рубежи и получает статус реального события, в то время как участвующие в реконструкции акторы продолжают действовать в координатах «игрового пространства»: «в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая её, воспринимая её совершенно серьёзно» [Эко 2007: 78]: «“These people don’t know that it’s a re-enactment.” It’s real”» (Remainder, 112). Мотив круга в этот момент выходит в свою кульминационную решающую фазу: «The street was rotating <…> I closed my eyes and felt the movement, the rotation-then opened them again and was overwhelmed by sunlight» (Там же). Природа, которая на протяжении всего романа служила отражением состояния героя, пульсирует ослепляющими лучами солнца: «It was spilling everywhere, overflowing, just too much, too much to absorb» (Там же).

Герой начинает осознавать, что круговорот повторений, из которого состояла его жизнь до этого момента, замкнулся: «We’d have no chance to repeat it; there could be no slight mistimings» (Там же, 245). Резкая смена происходит и в помощнике героя Назе: «a strange change came over him. <…> it was more like a computer crashing-the way the screen, rather than explode or send its figures dancing higgledy-piggledy around, simply freezes. <…> the thing behind them tried to whir. I watched him, fascinated, and saw straight away that it couldn’t whir any more: it had frozen» (Там же, 113). Эмоционально-физическое состояние главного героя при этом достигает своего апогея: «“It’s real!” The tingling really burst its banks

now; it flowed outwards from my spine's base and flowed all around my body. Once more I was weightless; once again the moment spread its edges out, became a still, clear pool swallowing everything else up in its contentedness» (Там же, 112).

Развязка романа примечательна с точки зрения знакового кульминационного соединения в ней всех трех уровней хронотопа: топографического, психологического и метафизического. Реконструкция становится тем особым хронотопом романа, сакральным местом для героя, где он ощущает свое «присутствие» в мире и где мир подчиняется его воле: «The defile yawned open. All edges-of objects and surfaces, the counters and the screens, the carpet, the edges of seconds too-seemed to draw back while remaining where they were; normal distances and measures became huge. I could have done anything: before another person's eyes had completed a single blink, I could have run about all over, gone and moved cars around in the street outside, swapped babies in their pushchairs, climbed the bank's walls and walked across its ceiling or just stood there upside down» (Там же, 110).

Можно заключить, что герой попадает в ложный круг мнимой реальности. Стремясь овладеть прошлым, он не способен на «бытийствующее» настоящее. Над героем все время веет запах кордита, бездымного взрывчатого вещества, и все существование его проходит под знаком смерти, в ожидании момента, когда все оборвется. Самолет, управляемый героем в конце романа, кружится в вечном «танце восьмерки», служа, с одной стороны, символом бесконечности, а, с другой, – фатальной оконечености, так как в конце концов обречен на падение.

Можно заключить, что герои Маккарти также развиваются по спирали. Однако, в связи с постмодернистской обреченностью, эта спираль движется не вверх, а вниз, словно углубляясь в круги ада. Это движение соотносится с философией нисхождения Ницше: «за каждой пещерой еще более глубокая пещера» [Ницше 2006: 289]. В романе «С» идея нисхождения отражена на уровне метафорического странствия героя по египетским пещерам, символизирующим пещеры его бессознательного. Затянутый в путешествие по глубинам своего

«я», он теряет себя, что отражено в исчезании личного местоимения. После выхода из пещеры он погибает.

Более того, концовки романов Маккарти отражают эсхатологические предчувствия постмодернистской эпохи, связанные с известными концепциями «смерти»: Бога, субъекта, автора, света, последняя из которых была зафиксирована в книге Х. Зедльмайра «Смерть света». В данной связи, говоря о способе организации времени, имеющем, в свою очередь, отношение к принципу фатальной необратимости, стоит пояснить, что в постмодернизме ощущение приближающегося конца обострено в такой мере, что нередко приводит к буквальному солнечному апокалипсису: «чувствую наплыв холода, поднимаю глаза: солнце почернело» (Таинственное пламя царицы Лоаны, 536), говорит герой романа У. Эко в конце своего пребывания в имении, недвусмысленно носящим название Солара.

Во всех романах Маккарти образ солнца играет важнейшую роль, демонстрируя раскаленность бытийной пространственно-временной организации. В романе «Когда я был настоящим» солнце по мере разворачивания сюжета постепенно накаляется: «light seemed somehow higher, sharper, more acute» (Remainder, 211). В конце романа герой изображает процесс распада солнца, конца вселенной: «Eventually the sun would set for ever – burn out, pop, extinguish – and the universe would run down» (Там же, 284) и вместе с этим стремится растворить в этом световом потоке: «I felt weightless, light» (Там же, 263). Солнце выступает в тексте как онтологическая метафора, построенная на приеме персонификации: «I was overwhelmed by sunlight. It was streaming from the *sun's chest*, gushing out, cascading, splashing off cars' wheels, bonnets and windscreens and off shop fronts, trickling along the road's lines and markings, pulsing past people's legs and along gutters <…> *So maybe it's okay for it to fall*," I said"» (Там же, 112); «Today, when *the light's front edge* arrived <…> like the advance guard of an army, the first scouts and snipers. <…> several minutes after the main column's eventual departure, when *the sunlight's rearguard*, its last stragglers, took one final look

back over the deserted camp and, becoming frightened of the massing troops of darkness, scurried on» (Там же, 86).

В романе «С» появляется образ почерневшего солнца: «*black* sunrays» (С, 85), «*obscure* sun» (Там же, 107), «*eclipse* of sun» (Там же, 117); «the sun intoxicated spewing gas and Sulphur, *black with cordite smoke and tar*» (Там же, 159); «*eclipsed* suns» (Там же, 253). В конце романа также описана апокалиптическая сцена солнечной вспышки: «It's a burst of static-a static that contains all messages ever sent, and all words ever spoken; it combines all times and places too, scrunching these together as it swallows them into its crackling, booming mass, a mass expanding with the strength and speed of an explosion of galactic proportions, a *solar flare*» (Там же, 308).

В свою очередь, в конце романа «Атласный остров» разрушающая сила солнца словно «поглощает» все вокруг: «This pool of light was spreading right towards the ferry, *swallowing* it up, dismantling it» (Satin Island, 214). Аналогичным образом в романе «Люди в космосе» образ ослепляющего солнца сопровождает кульминационную фазу романа, связанную с постепенным «исчезанием» всей палитры персонажей: «The sun's straight ahead of them <…> it's *blindingly intense*: they're bathed in it, wrapped up; it seems to Nick that they're not sitting on the water's surface any more but are rising or maybe falling through pure light» (Men in space, 231).

Таким образом, энтропийная воронка, в которую попадают герои романов Маккарти, задает определенную динамику всему повествовательному процессу, отражающему необратимое движение по направлению к «ничто». Герои писателя обречены на движение по «петле смерти» ввиду фатальной затемнённости светового поля сознания. Они уже не способны исключить «разрушительное вторжение ложного времени» и «с помощью подходящих для этого средств и интуиций сделать вхождение истинного времени в "это" время хотя бы возможным» [Зедльмайр 2000: 249].

3.4. Концепция «ложного» времени

В связи с обозначенными выше концепциями художественного времени, реализующимися в творчестве Маккарти, необходимо обратиться к философскому истолкованию категории времени, связанного в постмодернизме прежде всего с концепцией «ложного» времени.

Говоря о бытии художественного произведения, Х. Зедльмайр в своей книге «Искусство и истина» опирается на тезис, согласно которому «произведение искусства принадлежит как историческому, так и внеисторическому времени» [Зедльмайр 2000: 239]. Согласно этой концепции, произведение, с одной стороны, связано с определенным историческим временем, а, с другой, способно раскрыться в настоящем как «знак вечности»: «в опыте произведения искусства открывается новое дополнительное временное измерение, открывается время. Которое независимо от его временной протяженности, а каждое из его исчезающих мгновений есть вечность» [Там же].

Однако, по мнению Зедльмайра, который, в свою очередь, опирался на теорию времени Франца фон Баадера, среди видов бытийной организации времени опасным представляется «ложное время», существующее наряду с временем «истинным» и «кажущимся» («Scheinzeit» – у Баадера), которое задает художественному произведению характер описанной выше энтропийной воронки.

В ложном времени действует исключительно прошлое: «В своем танталовом стремлении оно пытается обрести настоящее, но это стремление не просто тщетно, оно есть сама суета» [Зедльмайр 2000: 247]. Согласно Баадеру и Зедльмайру, будущее для ложного времени «обречено исчезнуть и уничтожиться» [Там же: 247]. «Прошлое повторяется в настоящем в точке дислокации. По замечанию Деррида, дело обстоит еще хуже: повторение прошлого проецируется на будущее, таким образом, прошлое как будто приходит из будущего» [Nicolaescu 2002: 1].

В связи с вышесказанным следует заключить, что концепция «ложного времени» представляется весьма актуальной в свете постмодернистской

тенденции к забыванию, утрате памяти. Многие искусствоведы указывают на проблему постмодернистской культурной энтропии, связанной с невозможностью веры в будущее. Стоит упомянуть следующие работы: «Без будущего» (глава книги «Вавилонская башня») А.А. Гениса, «Товарищи времени» Б. Гройса, «Золы угасшей прах» Ж. Деррида и других авторов: «Сегодня мы застряли в настоящем: оно самовоспроизводится, не ведя ни к какому будущему» [Гройс 2011: 1].

По мнению Кобрина, на сегодняшний момент мы имеем дело с «призраком несостоявшегося будущего в декорациях потерявшего смысл прошлого <…> Этот конец зафиксирован в лучших книгах, написанных в Европе в последние лет двадцать, – в «Кольцах Сатурна» и (в меньшей степени) «Аустерлице» В.Г. Зебальда, в многочисленных сочинениях Иэна Синклера**,** *в романе Тома Маккарти «Когда я был настоящим»* [Кобрин 2012: 1].

Уже Н.А. Бердяев говорил, что «болезнь времени, поразившая мир падший, подтверждается всеми современными научными, физико-математическими теориями о времени. Эта болезнь доводится до крайней напряженности технизацией и механизацией жизни» [Бердяев 1934: 136]. Герои постмодернистских произведений зачастую стремятся быть настоящими, однако их попытки предопределены их заключенностью во «временнОм бытии дурной вечности, вращающейся по кругу» [Зедльмайр 2000: 256]. Именно поэтому герои практически всех романов Маккарти погибают от этой невозможности жить во «временнОм бытии ада» [Там же].

3.5. Концепции пространства в романах Маккарти

По мнению ряда современных ученых, занимающихся проблемой пространства (В.П. Океанский, А.Г. Дугин, Г. Джемаль, Ю. Эвола и др.), постмодерный человек сталкивается с «болью “разъятия”» [Океанский 2011: 11], так как, находясь в векторности симулятивного времени, способствует диссолютивному рассеиванию пространства, которое неминуемо «изоморфно эго-логическому

торможению» [Там же: 28]. По причине смерти субъекта (М. Фуко) в постструктуралисткой картине мира зафиксирован пространсвенный коллапс, реализующийся в художественном мире романов Маккарти в концепциях «театрального пространства», «плоского пространства» и «пространства смерти».

3.5.1. Театральное пространство

Исследователи сходятся на том, что пространство, в котором мыслит себя постмодернистское искусство – это антипространство, пространство симулякра, не вписываемое ни в реальное, ни в художественное: «не-места <…> негативное пространство черной дыры» [Рыков 2007: 120]. Подобное пространство таит в себе черты мифологической пространственно-временной системы, связанной с изолированностью от исторического времени и с вневременным характером происходящих событий. Это имеет непосредственное отношение к семиотической теории М.М. Бахтина, согласно которой стихия карнавала пронизывают культуру Нового времени, завлекая в пространство бесконечной игры, в которой «я» растворяется в хороводе масок.

В романе «Атласный остров» подруга главного героя Мэдисон уподобляет карнавалу протестную акцию против саммита Большой Восьмерки в Генуе, в которой она принимает участие: «the gathering had the air of big carnival» (Satin Island, 177). Демонстрантов разгоняют псевдополицейские, которые отвозят Мэдисон не в участок, а в изолированную комнату на неизвестной вилле. Дальнейшее действо напоминает театральные безумия из романа Д. Фаулза «Маг». В этой комнате неизвестный заставляет девушку исполнять бессмысленный хореографический этюд. Постепенно Мэдисон привыкает к игровому ритму этого танца: «After a while, I came to recognize» (Satin Island, 191); комната становится особым хронотопом, в котором сгущены временные потоки: «he and I kept this up for an eternity. Time seemed to have stopped. We could have been the only people in the world – the first-ever people, a new Eve and Adam. Time seemed, she said again, to have just … stopped: to be suspended» (Satin Island, 192). Замедление

темпа повествования и напряженность данной сюжетной линии рождают ощущение событийности, в то время как основной текст романа намеренно антиповествовательный.

Остановимся подробнее на «негативных» пространствах в романе «C», одним из которых становится полуфантазийная сцена встречи главного героя с умершей сестрой: «the whole kingdom <…> is negative» (C, 306). Свадебный обряд в развязке романа выполнен в духе театральной постановки, происходящей на сцене («raised podium» (Там же, 304)), среди руин дома в поместье «Versoie» («the ruins of the main house visible beyond its collapsed wall» (Там же, 305)); участники события облачены в маски («steward stands wearing the ibis-mask of Thoth» (Там же)). В романе появляется также мотив безликой маски («faceless», «featureless»), отражающий постмодернистскую ситуацию потери «я» и концепцию театрализации мира: «Their faces all wear grimaces, as though frozen in a grotesque laughter bordering on the insane» (Там же, 177); «Their faces are neutral and impassive, like statues' faces» (Там же, 79); «The invigilator, still *faceless,* asks what the new word (password? keyword? call sign? it's not clear) is, posing the question by quietly whispering: "Kennscht mi noch?"» (Там же, 185). В романах Маккарти появляется также образ лица-маски: «Sophie's blank face –a *featureless* oval» (C, 307); «her face was kind of *mask-like*» (Remainder, 208).

След карнавализации заметен в некоторых эпизодах романа «Когда я был настоящим», герой которого в поисках идентичности примеряет различные маски, «символизирующие неизвестные объекты» [Stavris 2012: 57]. Согласно теории Бахтина, нацеленной на переворачивание бинарных оппозиций, человек стремится постичь самого себя через другого: «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой» [Бахтин 1990: 48]. Получив в качестве компенсации большую сумму денег, герой идет на улицу просить милостыню, чувствуя, как это действие парадоксальным образом смыкает его с реальностью: «It struck me that my posture was like the posture of a beggar <…> I started murmuring: "Spare change…spare

change…spare change…” <…> It made me feel so serene and intense that I felt almost real» (Remainder, 41-42).

Что касается упоминаемого в других параграфах работы хронотопа «реконструкция» в романе «Когда я был настоящим», то он конденсирует в себе все аспекты театрального принципа, соотносясь с концепцией метатеатра, согласно которой реальность замещается миром иллюзий.

В связи с вышеуказанными примерами можно прийти к выводу, что театрализация раскрывает в постмодернизме еще один аспект проблемы расщепленного субъекта. Карнавал, смена масок становится способом для героев романов Маккарти слиться с миром через игру. Установка постмодернистского текста на релятивизацию понятий и на ниспровержение каких-либо ценностных ориентиров приводит к ситуации бесконтрольного самодвижения текста посредством игровой логики мерцания означающих.

3.5.2. Плоское пространство

Маккарти – автор, расширяющий границы текстового пространства, мыслящий созвучно постструктуралистской теории интертекста, стремящейся к захвату новых территорий. Именно поэтому его романы часто сравнивают с художественно-изобразительным полотном. По мнению С. Кричли, «Роман “Люди в космосе” лучше всего может быть представлен в виде панельной картины» [Crithley 2012: 226], в которой причудливым образом переплетаются различные тексты и сюжеты: «Частоты, сигналы, приемы, повторные слова, распространение и рассеивание превращают “С” в коммутатора, (рас)соединяющего и воспроизводящего тексты и историю» [Lanone 2014: 1]. Однако захват новых территорий, наблюдаемый в постмодернизме, зачастую парадоксальным образом ведет и к урезанию пространства до плоскости, которую герой романа «С» зачастую воспринимает через метафору фильма: «The whole scene’s flat, like film» (С, 307).

Необходимо отметить, что мысль о горизонтальности пространства пронизывает постмодерн. Д. Делез говорит о «неметрических, а-центрированных, ризоматических множественностях, оккупирующих пространство» [Делез 2010: 622], которое лишается вертикальной иерархии корня-стебля. Герой романа Маккарти в этой связи обречен на ограниченное восприятие пространства, которое под его взглядом «опустошается»: «He sees things flat; he paints things flat» (C, 39), «He looks down: as the landscape falls away, *it flattens, voids itself of depth*» (Там же, 124), «It's that depth thing again: the technique Serge could never master in his drawing lessons» (Там же, 85).

Его зрение геометризировано, он словно расчерчивает пространство, сопоставляя увиденное с плоскими геометрическими фигурами: «I just see space: surfaces and lines <…> and the odd blind spot» (Там же, 121); «The estate's layout, too, seems to be C-some figure or associative line inscribed beneath its *flattened geometry*, camouflaged by lawns and walls and gardens…» (Там же, 78); «The figures all appear in profile, *flat*; the landscape across which the cyclist rides, made up of rectangles and segments» (Там же, 20); «Objects, figures, landscapes: *flat*» (Там же, 39).

Герой романа Маккарти в этой связи обречен на ограниченное восприятие пространства, которое под его взглядом «опустошается»: «He sees things flat; he paints things flat» (C, 39), «He looks down: as the landscape falls away, *it flattens, voids itself of depth*» (Там же, 124), «It's that depth thing again: the technique Serge could never master in his drawing lessons» (Там же, 85).

Мир, в котором живет постмодернистский герой, – это уже мир вторичный, мир новой темпорально-пространственной организации. Об этом завуалировано говорит и сам Т. Маккарти, когда приводит в качестве эпиграфа фрагмент из неопубликованной диссертации Клары Джелинковой, одной из героинь романа «Люди в космосе», в которой автор предпринимает попытку расшифровать настенные рисунки усыпальницы Бачковского монастыря: «Роман "Люди в космосе" стоит воспринимать как панельную живопись, своего рода полиптих, изображающий мир, который, по словам Клары, "плоский, нереальный и

дематериализированный” <…> Это – плоская роспись на двумерной поверхности, перечеркнутая множеством строк повествования» [Crithley 2012: 226].

Плоскость восприятия связана также с принципиальным отсутствием трансцендентного, с «неудавшейся трансценденцией» [Bollen 2012: 1], что выражается в романах Маккарти в неумолимой гравитационной силе, которая тянет за собой героев: «the vertigious and pleasant sense of falling. It’s not just him; everything seems to be falling back into this moment, even the sky: a breeze is touching down now, making the trees rustle» (C, 188).

Краеугольным камнем романа «Люди в космосе» является икона из болгарского монастыря, изображающая Вознесение: «ascension, but not Christ’s» (Men in space, 107). Все в этой картине, как замечает одна из героинь Клара, неправильно, все нацелено на подрыв иконических стандартов, на искажение геометрии пространства: «It’s simply, well, just wrong» (Там же, 108). Метафорическая образность иконы традиционно связана с идеей постоянного восхождения: от земного к небесному. Все средства, включающие в себя центральные мотивы и образы, световое решение, систему вертикали и горизонтали, служат в ней для передачи идеи Вознесения в высший из миров.

В иконе, которая экфрасисом «врывается» в роман Маккарти, нимб, символизирующий окружность, цельность, превращается в эллипс; выпуклость пространства заменяется плоскостью: «the image was flat and depthless and without background, kind of blandly omnipresent» (Там же, 120); рыбаки, которые призваны возводить корабль, напротив, демонтируют его; фигура святого вместо того, чтобы подниматься вверх застывает на одном месте: «He looks as though *there were no transcendence* – and no pure spirit either, *no God*: he gets up into the sky, and all there is is this *ellipse, this void, this slanting nothingness…*» (Там же, 111).

В конце романа один из главных героев Иван попадает в место, где утрачена связь («there is no signal, there is no noise» (Men in space, 263)), где не ощущается времени («some time later – I am unable to say how much» (Там же, 265)), где теряются смыслы («Why do I write this? Perhaps it is no longer necessary for me to

continue. I will stop soon» (Там же)). Это место – низ иконы, копию которой он делал, где рыбаки разбирают на части корабль: «Not far from where I'm situated, ships are being dismantled: this much I know» (Там же, 263). Сломанная лестница из груды металолома, окружающих Ивана, символизирует невозможность Восхождения, обреченность на земной ад: «Several metres from me, on the open ground, a set of movable, wheel-mounted steps has been abandoned. The steps lead nowhere. If one were to ascend them, one would simply end up on the ground again» (Там же, 265).

3.5.3. Хронотоп смерти

В связи с выявленной выше пространственно-временной деформацией, наблюдаемой в постмодернизме, необходимо выделить еще один хронотоп, прослеживающийся в творчестве Маккарти, – хронотоп смерти.

Следует подчеркнуть, что «Международное Общество Некронавтов»[22], членом которого является исследуемый автор, позиционируют себя как путешественников в смерть: «Смерть – это тип пространства, которое необходимо обнаружить, в которое необходимо войти, колонизировать его и, в конце концов, заселить» [Critchley, McCarthy 2004: 1]. В романе «C» эта идея выражена при описании главного героя: «all Serge can see is death – death broadcast out of Poldhu, Malin, Cleethorpes <…> across the world. *Can death be patented*?» (C, 112).

Предтечи этим мыслям следует искать в работе Кричли «Как перестать жить и начать беспокоиться», в которой он, опираясь и одновременно преодолевая философию Хайдеггера, имеет целью воскресить табуированную и избегаемую категорию – категорию смерти с точки зрения теологического понятия «искусство смерти»: «Есть веские причины для беспокойства; и в то время, когда смерть стала последним великим табу, мы должны возродить философское искусство умирания: ars moriendi» [Critchley 2010: 10].

[22] «νεκρός» в переводе с греч. – «мертвый».

Согласно мировоззрению некронавтов, человеку следует осознавать свою оконеченость и свое неумолимое движение к смерти: «Наши тела являются не более чем проводниками, ведущими нас неуклонно к смерти. Мы все некронавты, всегда, уже» [McCarthy, Critchley 1999: 1]. В работе Хайдеггера «Бытие и время», ключевой для Маккарти и Кричли, как раз и выражена эта мысль о конечности человека, который движется к смерти. Однако, осознавая свою оконеченость, «брошенность в возможность смерти» [Хайдеггер 2003: 127], человк должен стремиться заполнить свою экзистенцию бытийствующим смыслом, т.е. стремиться быть-в-мире, что у Хайдеггера скрыто в категории «забота», обозначающей онтологическую целостность субъекта, «основоустройство присутствия» [Там же].

Под лозунгом «вхождение в пространство смерти» Маккарти и Кричли подразумевают также диагностирование художественными средствами процесса распада, руинизации, наблюдаемого в современном искусстве. Их цель, таким образом, сводится к вскрытию мертвой ткани, в которую за XX век успели превратиться как субъект, автор, текст, так и само искусство.

Квинтэссенция творчества некронавтов, с доминированием идеи невозможности описанной Хайдеггером подлинной экзистенции, раскрывается в антиутопическом рассказе Маккарти «Город карт» («City of cards»), в котором сквозит как постмодернистская обреченность, так и модернистские поиски прорыва к истине. Мир будущего, нарисованный Маккарти как принципиально разорванный, поделенный на идеологические части, представлен в лице определенных тайных интернет-сообществ, в которые вынужден вступить человек, чтобы ощущать свое присутствие в мире («a promise of connection» (City of cards, 1)): «the City of Believers», «the City of False Memory», «the City of One», «the City of Melancholia», «the City of Sex» [Там же]). Пресытившись долгими поисками, герой впадает в скуку и выбирает для себя «город смерти» («the City of Death»), полагая, что играющие за столом в карты «проводники в смерть» («the Death people» [Там же]), должны убить его. Однако они, руководствуюсь принципом равнодушного ожидания смерти, призывают героя присоединиться к ним.

«Проводники в смерть» символизируют пассивное псевдобытие, реализуемое в рассказе в цикличности карточной игры, игры случая, которая, согласно Хайдеггеру, «отчуждает присутствие от его наиболее своей, безотносительной бытийной способности» [Хайдеггер 2003: 129]. Они становятся символами современной как культурной, так и антропологической ситуации, характеризующейся доминированием игрового принципа. Местом пребывания «города мертвых» оказывается сухой док, где выкачена вода. Через этот локус метафорически выражена идея обездвиженного мира, где корабль как символ мира уже не плывет по волнам жизни.

Уйдя от «проводников в смерть», разочарованный, заброшенный назад в бытие, герой не в силах обрести подлинную экзистенцию. Финал рассказа остается открытым, обнажая как личностный, так и внеличностный аспект выбора, реализуемой в рассказе в образе некой политической верхушки, охраняющей каждое «сообщество». Судьба героя заведомо детерминирована ситуацией мирового разлома, тотальной дезинтеграции мировой целостности, свидетельством чего выступают разрозненные «клетки»[23] мира, которые уже не способны поддерживать целостность структуры.

Таким образом, в своих различных проявлениях творческие проекты Маккарти нацелены на фиксацию актуальных проблем как современного искусства, так и современной философской мысли. Деятельность автора в рамках Организации Некронавтов способствует формированию идейно-философских аспектов его литературного творчества.

Выводы

Итак, в данной главе мы прежде всего обратились к ключевой для постмодернистского дискурса образ-метафоре «руины». Мы пришли к выводу, что данная метафора, зашифрованная в названии романа Маккарти «Remainder»,

[23] «Cyto» в переводе с лат. – «клетка».

служит ключом ко всему его литературному проекту. Проблема «руины» возникает в постмодернизме на уровне субъектной репрезентации, воплощающейся в ряде концепций, в основе которых тезис о «раздвоенной» природе «я».

В романах Т. Маккарти представлена традиционная для постмодернизма игровая стратегия. В романе «Когда я был настоящим» игра прослеживается на всех уровнях текста: на сюжетно-композиционном, идейно-смысловом; на игровую доминанту указывают также нарративные стратегии текста и девальвация аксиологических категорий. Игра сопровождается уходом в инобытие, в пространства вторичной реальности, симуляции, где действует принцип монотонного повторения.

Следует заключить, что низвержение субъекта в постмодернизме ведет к пространственно-временной дезорганизации как реальности, так и текста, что наглядно отражено в романах Маккарти в принципах организации художественной темпоральности. Выявив основные пространственно-временные формы, превалирующие в творчестве автора, мы пришли к выводу об энтропийном характере ключевых хронотопов его картины мира, задаваемых «ложным» временем. Установлена также связь между типами организации художественного времени в литературе с основными концепциями физической науки. Актуализирована проблема изменения геометрии пространства в связи с убыванием времени.

Можно сделать вывод, что в связи с нивелированием роли субъекта в искусстве резко встает проблема состоятельности памяти, которая в условиях постмодерна обречена на «ложное вспоминание».

ГЛАВА 3. ЛИНГВОПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МЕТАФОРЫ «РУИНЫ»

§ 1. Специфика лингвопоэтологического анализа постмодернистского текста

Лингвопоэтологический анализ, предпринимаемый в данной главе, нацелен на двойственный подход к тексту, включающий, с одной стороны, «элементарную пространственность» [Женетт 1998: 279] языка, а, с другой, «длительность» литературного произведения.

В теории постмодернизма поэсис, т.е. «художественное делание», рассматривается как «процесс истребления смысловой целостности» [Бодрийяр 2009: 331]. Ж. Бодрийяр, который, как известно, оказал особое влияние на англо-американскую культуру, трактует поэтический язык как «место, где уничтожаются ценность и закон» [Там же: 327], а созданное таким языком художественное пространство становится местом превращения «системы вещей» в руину, которая, однако, стремится выработать в своей руинированной форме новый код. «Именно к структурализму отсылает понятие “кода”, которым регулируется, по Бодрийяру, новейшая форма симуляции» [Зенкин 2009: 12]. Код позволяет «упорядочить и редуцировать, свести к квазипространственным формам “безумное становление”» [Там же]. В теории структурализма именно спациальность является доминантным условием для необходимого перевода разных видов движения в какую-либо пространственную определенность, в которой можно остановить эту динамику нарастающего безумия.

Ученые, занимающиеся проблемой структурализма, например, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, давно отметили, что в структурализме намечена тенденция к упразднению времени, что находит выражение в «пространственном толковании процессов повествования, понимания литературной эволюции» [Там же], когда структурно-лингвистические законы языка, реализующиеся в «чистом spatium» [Делез 1999: 140], переносятся на бытие литературного

произведения. Структуралисты, например, Ж. Женетт, К. Леви-Стросс, нацелены на парадигматическое толкование текста, развертывающего палимпсестную систему связей и на приложение к тексту взятой извне «категориальной сетки» [Зенкин 2003: 154].

Однако в постструктурализме намечается попытка объединения спациальности и темпоральности в новом языковом коде. Деррида, например, настаивает на некоем структурном единстве письма, в рамках которого «нельзя противопоставлять друг другу или различать пространство и время» [Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида 1993: 156]. Он обозначает это единство термином «опространстливание», который призван реализовать «пространственное-становление-времени» [Там же: 155-156]. Поэтому постструктуралисты (Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида П. де Ман и др.) основывают свой анализ литературного текста, с одной стороны, на спациальной логике перехода от одного означающего к другому, а, с другой, – на деконструктивистской, подрывающей мнимую целостность текста.

В постмодернизме, несмотря на антисистемность и антииерархичность, на ризомный характер связей элементов, складывается, таким образом, новый принцип структурности, отличный от структуралистского. Связи внутри постмодернистского кода носят, согласно, например, Ж. Бодрийяру, симулятивный характер. Система этого кода, несмотря на заложенный в ней «внутренний механизм забывания» [Пригожин 1985: 29], инерциально жива и воспроизводит сущности, однако энтелехийная сила, согласно постмодернистской обреченности, слишком слаба для реализации потенциала системы.

Именно лингвопоэтологический анализ текста позволяет зафиксировать намеченную в творчестве Маккарти осознанно или нет попытку возвращения к «первоначальным условиям системы» [Там же: 31], попытку припоминания, пусть и обреченную на симулятивность, что находит выражение в словах с приставкой *re-*, которыми изобилует роман Макарти «Remainder»: *replica, re-enactment, replay, repeat, reconstruct, return, reroute, remind, remember, recollect, reveal, reproduce, recreate, redouble, reappear, recur, reinstate, re-stage, re-*

landscape, reform, remix, rehearse, revolve, re-inflate, refine, relapse, rotate. В романе «С» это выражено в форме самой буквы, выведенной в заглавие, отражающей тяготение, но невозможность возвращения к начальной точке для замыкания круга.

Желание «оживить» систему (под которой подразумевается и язык, и человек, и мир в целом), хоть и обреченную на механическое самовоспроизведение, прослеживается в двойственном подходе к тексту, предпринимаемом в данной главе, цель которого – обнаружить баланс между организованной, но застывшей системой языка, предлагаемой лингвистикой для структурирования стихийной природы текста, рожденного в неустойчивой постмодернистской системе координат, не поддающейся, на первый взгляд, системному анализу. По мысли Деррида, «писать или читать текст <…> это и есть раскрытие новой формы опространстливания в тексте», который разворачивается как карта, «имеющая свои дороги и их невидимые ответвления» [Деррида 1993: 181].

С учетом этого лингвопоэтологический анализ постмодернистского текста предполагает исследование лексико-семантического ансамбля художественной текстуры в романах Маккарти в аспекте модального противодействия тому, что Бодрийяр называет «анаграмматическим рассеиванием», когда происходит «”сжигание” языка» [Зенкин 2009: 33] в поэтическом языке, который он называет «моделью символического обмена» [Бодрийяр 2009: 327].

Именно лингвистическая наука, по мысли Бодрийяра, может рассматриваться «как противодействие этой операции буквального рассеяния и разрешения» [Там же: 341], как «отчаянная попытка спасти хотя бы ценой усложнения игры закон языковой значимости и основные категории сигнификации (означающее, означаемое, выражение, репрезентацию, эквивалентность)» [Там же: 330-331].

На данном этапе работы цель – структурировать эту попытку, используя разветвленную систему фреймо-слотовой модели анализа метафорических моделей.

1.1. Теория концептуальной метафоры

Существует множество подходов к изучению феномена метафоры как в филологической науке, так и в лингвистической. Значительный вклад в изучение метафоры с точки зрения лингвистического подхода внесли многие российские и зарубежные ученые: Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, Н.Н. Болдырев, А. Вежбицкая, В.Г. Гак, Ю.Н. Караулов, В.И. Карасик, С.В. Киселёва, С.Б. Кураш, Н.А. Кобрина, Е.С. Кубрякова, В.А. Маслова, М. Минский, Ю.И. Левин, М.В. Никитин, В.В. Петров, Г.Н. Скляревская, В.Н. Телия, О.В. Трынкова, В.К. Харченко, Е.Т. Черкасова, А.П. Чудинов, Д.Н. Шмелёв, Г.И. Берестнев, М. Блэк, Д. Дэвидсон, Дж. Серль, M. Johnson, G. Lakoff и многие другие.

Метафора как средство вторичной номинации изучается в рамках таких лингвистических дисциплин, как стилистика, лексикология и лексикография. Под метафоризацией данные науки подразумевают «расширение смыслового объёма слова за счёт возникновения у него переносных значений и усиления его экспрессивных свойств» [Ахманова 1969: 232].

Под метафорой традиционно понимается «перенос наименования с одного предмета (явления, действия, признака) на другой на основе их внутреннего или внешнего сходства» [Голуб 2002: 134]. Согласно определению Н.Д. Арутюновой, «метафора в ее наиболее очевидной форме – это транспозиция идентифицирующей (дескриптивной и семантически диффузной) лексики, предназначенной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства» [Арутюнова, Журинская 1990: 19].

В связи с появлением когнитивного подхода к изучению единиц языка по-новому стал интерпретироваться и феномен метафоры, которая в последнее время рассматривается как средство когнитивного порядка. Как известно, когнитивизм – «это направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые с ними связаны» [Маслова 2004: 6]. Как подчеркивает С.В. Киселева, с позиции когнитивизма «человек рассматривается с точки зрения его способности

получать и перерабатывать информацию, руководствуясь в своей мыслительной деятельности “схемами, программами, планами, стратегиями”» [Киселева 2012: 2].

Главным объектом когнитивной науки, соответственно, является язык как основное средство получения, хранения, переработки и передачи информации. Таким образом, в 80-х годах XX века в связи с доминированием когнитивизма особую роль стало играть языкознание, в лоне которого и родилась новая наука – когнитивная лингвистика.

Е.С. Кубрякова определяет когнитивную лингвистику как «лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и трансформировании информации» [Кубрякова 2004: 53]. Языковые формы, возникающие в сознании человека, – результат усвоения им информации и опыта, полученных извне в процессе познавательной деятельности. Таким образом, в лингвистике утвердился антропоцентрический подход, который «переносит центр тяжести с языка на человека, а язык рассматривается с точки зрения его участия в познавательной деятельности человека» [Киселева 2012: 2].

В рамках когнитивной лингвистики и ее терминологии нас интересует антропологический подход к метафоре, который нацелен на поиск языковой метафоры в особенностях сознания и мировосприятия человека, в определенных закономерностях появления понятий и образов. Метафора, как утверждает Л.А. Грузберг, «по самой своей природе антропометрична: она соизмеряет разные сущности, формирует на их основе новый гносеологический образ и синтезирует в нем признаки гетерогенных сущностей» [Грузберг 2004]. В современной когнитологии метафора является одной из основных ментальных операций, способом познания, структурирования и объяснения окружающего нас мира.

Антропологический подход к метафоре был осмыслен в трудах Э. Кассирера, Н.Ф. Алиференко, Дж. Джейнса, М. Осборна, Д. Энингера, Д. Лакоффа и М. Джонсона. В рамках этого подхода и родилось понятие «концептуальная

метафора», которое, по нашему мнению, применимо для более широкого исследования метафоры «руины».

Стоит отметить, что впервые концептуальную метафору описали американские ученые, основатели когнитивной лингвистики Джордж Лакофф и Марк Джонсон в работе «Метафоры, которыми мы живем» («Metaphors we live by»), изданной в 1980 году. Как отмечают исследователи, «метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути» [Lakoff, Johnson 1980: 387]. Эту точку зрения поддерживают большинство современных ученых: «Метафору питают обыденные (ненаучные знания)» [Берестнев 2007: 59].

Важнейшим понятием когнитивной лингвистики является, как известно, «концепт». В рамках данной работы мы не будем подробно останавливаться на проблемах интерпретации данного термина, поскольку он не является непосредственным объектом нашего исследования и имеет неоднозначную трактовку в современных исследованиях. Отметим только то, что концепт по своей сути представляет собой единицу сознания, ментальное образование, «оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Понятие «концепт» отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких “квантов” знания» [Кубрякова 1997: 89-90]. Как пишет С.В. Киселева, «обобщённо концепт можно определить как “пучок” всех представлений, ассоциаций, знаний, оценок, эмоций и переживаний человека относительно какого-либо опыта (явления, действия, процесса, предмета, объекта), которые существуют в сознании человека или в его ментальном мире» [Киселева 2012: 4].

Для более детального исследования метафоры «руины» обратимся к когнитивно-дискурсивному подходу, при котором в качестве анализа берется не

отдельная метафора, а метафорическая модель, т.е. концептуальная метафора. Основные положения в области метафорического моделирования разработали следующие ученые: Д. Лакофф, М. Джонсон, А.Н. Баранов, О.В. Трынкова, Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова, А.П. Чудинов, Е.Е. Бразговская.

Как отмечает О.В. Трынкова, «наличие метафорических моделей, обобщающих стереотипные представления о действительности, решающим образом влияет на форму порождаемого дискурса» [Трынкова 2008: 266]. Система метафорических моделей в художественном произведении, таким образом, представляет собой проявление идиостиля писателя. Лакофф и Джонсон отмечают, что «метафора неотделима от процесса мышления человека, так как само наше мышление метафорично» [Lakoff, Johnson 1980: 6]. По мнению ученых, метафора располагается на стыке двух областей или сфер, именуемых ими как «source domain» («сфера-источник») и «target domain» («сфера-цель»). В российской когнитивистике идентичными терминами являются «сфера-источник», «исходная сфера», «донорская зона» и «сфера-магнит», «конечная сфера» и «реципиентная зона».

Таким образом, «метафорическая модель – это существующая в сознании носителей языка взаимосвязь между понятийными сферами, при которой система фреймов сферы-источника служит основой для моделирования понятийной системы другой сферы-магнита» [Трынкова 2010: 12]. Как отмечает Е.Е. Бразговская, «концептуальные метафоры занимают промежуточное положение между собственно метафорами и символами» [Бразговская 2011: 1]. Это объясняется тем, что у метафоры оба референта имеют физическую природу (например, «девушка – цветок»). «Концептуальная метафора обращена к физическому объекту в качестве “известного”, но её познаваемый, то есть неизвестный, референт – это, как и у символа, объект метафизический» [Там же.]. В качестве примера исследователь приводит концептуальную метафору «архив» в романе М. Фуко «Имя розы». Как указывает Киселева, «одна когнитивная модель охватывает некое множество лексем, которые по данной схеме связывают конечную и исходную сферы. Если связь между двумя сферами сопряжена с

метафорическим переосмыслением, то тогда реализуется метафорическая модель» [Киселева 2012: 6].

Механизм возникновения метафорической модели подробно описал А.П. Чудинов в книге «Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры». По его мнению, «метафорическая модель – это существующая или складывающаяся в сознании носителей языка схема связи между двумя понятийными сферами, которую можно представить определённой формулой: «X – это Y» [Чудинов 2003: 70]. Например, «Политическая деятельность – это Война».

Метафора «руины» в исследуемых нами романах является одним из факторов, формирующих смысловое ядро текста, его идейно-образным элементом. Как пишет С.Б. Кураш, «локализованная в текстовом фрагменте метафора может реализовать одну из центральных и даже центральную микротему текста, вступая в самые тесные образно-тематические и лексико-семантические связи с неметафоричным отрезком текста» [Кураш 2011: 45].

Метафора «руины» в постмодернистской теории шире традиционного понятия «метафора». Как указывает Н.Б. Маньковская, «специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутриметафизического характера <…> Постмодернистский метафорический бум связывается с галактической структурой текстов, отдалением письма от философии и его сближением с живописью, кинематографом, музыкой, ритмом» [Маньковская 2000: 28].

С точки зрения лингвистического подхода метафора «руины» в романе относится, как мы полагаем, к типу онтологических и ориентационных концептуальных метафор. Согласно краткому словарю когнитивных терминов, «онтологические (ontological) метафоры категоризуют абстрактные сущности, путем очерчивания их границ в пространстве» [Кубрякова 1997: 81], в то время как «ориентационные (orientational) метафоры структурируют несколько областей и задают общую для них систему концептуализации; они в основном связаны с ориентацией в пространстве, с противопоставлениями типа “вверх-вниз”,

“внутри-снаружи”, “глубокий-мелкий”, “центральный-периферийный” и др.» [Там же].

Одним из центральных понятий в когнитивной лингвистике, нуждающемся в осмыслении, является «фрейм». Следует заметить, что понятие «фрейм» до сих пор не имеет однозначной трактовки и четкой методики изучения. Данный термин происходит от английского слова «frame» – в переводе «рамка», «каркас». Он был введен в научный оборот американским ученым М. Минским в 1974 году. В основе разработанной ученым теории фрейма лежит предположение о том, что «человек, пытаясь познать новую для себя ситуацию или по-новому взглянуть на уже привычные вещи, выбирает из своей памяти некоторую структуру данных (образ), называемую нами фреймом, с таким расчетом, чтобы путем изменения в ней отдельных деталей сделать ее пригодной для понимания более широкого класса явлений или процессов» [Минский 1979: 1]. Также Минский говорит о возможности объединения фреймов в фреймовые системы.

Существует много толкований о структурной организации фрейма. В большинстве случаев исследователи склонны разделять точку зрения Минского. Однако есть и иное видение проблемы. Например, Е.Г. Беляевская в статье «Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспектах» рассматривает фрейм как изменчивую иерархическую структуру. В.И. Карасик в работе «Языковой круг: личность, концепт, дискурс» говорит о спиралевидном характере фрейма: «вспоминая о чем-либо, человек вовлекает в исходный образ весь свой жизненный опыт, который как бы раскрывается по спирали» [Карасик 2002: 152-153].

По мнению Минского, фрейм имеет двухуровневую композиционную структуру, состоящую из связей и узлов между ними: «вершинные узлы содержат данные всегда справедливые для определенной ситуации, терминальные узлы, или слоты, заполняются данными из конкретной практической ситуации» [Минский 1979: 45-46].

Существует как минимум три подхода к систематизации метафорических моделей. Согласно первому, за основу следует выделять исходную сферу,

сферу-источник, и, отталкиваясь от нее, выявлять ряд однотипных моделей. С точки зрения второго подхода основой для классификации является сфера-мишень. И, наконец, согласно третьему подходу, классификация может быть выстроена с опорой на определенный фрейм, являющийся объектом метафорического притяжения. Мы будем выстраивать наш анализ, опираясь на второй из предложенных подходов, так как предметом данного исследования является «руина», являющаяся в контексте представленного ниже анализа результатом метафорического переноса, т.е. сферой-мишенью.

§ 2. Лингвопоэтологический анализ метафоры «руины» с точки зрения когнитивно-дискурсивного подхода

2.1. Метафорическая модель «LANGUAGE IS A RUIN»

Противодействие во взаимодействии лингвистического и поэтического планов в языковой структуре художественного мира Маккарти ясно прослеживается в романе «Когда я был настоящим». Главный герой-нарратор в этом романе обречен на ложное движение внутри спациальной структуры языка вследствие разрушительной динамики владеющего им языкового поэтического импульса, который, нацелен на деконструкцию смысла, что отражает основные положения в дискурсах постмодернистской литературы и философии. Главный герой, подобно потерявшейся в постмодернизме авторской фигуре, «ломает» структурность языка, с ее логикой перехода от означающего к означаемому, разрушая смысл. Он подвергает деконструкции слова, порождая новую семантику в темпоральной динамике художественного поэсиса, следствием чего оказывается нередко алогичное смешение в столкновении разного рода семантических сдвигов, в результате чего создается эффект хаоса значений, рассмотренный в первой главе работы в параграфе «Техники фрагментированного дискурса».

В дальнейшем исследовании мы рассматриваем отмеченную выше в чем-то парадоксальную конфликтологию в предлагаемой нами семантической попытке ее классификации на основе выделяемой нами системы мегасфер: LANGUAGE, HUMAN BEING, CIVILIZATION, MATTER.

В рамках метасферы LANGUAGE следует выделить метафорическую модель LANGUAGE IS A RUIN и структурно зафиксировать процесс «разрушения» семантического строя языка.

Обозначим фрейм «знак» («sign») и слоты:

1) означающее (*denotation*)

В романе наглядно продемонстрирована «экзистенциалистская парадигма мира как хаоса» [Яценко 2012: 142], в котором хаотичная, фрагментарная структура текста становится аналогом этого мира. Отсюда возникает деконструктивистская установка на «неразрешимость» смысловой определенности текста, которую выявляет развернутая метафора «слова как одушевленные предметы»: “this word planted itself in me and grew. Settlement. It *wormed* its way into my coma» (Remainder, 2); «figures, hours, appointments, places, all abandoning their posts and scrambling for the exits, sweating their way out of him, rats scurrying from a sinking ship» (Там же, 116). В данных примерах одновременно представлена и фитоморфная, и зооморфная метафора.

Герой пытается одолеть, буквально «съесть» слова: «I’d think of the word’s middle bit, the -l-, each time I tried to *swallow*» (Там же, 6), в чем прослеживается то, что Делез именует «дизъюнкцией двух серий оральности: дуальность вещей-слов, поглощений-выражений, и поглощаемых объектов — выражаемых предложений» [Делез 2011: 115]. Слова проникают в героя под воздействием насильственного акта, и он пытается их «переварить»: «I felt grateful to Daubenay for the first time-not for getting me all that money, but for *slotting* that word, “facilitate”, onto my tongue» (Remainder, 78). В романе «C» слова буквально «поглощают» героя: «Serge, bathing in the phrases’ afterglow, usually gives up after a few lines and just lets the words billow around him, losing himself in their shapes and patterns» (C, 38).

Момент «утраты» словесной цепи означающих для героя фиксируется в буквальном «сломе» всей, на первый взгляд, настроенной системы его текста. Слова «мерцают» и «убегают» от главного героя: «my flow of words *faltered* and *dried up*; the liver lady's rubbish bag broke, scattering putrid, mouldy lumps of uneaten liver all over the courtyard; the swings' chains snapped; black cats shrieked and chased their tails. And then our plane-the plane that we'd formed from the interlinking of our bodies: it was stalling, nose-diving towards the ground» (Там же, 144); «the painted words: Movement Cars, Airports, Stations, Light, Removals, Any Distance. They *ran* over all three of the column's larger squares; the n and t of Movement *ran* into the next column, the column to the right. It was Light Removals, not Light then Removals (Там же, 196). В конечном итоге слова становятся «неподъемными»: «The weird man repeated his line again but, although the words were the same ones, they somehow came out as *Harder and harder to lift up*» (Там же, 214).

2) дискурс (*discourse*)

Герой пытается соединять воедино подхваченные им ранее обрывки фраз, что приводит к распаду смысла, к подмене истинного первоначального значения того или иного слова или фразы, в результате чего происходит наложение дискурсов. Слова из песни смешиваются в его сознании с обрывками воспоминаний и виденных ранее рекламных плакатов: «"History," said one. "It's lethal, all this debris. Look: propeller, head. "Flotsam," said the other. "Jetsam. All these little bits, repeating. The real event he can't even discuss"» (Там же, 88); «Speculation," I said; "contemplation of the heavens. Money, blood and light. Removals. Any Distance» (Там же, 112).

Подобным образом смешиваются в сознании героя галлюцинации, сон и реальность, создавая семантические «неразрешимости». Сознание героя раскалывается, что находит выражение в лоскутной семантике текста, становящегося для читателя «ненадежным», так как рассказчик одновременно является и сотворцом текста: «The truth is, I've been making all this up» (Там же, 56).

3) остаток (*restance*)

Кредо героя «Everything must leave some kind of mark» (Remainder, 4, 38, 76) трижды звучит в романе. Это своего рода отсылка к дерридеанской концепции следа. Сам автор указывает на связь между названием романа («Remainder») и терминами, которыми оперирует Деррида: «Само слово “остаток” – это обычный перевод набора терминов, используемых им [Деррида]: “restance”, “revenance”, которых можно назвать “призраками”, чем-то, что возвращается, чем-то, что остается» [McCarthy 2013: 1].

Остаточный принцип нагляднее всего прослеживается в динамике слова *residual* (в переводе «остаток»), демонстрирующего то, что Бодрийяр именует «нерастворимым остатком» [Бодрийяр 2009: 336] дискурсивного «потребительства»: «This strange, pointless *residual*» (Remainder, 240); «Higher up, lingering vapour trails had turned blood crimson. *Our trail would be visible from the ground* <…> *discarded, recidual, a remainder*» [Там же, 283].

Однако герой нацелен на полное «растворение» означающих, на символический обмен со смертью, что реализуется в финальной сцене на борту начиненного взрывчаткой самолета: «”We’ll need to *disappear* afterwards” <…> “How can we disappear?” “Get out. *Cover our tracks*. We should *remove all traces* of our activities here, and get ourselves and all the re-enactors well out of the picture”» (Remainder, 248), «*to eliminate the channels* it could leak through ,<…> *Remove, take out, vaporize*» (Там же, 253), « All *vaporize* and be sprayed upwards. When we have to *disappear*, like you said. *Remove traces*, all that stuff» (Там же, 250). Образ самолета в романе, построенный на приеме персонификации, отражает возможность полного «исчезания»: «aeroplanes <…> these huge steel crates all packed with people and their *clutter moaning and tingling as they stretched their arms out, palms up, rising. Planes that had taken off earlier were dwindling to specks that hung suspended in the air’s outer reaches for a while, then disappeared»* (Там же, 249).

Невозможность преодолеть «остаточность» находит выражение в сцене в мастерской, где герой намеревается заставить жидкость для мытья стекол «испариться», однако, в конечном итоге, она выплескивается на него: «the blue goop had seemed to have *dematerialized and become sky*» (Там же, 223). Герой

даже старается найти «след» от души, оставляющей тело мертвого человека: «I started wondering where this black man's soul had disappeared to as it left his body. It had to go somewhere: it couldn't just vaporize-it must have gushed, trickled or dripped onto some surface, stained it somehow» (Там же, 185).

В романе «C» «остатки» языка преследует героя даже после его физической смерти: «The noise has faded too: only fragments of it are left, small residues, vague sonic smudges…» (C, 308).

2.2. Метафорическая модель «HUMAN MEMORY IS A RUIN»

Лингвистический анализ метафорической модели «HUMAN MEMORY IS A RUIN» позволяет обнажить положительную динамику памяти главного героя, сумевшего восстановить нарушенные связи, которые, однако, были закреплены в симулятивно-энтропийной реальности пространства реконструкции, в которой произошла подмена подлинных воспоминаний вторичными.

В рамках мегасферы HUMAN BEING выделим фрейм HUMAN MIND, из которого вытекает метафорическая модель HUMAN MEMORY IS A RUIN.

Перечислим входящие в данную модель слоты:

1) забвение (*oblivion*)

В начале романа «Когда я был настоящим» герой, переживший несчастный случай, пытается вырваться из полосы «забвения». Слот «забвение» метафорически представлен лексическими единицами с общими семами «отсутствие отпечатка», «темнота» и «ничто»: «I have no memory of it: *no imprint, nothing*» (Remainder, 84); «*no-space* of complete oblivion» (Там же, 2); «in my mind, in *darkness*» (Там же, 26); «I don't even remember the event. It's a blank: a white slate, *a black hole*» (Там же, 2); «We'd both slipped into a place of total *blackness*, silence, *nothing*, without memory and without anticipation» (Там же, 76).

2) провал памяти (*lapse of memory*)

Герой, блуждая по отсекам своей памяти, испытывает чувство разрозненности, разобщенности ее элементов: «*vague* memory» (Там же, 75); «Who's to say

my traumatized mind didn't just make them [memories] up <…> and stick them there to plug *the gap-the crater*-that the accident had blown» (Там же, 2); «your memory was knocked off-kilter by the accident» (Там же, 30).

3) вспышки памяти (*flashes of memory*)

Как герой романа «Когда я был настоящим», так и герой романа «С» переживают некие «вспышки» памяти: «my memory had gone and only slowly returned-in *installments*» (Там же, 2), «another *bit* of memory» (Там же, 214), «his mind, held in a web of strings and arcs above a darkness lit up by diffracted *flashes*» (C, 155); «*bits* of memory» (Remainder, 87); «All his memories <…> reduced to battery chemicals» (C, 129). В романе «Когда я был настоящим» воспоминания метафорически уподобляются «испуганным птицам», занявшим чужие места в иерархическом пространстве стаи: «my memories were pigeons and the accident a big noise that had scared them off. They fluttered back eventually-but when they did, their hierarchy had changed, and some that had had crappy places before ended up with better ones» (Remainder, 35); «"lightening"-when my mind was still asleep but getting restless and inventing spaces and scenes for me to inhabit» (Remainder, 51)

4) палаты памяти (*chambers of memory*)

В момент просветления герои романов Маккарти обнаруживают себя в «палатах памяти», где перед ними разворачиваются длинные «коридоры воспоминаний», со своей архитектурой пространства, движение по которым отражает бессмысленное «скольжение» между означающими: «*chambers of the vision*» (Remainder, 140); «I let my mind flow over it, *floating* above it-*sinking* into it too, being *absorbed* by it as though by a worn, patterned sponge» (Там же, 27); «my mind's *patterned surfaces*» (Там же, 87); «telescoping *corridor of memories*» (C, 76),

5) припоминание (*recollection*)

Наиболее сильная вспышка памяти, момент дежа вю, носит решающий характер для развития сюжетной линии романа «Когда я был настоящим», связанной с заменой подлинной реальности локусом «реконструкция»: «looking at this crack in the plaster when I had a sudden sense of déjà vu» (Remainder, 25); «I

remembered this with all the force of an epiphany, a revelation» (Там же, 62). Момент припоминания метафорически соотносится с работой археолога, «раскапывающего» незнакомый материал: «*unearthing* the same evidence, the same prints, marks and tracings» (Там же, 72); «Odd things were *unearthed*, bits of memory that must have been floating around like the fragment of bone inside my knee» (Там же, 87).

2.3. Метафорическая модель «CIVILIZATION IS A RUIN»

Заглавие романа «Remainder», которое, как мы уже упоминали выше, переводится как «остатки», «останки», «руины», по нашему мнению, выражает как общее эмоциональное состояние памяти и сознания героя, так и в целом эсхатологические настроения, царящие в мире согласно постмодернистскому предчувствию катастрофы: «watery debris crashing down to earth, turning the scene of a triumphant launch into the scene of a disaster» (Remainder, 88). Герой, обреченный на ложное воспроизводство воспоминаний, мыслящий себя лишь в рамках симулятивной реальности, фрагментирует подлинную реальность разрушительными импульсами своего сознания, что находит выражение в концептуальной метафоре CIVILIZATION IS A RUIN и приведенной ниже парадигме фрейма и слотов.

Выделим фрейм CATASTROPHE.

Слоты:

1) ломка (*breakage*)

Момент «пролома» в романе «Когда я был настоящим» связан с внедрением локуса «реконструкция» в реальное пространство, метафорически переданного как момент столкновения энергий: «The whole area seemed to be silently *zinging*, zinging enough to make detectors, if there’d been detectors for this type of thing, croak so much that their needles went right off the register and broke their springs» (Remainder, 108)).

Разлом мировой целостности метафорически зафиксирован в романе «Люди в космосе» в ситуации распадающейся на части Чехословакии: «gazing down from his spaceship onto familiar land masses he no longer recognizes: *whole blocks wrenching apart*» (Men in space, 46). Подобно этому сестра героя романа «С» Софи, «заигравшаяся» в своей лаборатории, видит мир как большой «разделочный стол» («dissection table» (C, 71)): «“There are all these segments”, she murmurs. “Broken bodies”. “Where?” asks Serge. “Everywhere”, she replies» (Там же).

2) несчастный случай (*accident*)

После несчастного случая герой романа «Когда я был настоящим» вынужден собирать себя по «частям»: «what the accident had left» (Remainder, 2). Мотив разобщенности прослеживается через образ раздробленной кости в колене главного героя, символизирующей невозможность целостности: «splinter in me knee» (Remainder, 8), «a leftover fragment, a shard of detritus» (Там же, 9).

3) взрыв (*explosion*)

Предположительно именно крушение самолета стало причиной ранения главного героя в начале романа. Кольцевая композиция романа построена таким образом, что начало и конец смыкаются в точке обреченного на падение самолета: «jetsam. All these little bits, repeating» (Remainder, 88). Образ начиненного взрывчаткой самолета связан с возможностью для героя «раствориться» среди «распадающихся обломков»: «our plane <…> it was stalling, nose-diving towards the ground, *crumpling like old tin*» (Там же, 59); «the plane became a pillow *ripping open*» (Там же, 106); «The image of the plane *dehiscing* played across my mind again» (Там же, 107); «Come on with me and everything will be *resolved*» (Там же, 273).

4) война (*war*)

В рамках данного слота стоит выделить метафору «жизнь есть война». В романе «Когда я был настоящим» поведение героя в локусе «реконструкция» полностью основывается на военной логике захвата новой территории: «My pyramid was like a Pharaoh’s pyramid. I was the Pharaoh. They were my loyal servants, all the others; my reward to them was to allow them to accompany me on the

first segment of my final voyage» (Remainder, 106). Пространство «расчерчивается» на зоны: «We were on a *demarcated surface*, an interior concourse divided into areas, cut up by screens which we were penetrating, getting to the other side of. We were standing in a *phalanx* and demanding money, standing on the other side of something, holding *guns*…» (Там же, 92).

Любопытной представляется в романе развернутая концептуальная метафора «солнечный свет как военный отряд», представленный целым рядом предикатов: «Today, when the *light's front edge arrived* <…> like the advance guard of an army, the first *scouts* and *snipers*. <…> several minutes after the main column's eventual departure, when *the sunlight's rearguard*, its last stragglers, took one final look back over the deserted camp and, *becoming frightened* of the *massing troops of darkness*, *scurried* on» (Там же, 86).

5) глобальная катастрофа (*global disaster*)

Апокалиптические картины пронизывают все романы Маккарти: «signature of the world's very first disaster» (Там же, 116); «scene of a disaster, a catastrophe» (Там же, 67). Они венчают момент наибольшего энтропийного кручения, завершающегося «выбросом», что, например, отражено в лексемах «rotate», «spill», «hatch»: «The street was *rotating* slowly round <…> I closed my eyes and felt the movement, the rotation» (Там же, 112), «Everything is *spilling*: as the chamber's walls are blown away…even graves are opening, the dead being catapulted back out of the earth» (C, 308); «the catastrophe was *hatched* within the network <…> the collision's been inevitable, just a matter of time» (Там же, 119).

2.4 Метафорическая модель «MATTER IS A RUIN»

Выделим мегасферу MATTER как идейно образующий корень анализируемого нами романа, чтобы на ее основе подробнее рассмотреть метафорическую модель MATTER IS A RUIN.

Стоит подчеркнуть, что в данной метафорической модели наиболее полно отразился весь постмодернистский дух с его отказом от идеи целостности, с его

принципиальным тяготением к фрагментации, с его «недоверием к “тотализирующему синтезу”» [Хабермас 1999: 415], с его склонностью к «акцентированию “разломов” и “краев”» и т.д. [Там же.].

В приведенном ниже анализе на идейном уровне демонстрируется процесс деконструкции, умерщвления целостности, который структурируется в приведенной ниже фреймо-слотовой системе.

Выделим фрейм «object» и входящие в него слоты:

1) внутренности (*entrails*)

Данный слот находит выражение при описании героем разорванных связок материи, молекулярно-точных внутренних составляющих какого-либо предмета, которые он метафорически уподобляет «мякоти плоти»: «fleshy bits of plaster» (Там же, 3).

Можно выделить развернутую метафору «внутренности как живой организм». В романе «С» герой, рассматривая в кабинете врача свои внутренние органы на рентгеноскопии, уподобляет их кишащей животной массе: «Organs, tubes and bones quivered and oscillated against each other awkwardly, like *animals-reptiles, molluscs*» (С, 111). Картина, увиденная им, заставляет его убедиться, что в пустоте его «я» существует нечто определяемое им как «живое»: «Serge’s stomach, and not the vacuum in which it was held, was the living, *moving part*» (Там же, 112). Герою в детстве даже снился сон, в котором он видел внутренние органы своей сестры, выходящие наружу и словно формирующие собой некий «узор»: «In his dream, the divan turns into a dissecting board; Sophie becomes a bird, cat or insect whose stomach has been opened; heart, gizzard and other nameless parts are *spilling* outwards in a long, unbroken *tapestry, a silken shawl*-and spilling up into the air, sticking to wires» (Там же, 75).

2) трещина (*crack*)

В начале романа герой замечает трещину в стене, которая становится инспирирующим звеном, тем механизмом, который будет руководить всем ходом развития сюжета. Созерцание руин объекта («crack in the wall» (Remainder, 30) даже вызывает в нем чувство дежа вю, связанного с моментом «просветления»:

«It all came down to that: the way it ran down the wall, the texture of the plaster all around it, the patches of colour to its right. That's what had *sparked* the whole thing off» (Там же, 26).

3) части (*parts*)

Как земля, так и небо, часто представляются герою поделенными на части: «two high-up aeroplanes were slicing it [the sky] into segment» (Там же, 59). Большое значение имеет образ сломанного эскалатора, произведшего сильный эмоциональный эффект на героя: «These ones [escalator's parts] had been dis-articulated, and were lying messily around a closed-off area of the upper concourse» (Там же, 7). Мотив разделенного на части эскалатора в романе связан с идеей невозможности «наладить связь». Главный герой обречен оставаться «частью» без возможности воссоединения с целым: «I tried to visualize a grid around the earth <…> linking one place to another, weaving the whole terrain into one smooth, articulated network, but I lost this image among disjoined escalator parts <…> I wanted to feel genuinely warm towards these Africans, but I couldn't. Not that I felt cold or hostile. I just felt neutral» (Remainder, 36-37).

Как время, так и пространство фрагментируются, предъявляя лишь разъединенные части: the bits of space» (Remainder, 35); «bits of history» (Там же, 52). Похожее встречается в романе «Люди в космосе» в мотиве разбираемого по частям корабля, служащего символом рассеченного мира: «the ship was being *dismantled*. *Parts* of it had been laid out on the ground…hundreds of metal girders rested side by side, like *dead* soldiers lined up for a body count after a battle…all *disconnected,* taken to *pieces*. I was here**.** *I am still here now*. They are taking everything *apart*" (Men in space, 264); «Not far from where I situated, ships are being dismantled: this much I know <…> there is a factory beside the dock, but this is derelict. Most of the windows have been broken» (Там же, 263). Стоит упомянуть и о «разрушающем» сознании героя романа «С», способствующего «диссолютивному разложению бытия» [Джемаль 2013: 49] – «все, что он наблюдает, распадается на части» [Smith 2010: 1]: «when the bodies meet and separate, and more bodies come out, the parts all lie around in segments» (C, 73).

4) срез (*cut*)

Фрагментарность, обрывочность памяти героев Маккарти приводит к тому, что многие вещи они воспринимают и примечают лишь в срезе, в деформированном препарированном виде, наблюдая слои и части: «Chewing gum, cigarette butts and bottle tops had been distributed randomly across the area and sunk into its outer membrane, become one with tarmac, stone, dirt, water, mud <…> If you were to cut out ten square centimetres of it <…> you'd find so much to analyse, so many layers, just so much matter» (Remainder, 77); «I saw it in my mind again: the plane became a pillow ripping open, its stuffing of feathers rushing outwards, merging with the air» (Там же, 106);

Глубокую рану на теле убитого им человека он сравнивает с «губкой»: «Like a sponge. Flesh. Bits» (Там же, 107), When I brought my eyes right up to it, I saw that it [flesh] was riddled with tiny holes-natural, pin-prick holes, like breathing holes. Much bigger, irregular cracks had opened among these where bits of shot had entered him" [112]. Герой пытается даже препарировать, «вскрывать» звук, словно обнажая обертоновый ряд, также метафорически переданный через образ губки, испещренной порами и трещинами*:* «The pianist's chords stretched out, elastic, like elastic when you stretch it and it opens up its flesh to you, shows you its *cracks*, its *pores*» [86]; «The sound [of the shotgun] was elongated, stretched out so much that it became soft and *porous*, so it seemed to have slowed down» (Там же, 110). Голос человека также подлежит «делению на слои»: «He had a fairly high voice. High and soft, with three *layers* to it: a Manchester base, an upper layer of southern semi-posh and then, on top of these, like icing on a cake, an Asian lilt»; «The cloud, seen from inside like this, was gritty, like spilled earth or dust flakes in a stairwell» (Там же, 31); «seagulls are *cutting the sky up***,** leaving *trails* of light behind them, *traces*, like when you overexpose a photograph» (Men in space, 262); «Anton drops onto his knees and inspects the ground more closely. There are *so many layers* <…> Looking at it from this close is like being in a plane or helicopter flying over a landscape» (Там же, 241), «layers of morbid matter» (C, 106).

Выводы

В данной главе работы был выявлен парадокс между постмодернистским текстом, обреченным в своей лингвопоэтологии на создание определенной логики смысла, который, однако, в свете «восстания языка против своих законов» [Бодрийяр 2009: 331] есть одновременно истребление самого себя и одновременно преодоление своей смысловой ценности. У Маккарти мы сталкиваемся с этим парадоксом, который в лингвопоэтологическом аспекте отражает энергию языкового структурализма в попытке упразднения времени, а, с другой стороны, неизбежное рождение симулятивного времени, замкнутого в пространстве. Происходит конфликт между когнитивной содержательной стороной текста и его художественной герменевтикой, между спациальностью, реализующейся, прежде всего, во фреймо-слотовой структуре и разнообразных слотах и темпоральностью, пусть и симулятивной.

Таким образом, проведенный нами лингвистический анализ текста, выполненный на базе когнитивно-дискурсивного подхода, показал, как на лексико-семантическом уровне проявляется метафора «руины» в романном творчестве Маккарти. Мы пришли к выводу, что в романах Маккарти, присутствует ряд доминантных концептуальных метафор, где сферой-мишенью является «руина». Центральными метафорическими моделями в тексте являются LANGUAGE IS A RUIN, HUMAN MEMORY IS A RUIN, CIVILIZATION IS A RUIN, MATTER IS A RUIN, чью фреймо-слотовую структуру мы также представили в этой главе.

Проведенный лингвистический анализ текста помог добиться более детального и структурированного анализа метафоры «руины». Только комплексный филологический подход с применением аппарата лингвистики способен дать полную картину лексико-семантической образности художественного произведения. Исходя из приведенного в третьей главе анализа, следует заключить, что наиболее полно метафора «руины» представлена в романе «Когда я был

настоящим», оригинальное название, которого – «Remainder» – оправдывает данное сопоставление.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном диссертационном исследовании мы предприняли анализ метафоры «руины» в произведениях современного британского писателя Тома Маккарти, романы которого представляют собой уникальное поле для исследовательской деятельности с точки зрения филологии, лингвистики, психологии и других смежных дисциплин. Как замечает З. Смит, творчество Т. Маккарти открывает новые пространства для многочисленных аллегорий, ставя вопрос о «литературе (насколько искусственен реализм?), экзистенции (способны ли мы к подлинному существованию?), политике (что осталось от политики идентичности?) и законе (Где мы определяем границы, что и кого мы исключаем и почему?)» [Smith Z. 2008: 19-20].

В ходе исследования мы пришли к выводу о преобладании постмодернистской доминанты в творчестве автора, в художественной образности романов которого отражена вся «энциклопедия» постмодернистской картины мира. В рамках нашего исследования были рассмотрены следующие ключевые понятия постмодернистской эстетики, обнажающие основной пафос постмодернистской идеологии: «руины», «кризис идентификации», «постмодернистская чувствительность», «след», «складка», «посттравматический синдром», «шизоанализ», «бессознательное», «симулякр», «фрагментарность» и др.

В данном диссертационном исследовании был предпринят анализ метафоры «руины» в романном творчестве Маккарти с точки зрения философско-культурологического и лингвистического подходов. Метафора «руины», заявленная в заглавии романа «Remainder», по нашему мнению, пронизывает все уровни текста и является идейно- и сюжетообразующей. Данная метафора родилась в лоне постмодернистской философии для выражения социально-культурного кризиса личности, переставшей воспринимать мир в его целостности и гармоничности. Распад мира свидетельствует о разложении сознания человека, о его неспособности внести в этот мир конструктивно-организующую доминанту.

Руина выступает в романе на уровне субъектной проблематики, отражаясь в выявленных нами концепциях дивида: «меланхолическое “я”», «травмированное “я”», «шизоидное сознание», «homo somaticus». Изученная нами парадигма «руины» в аспекте антропологической доминанты дает основание заключить, что современное искусство отражает ситуацию нивелирования роли субъекта, который уже не в силах решить ключевые антропологические проблемы. В связи с этим в постмодернизме наблюдается «рассеивание» субъекта в текстовом и языковом поле, что наглядно отражено в романах Маккарти, герои которых зачастую лишаются именной репрезентации и индивидуально-личностных свойств, становясь безликими «передатчиками сигналов», точкой трансляции случайных кодов.

Проблема «настоящести», затронутая в романе «Remainder», – одна из ключевых в современной литературе и связана с обличением того, что Платон именовал «призрачными подобиями» [Платон 2008а: 970]. Она затронута в таких британских романах, как «Автор, автор» Д. Лоджа, «Англия, Англия» Д. Барнса, «Море, море» А. Мердок, одно название которых свидетельствует о том, что симулякры определяют структуры современного мира. Проблема утраты подлинника наиболее ярко отражена в романах «Когда я был настоящим» и «Люди в космосе». Критическая несостоятельность памяти героев Маккарти побуждает их на поиски самоидентификации, но, будучи жертвами современной масс-медийной среды, герои в этих поисках самоустраняются из реальности в пользу псевдопространств, организованных по принципу игрового вневременья.

В рамках диссертационного исследования нами была предпринята попытка классификации основных пространственно-темпоральных концепций, которым оперирует современная наука и, согласно которым, по нашему мнению, выстраивается нарратив в романах Маккарти, так как фундаментальный вопрос физики, связанный с определением сущности времени и, соответственно, пространства-времени, является также не менее знаковым для гуманитарного мышления. Однако на сегодняшний момент взаимная обособленность двух

полюсов знания препятствует появлению интегрированного подхода для решения общих вопросов.

Все выявленные нами способы организации времени: циклическое время, принцип «расширения» и «сжатия» времени и принцип «стрелы времени» – доказывают правомерность тезиса об энтропийном характере современной культуры. Постмодернистский принцип цикличности оборачивается движением по петле, которая становится смертельной воронкой, закручивающей героев романов Маккарти и предельно ускоряющей темп повествовательного хода.

Во всех романах Маккарти нами была выявлена определенная динамика развития основных структурных элементов текста, – отдельных хронотопов (хронотоп «реконструкции» в романе «Когда я был настоящим», хронотоп «внутренней пещеры» в романе «С»), нарративных линий (исчезание «нарраторов» в романе «Люди в космосе»), ключевых образов (образ солнца во всех романах), – связанная с процессом тотальной необратимости, с нарастанием степени беспорядочности, которая обречена завершиться в некой точки сингулярности. Подтверждением этому являются выделенные нами концепции «театрального» и «плоского» пространства, в которые попадают герои романов Маккарти: пространство летящего по кругу бесконечности самолета в романе «Когда я был настоящим»; театральное пространство «фантасмагорического сна», в которое погружается больное сознание героя романа «С»; анти-пространство свалки металлолома, в котором затухает внутренний голос последнего из нарраторов романа «Люди в космосе», чья физическая смерть уже давно наступила. В связи с этим метафора «руины» символизирует «остатки» навсегда потерянного целого, т.е. нереабилитируемую фрагментарность.

Можно сделать вывод, что в постмодернизме, в связи с его отказом от какой-либо определенности, субъект, обреченный на произвольное существование внутри ризоматического пространства карты[24], обрекает себя на «бесцельное и бессмысленное волнение, на рассеивание в чистом множестве, влекущее к

[24] «Карта» – у Ж. Делеза «инструмент интерпретации ризомы» [Постмодернизм. Энциклопедия 2001: 357].

окончательной диссолюции» [Генон 2008: 27]. Именно нарушения в пространственно-временной структуре бытия симптоматично раскрывают ситуацию пост-субъектного тупика. Горизонтальность пространства и ризоматичность времени становятся главными параметрами постмодернистской модели мира, когда жизнь сводится к плоскости экрана, на которой реализуется симулятивно воспроизводимая временная множественность.

Лингвопоэтологический анализ, выполненный в третьей главе, позволил продемонстрировать колебания между антиструктурностью и алогичностью «руины» как поэтологического знака и структурностью и логикой ее лингвистической репрезентации, между энтропийной обреченностью «руины» и попытками узаконить и систематизировать беспорядок, между спациальностью лингвистической системы и темпоральностью поэтического языка. Благодаря лингвистическому коду стало возможно поместить новые пространственно-временные отношения, несмотря на их руинированное состояние, под защиту определенной логики смысла, структурно обозначить как через языковые единицы свершается постмодернистское небытие.

Анализ метафоры «руины» был выполнен на базе когнитивной лингвистики. С помощью когнитивно-дискурсивного анализа был выявлен ряд ключевых метафорических моделей, иллюстрирующих общую идейную авторскую концепцию, вытекающую в свою очередь из культурно-философской парадигмы современной ему эпохи.

Таким образом, можно заключить, что проделанный нами филологический анализ текста, представляющий из себя комплексное и многосоставное исследование, показал, как выражена метафора «руины» в романе на лексико-семантическом и на философско-идейном уровнях. Руина – свидетельство пространственно-временной деформации мира, и, согласно ряду философов, человеку нужно вырваться из-под власти дурной бесконечности (В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев), из круга ложного времени (Ф. Баадер, Г. Зедльмайр), чтобы осмыслить окружающий мир. Мы пришли к выводу, что герои произведений Маккарти, несмотря на свои попытки стать настоящими, осознают свою

заключенность во власть ложного времени, руководимого фрейдовским принципом «влечение к смерти». Несмотря на попытки истинного бытия-в-мире через осознание бытия-к-смерти, герои Маккарти пребывают в псевдопространствах, руководимых принципом игровой повторяемости, все более отделяющим субъекта от актуальных проблем бытия.

Многие искусствоведы указывают на проблему постмодернистской культурной энтропии, связанной с невозможностью веры в будущее, с нарастающими эсхатологическими предчувствиями. Предупреждением служат слова одного из самых влиятельных деятелей постмодернизма Ж. Делеза о новой постсоматической форме измерения человека – «тело без органов», наряду с которым существует понятие «тело-решето» [Делез 2011: 124]: «Тело без органов — это не свидетель изначального небытия, как и не остаток потерянной цельности. Главное, оно — не проекция; ничего общего с собственным телом или образом тела. Это тело без образа» [Делез Гваттари 2007: 22].

В связи с тем, что творчество Тома Маккарти на сегодняшний день практически не входит в круг исследовательских интересов отечественных ученых, перед научно-филологическим сообществом остается открытой широкая перспектива для научной филологической деятельности. Творчество данного автора может быть изучено с позиции, например, компаративистского подхода, благодаря большой плотности интертекстуальных связей между его романами и другими литературными источниками. Отдельные исследования могут быть посвящены подробному сравнительному анализу текстов Маккарти и, например, Ж.-П. Сартра, Д. Джойса, Д. Балларда, У. Эко и т.д. Перспективным видится исследование интермедиального аспекта художественного мира романов Маккарти, который был лишь кратко затронут в данной диссертации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Научная литература

1. Августин А. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. 371 с.
2. Алейник Р.М. Человек в философском постмодернизме. М.: МИК, 2006. 204 с.
3. Алиференко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М.: Academia, 2002. 394 с.
4. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы, 2001. Вып. 1. С. 3 – 38.
5. Андреев Л.Г. Послесловие // Бютор М. «Изменение», Роб-Грийе А. «В лабиринте», Симон К. «Дороги Фландрии». Саррот Н. «Вы слышите их?» М.: Художественная литература, 1983 [электронный ресурс]. URL: http://my-lib.net/read/409682069/ (дата обращения: 22.05.2017).
6. Аристотель. Об истолковании // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1978. Т. 2. С. 93 – 116.
7. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Изд-во СПбГУ, 2010. 443 с.
8. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сборник. / Под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 5-32.
9. Асланян А., Волчек Д., Кобрин К. Имитации и реконструкции Тома Маккарти // Радио Свобода. Лондон, 2010 [электронный ресурс]. URL: http://www.svoboda.org/a/2106715.html (дата обращения: 28.04.2017).
10. Асланян А. Том Маккарти. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. [электронный ресурс]. URL: http://admarginem.ru/etc/2022/ (дата обращения: 25.04.2017).
11. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум. М.: Флинта: Наука, 2006. 496 с.

12. Баранов А.Н., Михайлова О.В., Сатаров Г.А., Шипова Е.А. Политический дискурс: Методы анализа тематической структуры и метафорики. М.: ИНДЕМ, 2004. 94 с.

13. Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 91-100.

14. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. 431 с.

15. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Сост. и пер. с франц. и послесловие С.Н. Зенкина. М.: Ad Marginem / Сталкер, 2002. 155 с.

16. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры /Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.

17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

18. Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

19. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Мифрил, 1997. 334 с.

20. Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 264 с.

21. Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 46-61.

22. Баух Э. Иск истории. М.: Litres, 2017. 553 с.

23. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

24. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.

25. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

26. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства / Пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.

27. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.

28. Бердяев Н.А. Болезнь времени. Изменение и вечность // Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Париж: ИМКА-Пресс, 1934. С. 117-144.

29. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. 414 с.

30. Берестнев Г.И. Слово, язык и за их пределами: монография. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. 358 с.

31. Бертон Р. Анатомия меланхолии. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 832 с.

32. Бжигакова Д.М. Кинематографичность романа Тома Маккарти «Остаток» // Вестник Волгоградского госудественного университета, 2015. С. 36 – 41.

33. Бжигакова Д.М. Концепция литературного героя в романе Тома Маккарти «Остаток» // Общество, наука и инновации: сб. статей международной научно-практ. конф. Уфа, 2014. С. 275 – 278.

34. Бжигакова Д.М. Поэтика названия романа Тома Маккарти «Остаток» // Высшая школа: раскрытие научной новизны исследований. Уфа, 2015. С. 27 – 28.

35. Бжигакова Д.М. Творчество Т. Маккарти в англоязычной критике // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова М., 2016. С. 7-16.

36. Бланшо М. Ницше и фрагментарное письмо // Новое литературное обозрение. М., 2003. № 61. С. 166-187.

37. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 63-78.

38. Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 283 с.

39. Блэк М. Метафора // Теория метафоры: сб. / Под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 153-172.

40. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начала XXI века). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 716 с.

41. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 199 с.

42. Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство общества потребления? // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура. М.: Культурная Революция, 2006. С. 150-158.

43. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 258 с.

44. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», «Издательство “КДУ”», 2009. 387 с.

45. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2016. 204 с.

46. Болдырев Н.Н. Когнитивный подход к исследованию антропоцентрической природы языка // Когнитивные исследования языка. 2015. Вып. XXI. С. 38-45.

47. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.

48. Борисов Б.П. Постмодернизм: монография. М.: Берлин: Директ-Медиа, 2015. 316 с.

49. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М.: Языки славянских культур, 2007. 520 с.

50. Бразговская Е.Е. Магия сферы: Концептуальная метафора в имени розы Умберто Эко // Филолог. Пермь, 2011. Вып. № 15. [электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_15_297 (дата обращения: 30.03.2017).

51. Бугославская О.В. Постмодернистский роман: Принципы литературоведческой интерпретации. "Роман" В. Сорокина и "Последний сон разума" Д. Липскерова: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2011 [электронный ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/postmodernistskii-roman-printsipy-literaturovedcheskoi-interpretatsii (дата обращения: 30.03.2017).

52. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. Екатеринбург, 2007. Вып. 1. С. 16-32.

53. Вайнштейн О.Б. Постмодернизм история или язык? Постмодернизм и культура материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 3-7.

54. Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора // Теория метафоры: сб. / Под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 133-152.

55. Вежновец Е.Н. Руины // Новейший философский словарь. Постмодернизм / ред. и сост. А. А. Грицанов. Мн.: Современный литератор. 2007. С. 498-499.

56. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. № 1. М., 1992. С. 109-136.

57. Вишняков А.Г. В поисках читателя: французский Новый Роман в 1950-е годы Текст. М.: Библиотековедение, 2010. № 2. С.61-75.

58. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учеб. пособие. Великий Новгород: Изд-во НОВГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.

59. Владимирова Н.Г. Фрагментарность и целостность текста (роман Грегори Норминтона «Корабль дураков») // Вестник Северного (Арктического) федерального университета, 2014. № 5. С. 85-90.

60. Волков В.Н. Постмодернистская этика и эстетика: отказ от ценностно-нормативного // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке, 2014. № 3. С. 9-34.

61. Гадамер Х.-Г. Игра искусства // Вопросы философии. 2006. № 8. С.164-168.

62. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

63. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 11-26.

64. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. М.: Независимая газета, 1997. 256 с.

65. Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10. С. 244–248.

66. Генон Р. Кризис современного мира. М.: Эксмо, 2008. 784 с.

67. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 Т. М.: Искусство, 1971. Т.3. 621 с.

68. Гильманов В.Х. Герменевтика «образа» И.Г. Гамана и Просвещение: Монография. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. 569 с.

69. Гильманов В.Х. Словарь терминов и выражений // Гильманов В.Х. Симон Дах и тайна барокко. Калининград: Терра Балтика, 2007. С. 287-297.

70. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. 4-е изд. М.: Айрис-пресс, 2002. 448 с.

71. Гречко П.К. Идентичность – постмодернистская перспектива // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV. С. 171-190.

72. Грешных В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. 406 с.

73. Грицанов А.А., Абушенко В.Л. Мишель Фуко. Минск: Книжный дом, 2008. 320 с.

74. Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства. М.: Художественный журнал, 2007. №67-68. [электронный ресурс]. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/25/article/394 (дата обращения: 18.03.2017).

75. Гройс Б. Товарищи времени. М.: Художественный журнал, 2011. № 81. [электронный ресурс]. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218 (дата обращения: 28.04.2017).

76. Гроссетест Р. О свете, или О начале форм // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 122-136.

77. Грузберг Л.А. Концептуальная метафора // «Филолог», 2004. № 5. [электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_101

78. Гулыга А.В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 153-159.

79. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.

80. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

81. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.

82. Делёз Ж. Различие и повторение / Под. ред. Н. Б. Маньковской. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.

83. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Под. общ. ред. В. А. Подороги. М.: Логос, 1997. 264 с.

84. Делёз Ж. По каким критериям узнают структурализм? // Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. СПб: Алетейя, 1999. С. 133-174.

85. Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.

86. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.

87. Демьянков В.З. Об антропоцентрическом направлении в когнитивной лингвистике // Когнитивные исследования языка. Антропоцентрический подход в когнитивной лингвистике. М.: Институт языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом Тамбовского государственного ун-та им. Г.Р. Державина, 2016. Вып. 27. С. 36–45.

88. Деррида Ж. Автопортрет и другие руины // Художественный журнал. М., 1995. № 8. С. 20-24.

89. Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен // Комментарии. М., 1997. № 11. С. 82 – 116.

90. Деррида Ж. О грамматологии / пер. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: “Ad Marginem”, 2000а. 511 с.

91. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический Проект, 2000б. 495 с.

92. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992. № 4. С.53-57.

93. Деррида Ж. Позиции. М.: Академический Проект, 2007. 160 с.

94. Джемаль Г.Д. Ориентация-Север. Новосибирск: Svarte Aske, 2013. 62 с.

95. Дженкс Ч.А. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. Ч.А. Дженкс; ред. А.В. Рябушин. М.: Стройиздат, 1985.136 с.

96. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: ООО «Издательство “Петрополис”», 1999. 240 с.

97. Дильтей В. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Московск. Ун-та, 1987. С. 135–142.

98. Дмитриева Е.Е. Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек / Независимый Филологический Журнал «НЛО», № 106, 2010. [электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/dm25.html (дата обращения: 28.04.2017).

99. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

100. Дугин А.Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. М.: «Евразийское движение», 2009. 744 с.

101. Дьяков А.В. Философия постструктурализма во Франции. Нью-Йорк.: Изд-во "Северный Крест", 2008. 364 с.

102. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры: сб. / Под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 173-193.

103. Есин А.Б. Время и пространство // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 82-97.

104. Жданова А.В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора: роман В.В. Набокова «Лолита»: введение в дис. … канд. филол.

наук. Самара, 2007 [электронный ресурс]. URL: http://www.disser-cat.com/content/struktura-povestvovaniya-v-usloviyakhnenad ezhnogo-narra-tora-roman-vv-nabokova-lolita (дата обращения: 22.02.2017).

105. Женетт Ж. Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. М., Изд-во им. Шабашниковых, 1998. Т. 1. С. 278-283.

106. Затонский Д.В Был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом? (опыт «постмодернистской» интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») // Вопросы литературы. 2000а. Вып. 5. С. 208—234.

107. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, 2000б. 256 с.

108. Затонский Д.В. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы, М., 1996а. № 3. 197 с.

109. Затонский Д.В. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. 1996б. № 2. С. 273 – 283.

110. Зайцев И.Н. Левинас и Деррида о понятии «след» // Философия XX века: школы и концепции. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 87 – 88.

111. Зедльмайр Х. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Axioma, 2000. 272 с.

112. Зедльмайр Х. Смерть света // Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С.С. Ванеяна. М., 2008. С. 371 – 573.

113. Зенкин С.Н. Жан Бодрийяр: время симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», «Издательство “КДУ”», 2009. С. 5-48.

114. Зенкин С.Н. «Неприятие теории» и современные герменевтические дискуссии // «Arbor Mundi» (Мировое древо). М.: РГГУ, 2003. С. 151-162.

115. Зенкин С.Н. Руины // Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2001. С. 32 – 39.

116. Зиммель Г. Руины // Зиммель Г. Избранное. Философия культуры. М.: Юрист, 1914. Т. 1. С. 47 – 50.

117. Зубарева А.В. Специфика художественного творчества в культуре постмодернизма: игровой принцип: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д, 2007. 20 с.

118. Зыбайлов Л.К., Шапинский В.А. Постмодернизм: учеб. пособие. М.: Прометей, 1993. 103 с

119. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкино по ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.

120. Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997. 479 с.

121. Ильин А.Н. Субъект в пространстве философии постмодернизма // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2010. № 1. [электронный ресурс]. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/1/Ilyin_Subject/ (дата обращения: 28.04.2017).

122. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М.: ГБЛ, 1988. 28 с.

123. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998. 227 с.

124. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. 210 с.

125. Ильин И.П. Постструктуралистско-Деконструктивистско-Постмодернистский комплекс // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1999. С. 105-109.

126. Ильин И.П. Теория и практика литературоведческого постструктурализма: деконструктивизм в критике США и Франции: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1992. 48 с.

127. Кант И. Критика способности суждения / Сочинения в 6 томах. / Под. Общ. Ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. М: «Мысль», 1966. Т. 5. 564 с.

128. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 476 с.

129. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. 355 с.

130. Каспирович Н.А. Семантика руин в романе П.П. Муратова «Эгерия» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Киров, 2008. Т. 2. № 2. С. 124-127.

131. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 3-30.

132. Квинси Т. де. Исповедь англичанина, любителя опиума М.: Эксмо, 2011. 704 с.

133. Киселева С.В. Очерки по когнитивной теории концептуальной метафоры // Ученые записки Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права. СПБ., 2012. Т. 19. С. 33-42.

134. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. М.: Московский Лицей, 2004. 256 с.

135. Кобрин К.Р. Ситуации психогеографии: заметки на полях книги Маккензи Уорка «The beach beneath the street» // Неприкосновенный запас № 82 (2/2012). [электронный ресурс]. URL: http://www.nlobooks.ru/node/2066 (дата обращения: 24.02.2017).

136. Кобрина Н.А. Когнитивная лингвистика: истоки становления и перспективы развития // Когнитивная семантика. Тамбов, 2000. Ч. 2. С. 170- 175.

137. Козловски П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 240 с.

138. Козловски П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. № 10 С. 85-94.

139. Колесников А.С. Становление проблемы субъекта: от Декарта до современной философии // Формы субъективности в философской культуре XX века. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.10-25.

140. Коровашко А. Рецензия на книгу: Том Маккарти Тинтин и тайна литературы // Вопросы литературы. 2014. № 5. С. 390-393.

141. Королькова А.А. Игра как форма эстетического воспитания личности (на основе текстов Канта и Шиллера), 2012. С. 165-181. [электронный ресурс]. URL: http://centre.einai.ru/wpcontent/uploads/2015/09/2012_11_16_Korolkova.pdf (дата обращения: 28.04.2017).

142. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 3-48.

143. Косиков Г.К. «Человек бунтующий» и «человек чувствительный» (М.М. Бахтин и Р. Барт) // Лики времени: сб. статей. М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. С. 8-25.

144. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. 140 с.

145. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. 2-е изд., доп. М.: Аспект Пресс, 2003. 447 с.

146. Кримпт Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. 432 с.

147. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

148. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 656 с.

149. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 6-17.

150. Кун Т. Структура научных революций. С вводной статьей и дополнениями. М., 1977. 300 с.

151. Кундера М. Творцы и пауки / Пер. с фр. Ю. Стефанова // Иностранная литература, 1997. № 10. [электронный ресурс]. URL:

http://www.rulit.net/books/tvorcy-i-pauki-read-107027-4.html (дата обращения: 25.04.2017).

152. Кураш С.Б. Метафора и её пределы: микроконтекст – текст – интертекст. Мозырь: МозГПИ, 2011. 112 с.

153. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 288 с.

154. Кутырев В.А. Философия постмодернизма: научно-образовательное пособие для магистров и аспирантов гуманитарных специальностей. Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. 95 с.

155. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: «Русское феноменологическое общество», 1997. 184 с.

156. Лакан Ж. «Я» в теории и технике психоанализа. М.: Логос, 1999. 279 с.

157. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» / Пер. с франц. А.В. Гараджи // Иностранная литература. 1994а. № 1. С. 56-59.

158. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem. М., 1994б. С. 307-323.

159. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Спб.: Алетейя, 1998. 160 с.

160. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: УрГПУ, 1997. 317 с.

161. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 209–351.

162. Лишаев С.А. Эстетика руин // Ежегодник по феноменологической философии. М.: Издательский центр РГГУ, 2015. С. 87-114.

163. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

164. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С.251-292.

165. Лэнг Р.Д. Расколотое «Я». СПб.: Белый Кролик, 1995. 352 с.

166. Маккарти Т. Тинтин и тайна литературы. М.: ООО «Ад Маргинем пресс», 2013. 176 с.

167. Ман П. де. Слепота и прозрение. СПб.: ИЦ «Гуманитарная. Академия», 2002. 256 с.

168. Маньковская Н.Б. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М.: Знание, 1982. 64 с.

169. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995. 220 с.

170. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 237 с.

171. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / ред. Л. Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 158 – 162.

172. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ., послесл., примеч. А.А. Юдина; Сост., предисл. В.Ю.Кузнецова. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 526 с.

173. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М.: ФЛИНТА: Наука, 2004. 296 с.

174. Махов А.Е. Черед бросать кости. Бог, Николай Маркевич, Лев Толстой, Стефан Малларме, Пьетро Чероне, Яннис Ксенакис, Пьер Булез, Джексон Поллок и др. 2015. [электронный ресурс]. URL: http://www.intrada-books.ru/mahov/kosti.html (дата обращения: 28.04.2017).

175. Метафора в языке и тексте / Под ред. В.Н. Телия. М.: Наука, 1980. 174 с.

176. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Мир, 1979. 151 с.

177. Можейко М.А. Руины // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 684-685.

178. Наринская А. Жизнь Некронавта // Коммерсантъ Weekend. 2010. № 47. С. 44.

179. Никитин М.В. О семантике метафоры // Вопросы языкознания, 1979. № 1.С. 91-102.

180. Николаева Е.В. Ризома и складка как предвосхищение фрактальной картины мира // Диалоги и встречи: постмодернизм в русской и американской культуре: сб. науч. статей по итогам конференции (7-8 декабря 2012 г.) Вологда: ВГПУ, 2013. С. 5-12.

181. Новалис Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под. Ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 94-107.

182. Новиков В.И. В поисках определения // Вайнштейн О.Б. Постмодернизм и культура: материалы круглого стола. Вопросы философии. 1993. № 3. С. 7 – 9.

183. Носов Н.А. Виртуальный человек: очерки по виртуальной психологии детства. М.: Магистр, 1997. 192 с.

184. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык и др. М.: Культурная Революция, 2005. 880 с.

185. Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 407-524.

186. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2006. 848 с.

187. Океанский В.П. Культура Нового времени: герменевтический обзор. Монография. Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011. 176 с.

188. Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. Постмодернизм умер… что после? // Русская и белорусская литература на рубеже XX-XXI веков: сб. науч. ст. Минск: РИВШ, 2014. С. 138-143.

189. Павельева А.К. Концепции формы и свойства художественного времени в литературном произведении. Харьков, 2012. С. 133-148. [электронный ресурс]. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B0/Downloads/1506-3019-1-SM.pdf (дата обращения: 28.04.2017).

190. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. 312 с.

191. Пестерев В.А. «Роман-гипотеза» и «Остаток» Тома Маккарти // Метаморфозы жанра в современной литературе: сб. науч. тр. М.: Институт научной информации по общественным наукам, 2015, С. 168-184.

192. Пестерев В.А. «Остаток» Тома Маккарти как «роман-гипотеза» // Литературные жанры: типология, контактные связи. Единство и национальной своеобразие в мировом литературном процессе. СПб., 2014. № 18. С. 21-23.

193. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: учебно-методическое пособие. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. 40 с.

194. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов н/Д: Изд-во «Фолиант», 2002. 418 с.

195. Платон. Софист // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008а. С. 939-1019.

196. Платон. Теэтет // Платон. Диалоги. Книга первая. М.: Эксмо, 2008б. С. 843-939.

197. Понж Ф. Новые переводы из сборника «Вещи». Париж, Галлимар, 1962. [электронный ресурс]. URL: http://www.le-online.org/index.php/9-2012-

09-19-14-55-36/2012-09-19-14-53-15/134-n40-ponge (дата обращения: 28.04.2017).

198. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. 315 с.

199. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 612 с.

200. Пригожин И.Р. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. М.: Наука, 1985. 328 с.

201. Пригожин И.Р, Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. М.: Прогресс, 1994. 266 с.

202. Пригожин И.Р, Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.

203. Разувалова А.И. Роман В.П. Астафьева «Прокляты и убиты» как текст-травма // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2013. № 2 (24). С. 195-199.

204. Рикер П. Память, история, забвение. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

205. Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. 376 с.

206. Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимесиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник СамГУ, 1997. № 3 (5). С. 28–39.

207. Сербул А.А. «Смерть субъекта»: философско-культурологический анализ проблемы субъекта в постмодернистском дискурсе // Вестник ПолесГУ, 2011. № 2. с. 51-56.

208. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому // Проблема человека в западной философии. М., 1988. 552 с.

209. Серль Дж. Метафора // Теория метафоры: сб. / Под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 307-341.

210. Серто М. де Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европейского университета в СПб, 2013. 330 с.

211. Силичев Д.А. Концепция деконструктивизма Ж. Деррида // Философия. Учебник для вузов / Под общ. ред. В.В. Миронова. М.: Инфа-М, 2011. 928 с.

212. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 152 с.

213. Скоропанова И.С. Мини-словарь постмодернистской терминологии. Электронный журнал «Филолог». Пермь: ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет». № 6. 2005. [электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141 (дата обращения: 28.04.2017).

214. Скоропанова И.С. «Двойное письмо»: рассказы Александра Жолковского // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001а. С. 482-510.

215. Скоропанова И.С. Заключение // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский Простор, 2001б. С. 526-532.

216. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб.: РХГА, 2008. 264 с.

217. Смолин А. Рассыпающийся роман. М.: Литературно-художественный журнал. 2016. № 5. 25 с. [электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/october/2016/5/rassypayushijsya-roman.html (дата обращения: 26.01.2017).

218. Соколов Б.М. Руина как граница культурных миров // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. М., 2003. Вып. 6. С. 7-38.

219. Соколова Е.В. «Дом, где живу я, превращен в руины»: метафоры и символы пространства как составляющие культурной идентичности // Социальные и гуманитарные науки. М.: РАН, 2002. С. 201-204.

220. Соловьева Н.А. Вызов романтизму в постмодернистском британском романе // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. М., 2000. № 1. С. 53—67.

221. Сонькин В. Том Маккарти. Когда я был настоящим // Open Space. [электронный ресурс]. URL: http://www.openspace.ru/literature/events/details/19906/?expand=yes (дата обращения: 28.04.2017).

222. Ставцев С.Н. Язык и позиция субъекта: Лакановская структурно-семиотическая концепция субъективности // Формы субъективности в философской культуре XX века. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.62-78.

223. Стеценко Е.А. Концепты хаоса и порядка в литературе США от дихотомической к синергетической картине мира. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 264 с.

224. Тарнас Р. История западного мышления. М.: Крон-Пресс, 1995. 448 с.

225. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. В 2 т. М.: Академия, 2004, Т.1. 512 с.

226. Тасалов В.И. Ганс Зедльмайр: дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50-70-х гг. // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М., 1988. С. 43-71.

227. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и её экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 26-52.

228. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). М.: «Прогресс», 1975. С. 37-113.

229. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог: на материале

романов А.С. Байетт и Д. Лоджа: автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 24 с.

230. Тоффлер Э. Футурошок. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 557 с.

231. Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С.А. Ушакин и Е.Г. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 936 с.

232. Трессидер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир-. Пресс, 1999. 448 с.

233. Тригг Д. Психоанализ руин // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре / Пер. П. Серебряного. М., 2013. № 3. С. 139-148.

234. Трынкова О.В. К вопросу о методике изучения метафорических моделей в рамках когнитивно-дискурсивного подхода // Известия Тульского государственного университета Гуманитарные науки. Тула, 2008. Вып. 1. С. 265-270.

235. Трынкова О.В. Метафорическое моделирование в современном англоязычном постмодернистском литературно-художественном дискурсе: автореф. дис. … канд. филол. наук. Белгород, 2010. 25 с.

236. Тульчинский Г.Л. Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. СПб.: Алетейя, 2002. 677 с.

237. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35–53.

238. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь: Тверской государственный университет, 2002. 80 с.

239. Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М: ООО «Издательство АСТ» и др., 2002. 476 с.

240. Ухналев А.Е. Руины – овеществленное время // В тени «Больших стилей»: Материалы VIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2002. С. 5-14.

241. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2006. 280 с.

242. Федер Е. Фракталы. М.: Мир, 1991. 254 с.

243. Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве. Пер. с фр. и англ. и предисл. М.К. Рыклина. М.: РИК «Культура», 1993. С. 151-186.

244. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: «Прогресс», 1993. 321 с.

245. Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: «Алетейя», 1998. С 211 - 231.

246. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М.: Фолио, 2010. 288 с.

247. Фрейд З. Расстройство памяти на Акрополе (письмо Ромену Роллану) // Художник и фантазирование: сб. ст. М.: Республика, 1995. С. 343-347.

248. Фрейд З. Собрание сочинений в. 10 Т. Истерия и страх. М.: «Фирма СТД», 2006. Т. 6. 320 с.

249. Фрейд З. Сочинения по технике лечения // Собрание сочинений в. 10 Т. М.: «Фирма СТД», 2008. Т. 11 (дополнительный). 439 с.

250. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 194-213.

251. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996а. 208 с.

252. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996б. 448 с.

253. Хабермас Ю. Главные установи и идеи постмодернизм («проект постмодерна») // История философии: Запад-Россия-Восток / Под ред. Н. В. Мотрошилова. М.: «Греко-латинский кабинет», 1999. Кн. 4. С. 412-420.

254. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. Философско-литературный журнал. М., 1991. Вып. 1. С. 37-47.

255. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков: «Фолио», 2003. 503 с.

256. Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 391-406.

257. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии, 1990. № 7. С. 143-176.

258. Хайдеггер М. Язык. Перевод и примечания Б.В. Маркова. СПб.: Ленинградский Союз ученых. ЛО Всесоюзного благотворительного фонда "Интеллект». Философско-культурологическая исследовательская лаборатория "ЭЙДОС", 1991. 20 с. [электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt (дата обращения: 11.02.2017).

259. Хализев В. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

260. Харченко В.К. Функции метафоры: учеб. пособие. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. 86 с.

261. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2015. 416 с.

262. Цовма М.А. Ситуационисты и основные методы борьбы против политики искусства // журнал «Автоном». № 13. [электронный ресурс]. URL: http://avtonom.org / papers /13_situanists.html (дата обращения: 28.04.2017).

263. Цурина И.В. Социально-политический контекст философии постмодернизма. М.: ИНИОН РАН, 1994. 51 с.

264. Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Сборник / Пер. с англ. под общей редакцией А.А. Юдина. К.: Port-Royal, 1996. 352 с.

265. Черкасова Е.Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора) // Вопросы языкознания. 1968. № 2. С. 28-38.

266. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. Екатеринбург, 2003. 248 с.

267. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры. Екатеринбург: УрГПУ, 2001. 238 с.

268. Шенле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // НЛО, 2009. № 95. [электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh6.html (дата обращения: 28.04.2017).

269. Шервашидзе В.В. Западноевропейская литература XIX века: Учебное пособие. М.: Флинта, 2016. 310 с.

270. Шервашидзе В.В. Столетие французской литературы: кануны и рубежи. М.: Флинта, 2015. 370 с.

271. Шмелёв Д.Н. О переносных значениях слов // Избранные труды по русскому языку. М.: Языки славян, культуры, 2002. С. 30-36.

272. Шмид В. Нарратология. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

273. Эвола Ю. Люди и руины. Критика фашизма: взгляд справа / пер. с исп. В.В. Ванюшкиной. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 445 с.

274. Эдельштейн М. Желание быть Де Ниро // Эксперт. Омск, 2011. № 15. С. 86-87.

275. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. 92 с.

276. Эко У. Интертекстуальная ирония и уровни чтения / Пер. с ит. С. Сидневой // Эко У. О литературе: эссе. М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2016. С. 262 – 290.

277. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с

278. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. 512 с.

279. Эко У. Эстетические концепции света // Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 39 – 60.

280. Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.

281. Якимович А. Утраченная Àркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма // Иностранная литература, 1991. № 8. С. 229 – 236.

282. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

283. Ямпольский М.Б. Подземный патефон: (Об одном мотиве в поэзии Марии Степановой). 2014. № 130. С. 231 – 268.

284. Яценко В.М. История зарубежной литературы второй половины XX века: учебник. М.: Флинта, 2012. 312 с.

285. Ambrose J., Hitchin A.D. Cut up! An anthology inspired by the cut-up method of W. S. Burroughs and B. Gysin. Oneiros Books., 2014. 310 p.

286. Alizart M. Tom McCarthy. Believer, June 2008. [электронный ресурс]. URL: http://www.believermag.com/issues/200806/?read=interview_mccarthy (дата обращения: 18.04.2017).

287. Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity. L.: Duke University Press, 2008. 437 p.

288. Armesto F.F. The White Review // The White Review, 2011. № 1 [электронный ресурс]. URL: http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-tom-mccarthy-2/ (дата обращения: 28.04.2017).

289. Ballard J.G. Introduction to the French edition of Crash, 1974. [электронный ресурс]. URL: http://imagesoferoticism.com/jg-ballard-introduction-to-crash-1974/ (дата обращения: 28.04.2017).

290. Baskin J.M. Death’s Vanguard: A review of Tom McCarthy, Simon Critchley, et al. The Mattering of Matter: Documents from the Archive of the International Necronautical Society // Postmodern Culture, 2001. Vol. 24. № 2. P. 68–76.

291. Birringer J.H. Theatre, theory, postmodernism. IN.: Indiana University Press, 1991. 235 p.

292. Blanchot M. The writing of the disaster / Trans. By A. Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. 152 p.

293. Bois Y.-A. The Use Value of 'Formless'. Formless: A User's Guide. Ed. Y.-A. Bois and R. Krauss. N.Y.: Zone, 1997. P. 13–40.

294. Bollen C. Tom McCarthy is no longer a well-kept secret. N.Y. Interview, 2012. [электронный ресурс]. URL: http://www.interviewmagazine.com/culture/tom-mccarthy# (дата обращения: 21.02.2017).

295. Bourriaud N. Modern. Postmodern. Altermodern. Материалы конференции Ассоциации искусств Австралии и Новой Зеландии, 2005. [электронный ресурс]. URL: http://www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz05/abstracts/nicolas_bourriaud (дата обращения: 21.02.2017).

296. Bradbury M. The Modern British Novel. L.: Penguin Books, 1994. 516 p.

297. Burroughs W.S. The Fall of Art // The Adding Machine: Selected Essays N.Y.: Arcade Publishing, 1993. P. 60-64.

298. Byatt J. Being dead? Trauma and the liminal narrative in J.G. Ballard's Crash and Tom McCarthy's Remainder // Forum for Modern Language Studies, 2012. 15 p.

299. Combès J. Damascius lecteur du Parmenide // Archives de philosophie, 1975. Vol. 38. № 1. P. 33-60.

300. Connor S. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford: Blackwell, 1989. 338 p.

301. Crimp D. On the Museum's Ruins // The MIT Press, 1980. Vol. 13. P. 41-57.

302. Critchley S. Afterword. Everything falls Back to Earth // McCarthy Men in space. N.Y.: Vintage Books, 2012. P. 226-235.

303. Critchley S. How to Stop Living and Start Worrying. Cambridge: Polity Press, 2010. 134 p.

304. Critchley S. Very Little…Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature. L.: Routledge, 2004. 216 p.

305. Critchley S., McCarthy T. INS Declaration, 2004. [электронный ресурс]. URL: http://www.necronauts.org/art_monthly_04.htm (дата обращения: 26.02.2017).

306. Downing H. Crypt, Craft, Crackle: Nothing Here Now but the Recodings, a paper delivered at 'Calling All Agents: A Symposium on the Work of Tom McCarthy', Birbeck College, Saturday 23 July, 2011. [электронный ресурс].

URL: https://www.academia.edu/2346329/Crypt_craft_crackle_Nothing_here_no_but_the_recodings (дата обращения: 21.02.2017).

307. Eco U. Innovation et repetition: entre esthétique moderne et post-moderne // Les théories de la réception. Reseaux, 1994. Vol. 12. № 8. P. 9-26.

308. Egan J. Code World // Sunday Book Review, 2010. [электронный ресурс]. URL: http://www.nytimes.com/2010/09/12/books/review/Egan-t.html (дата обращения: 21.02.2017).

309. Ehrenreich B. Texts for nothing? On Tom McCarthy // The Nation: Fiction, 2010. [электронный ресурс]. URL: https://www.thenation.com/article/texts-nothing-tom-mccarthy (дата обращения: 21.02.2017).

310. Eschelman R. Performatism or the End of Postmodernism. Internet Journal of Antropooetics. Vol. 6. № 2. [электронный ресурс]. URL: http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm___(дата обращения: 26.02.2017).

311. Evans B. Literature & Violence // Histories of violence, 2012. [электронный ресурс]. URL: http://vimeo.com/43235421 (дата обращения: 21.02.2017).

312. Eve M.P. Structures, Signposts and Plays: Modernist Anxieties and Postmodern Influences in Tom McCarthy's C. L.: University of London, 2016. P. 1-20. [электронный ресурс]. URL: http://eprints.bbk.ac.uk/15059/ (дата обращения: 20.03.2017).

313. Fujii W. Space, Time and Consciousness: An Enquiry into Duration // Gender and Education. 2016. Vol. 28. 8 p. URL: https://www.academia.edu/698764/Space_Time_and_Consciousness_An_Enquiry_into_Duration (дата обращения: 21.04.2017).

314. Gildea K.A story that doesn't believe in stories // The Irish Times. 2015. [электронный ресурс]. URL: http://www.irishtimes.com/culture/books/satin-island-by-thomas mccarthyrev iew-a-story-that-doesn-t-believe-in-stories-1.2196627 (дата обращения: 21.04.2017).

315. Habibi A.D. The Magic Moment: The liminal, distended time flashforward. The ABP Journal, Fall 2005. Vol. 1 No. 1. [электронный ресурс]. URL: http://www.ambrosebierce.org/journal1habibi.htm (дата обращения: 21.04.2017).

316. Haglund D. The Long Shadow of «Two Paths for the Novel» // The New Yorker, 2015. [электронный ресурс]. URL: http://www.newyorker.com/books/page-turner/long-shadow-twopaths-novel (дата обращения: 6.03.2017).

317. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // Reassessments in Literature, Theory, and Culture, edited by Klaus Stierstorfer, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2003. P. 199 –212.

318. Hutcheon L.A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. N.Y.: Routhledge, 2004. 268 p.

319. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism. IN: Indiana Univercuty Press, 1986. 244 p.

320. Jameson F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. L.: Verso, 1991.

321. Jaynes J. The origin of counsciousness in the breakdown of the bicameral mind. Boston, 1976. 491 p.

322. Kenning D. Greenwich Degree Zero // Art Monthly, 2006. P. 1-32.

323. Kinsella C. The radical ambiguity of Tom McCarthy // Dossier, 2009. [электронный ресурс]. URL: http://hellowinnow.blogspot.ru/2009/07/radical-ambivalence-of-tom-mccarthy (дата обращения: 28.04.2017).

324. Kirby A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture» N.Y.: Continuum, 2009. 282 p.

325. Kuspit D. The End of Art.Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 13 p.

326. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. L.: The university of Chicago press, 1980. 247 p.

327. Langley E. “Earth to Moon-Rocket. Are You Receiving Me?” Mc Carthy’s Adventures of Tintin, a paper delivered at ‘Calling All Agents: A Symposium on the Work of Tom McCarthy’, Birbeck College, Saturday 23 July, 2011.

328. Lanone C. Only Connect: Textual Space as Coherer in Tom McCarthy’s C, 2014. 25 p. [электронный ресурс]. URL: https://ebc.revues.org/1830 (дата обращения: 28.04.2017).

329. Lasdun J. Satin Island by Tom McCarthy review – everything is connected // The Guardiam. 2015. [электронный ресурс]. URL: http://www.theguardian.com/books/2015/mar/11/satin-island-tom-mccarthy-review-connected (дата обращения: 21.04.2017).

330. Lavera M., Pawlicka K. McCarthy T. Writers in Motion, 2013. [электронный ресурс]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=no2gJxPyoJY&list=FLVedfjrxKEU1yKiq9CB50HA (дата обращения: 28.04.2017).

331. Lea D. The Anxieties of Authenticity in Post-2000 British Fiction // Baltimore. Modern Fiction Studies, 2012. P. 459-476.

332. Lipovetsky G. Hypermodern Times. L.: Polityprеss, 2005.

333. Luckhurst R. The Trauma Question. L.: Routledge, 2008. 256 p.

334. Lyotard J.-F. «Answering the Question: What is Postmodernism?» // Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984. P. 71-82.

335. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: a report on Knowledge. UK, Manchester University Press, 1983. 110 p.

336. Mallarmé S. Limited action // Mallarmé S. Selected poetry and prose. N.-Y.: A New Directions Book, 1982. P. 107-110.

337. Marcus D. Men in space. N.Y. // The New Republic, 2015. March/April. P. 72-75.

338. Martin T. Tom McCarthy: a Kafka for the Google age // The Telegraph, 19 March, 2015. [электронный ресурс]. URL:

http://www.telegraph.co.uk/culture/books/11479806/Tom-McCarthy-a-Kafka-for-the-Google-age.html (дата обращения: 3.04.2017).

339. McCarthy T. Letting Rip: The Primal Scene, The Veil and Excreta in Joyce and Freud // Hypermedia Joyce Studies. 2004. Vol. 5, issue 1 [электронный ресурс]. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http://www.geocities.com/hypermedia_joyce/mccarthy.html&date=2009-10-26+00:18:04 (дата обращения: 21.04.2017).

340. McCarthy T. On Truth (and Lies) in Literature, 2012б. [электронный ресурс]. URL: https://vimeo.com/116911004 (дата обращения: 28.04.2017).

341. McCarthy T. Standing on The Shoulders of Giants // 52 insights, 21st/Jul/2016. [электронный ресурс]. URL: https://www.52-insights.com/tom-mccarthy-standing-on-the-shoulders-of-giants-author/ (дата обращения: 21.04.2017).

342. McCarthy T. Technology and the novel, from Blake to Ballard // The Guardian, Saturday 24 July, 2010a [электронный ресурс]. URL: https://www.theguardian.com/books/2010/jul/24/tom-mccarthy-futuristsnovels-technology (дата обращения: 21.04.2017).

343. McCarthy T. The Q&A: Tom McCarthy, novelist (Interviewed by Prospero) // More Intelligent Life, N.Y., 2010б. [электронный ресурс]. URL: http://www.economist.com/blogs/prospero/2010/08/new_fiction_0 (дата обращения: 21.04.2017).

344. McCarthy T. The death of writing // The Guardian, Saturday 7 March, 2015б [электронный ресурс]. [электронный ресурс]. URL: https://www.theguardian.com/books/2015/mar/07/tom-mccarthy-death-writing-james-joyce-working-google (дата обращения: 28.04.2017).

345. McCarthy T. Transmission and individual Remix: How literature works? L.: Jonathan Cape, 2012в. 23 p.

346. McCarthy T. Writing machines // London Review of Books, 18 December, 2014. [электронный ресурс]. URL: http://www.lrb.co.uk/v36/n24/tom-mccarthy/writing-machines (дата обращения: 28.04.2017).

347. McCarthy T, Critchley S. INS Founding Manifesto. The Times, 14 December, 1999. [электронный ресурс]. URL: http://necronauts.net/manifestos/1999_times_manifesto.html (дата обращения: 25.04.2017).

348. McCarthy T., Critchley S. INS Statement of Inauthenticity, 2007 [электронный ресурс]. URL: https://tc3-production.s3.amazonaws.com/upload/52228de602e3e620b1000205/sfinsnydecsfinsnyd.pdf (дата обращения: 25.04.2017).

349. McCarthy T. Kittler and the Sirens. L.: London Review of Books, 9 November, 2011. [электронный ресурс]. URL: https://www.lrb.co.uk/blog/2011/11/09/tom-mccarthy/kittler-and-the-sirens/ (дата обращения: 25.04.2017).

350. McGurl M. The Novel's Forking Path // Public Books, 2015. URL: http://www.publicbooks.org/fiction/the-novels-forking-path (дата обращения: 25.04.2017).

351. McHale B. Postmodernist Fiction. N.Y. and L.: Methuen, 1987. 264 p.

352. Mewshaw M. In Satin Island, an Effort to Map Humanity Goes Awry // The Atlantic, 2015. [электронный ресурс]. URL: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/02/satin-island-review/385579/ (дата обращения: 25.04.2017).

353. Michaels W. The experience of meaning Michaels // The Beauty of a Social Problem. Photography, Autonomy, Economy. Chicago, The University of Chicago Press, 2015. P. 100-141.

354. Miller J.H. Steven's rock and criticism as cure: 2 // Georgia review. N.Y., 1976. Vol.30. № 2. P. 335-348.

355. Miller L. Intentional Fallacies: (Re-)enacting the Accidental in Tom McCarthy's Remainder // Contemporary Literature. Vol. 56. № 4, Winter 2015. P. 634-659.

356. Ness P. Remainder by Tom McCarthy. L.: The Guardian, 2006. [электронный ресурс]. URL: http://www.theguardian.com/books/2006/aug/12/featuresreviews.guardianreview (дата обращения: 25.04.2017).

357. Nicolaescu M. Meaning of violence in Shakespeare's plays / University of Bucharest, 2002. [электронный ресурс]. URL: http://ebooks.unibuc.ro/filologie/meanings/3.htm (дата обращения: 25.03.2017).

358. Nieland J. Dirty media: Tom McCarthy and the afterlife of modernism // MFS – Modern Fiction Studies. 2012. Vol. 58. № 3. P. 569-599.

359. Orwell R. What’s Left Behind. L.: London Consortium, 2008. 5 p.

360. Osborn M., Ehninger D. The Metaphor in Public Address // Speech Monographs. 1962. Vol.29. P. 223-234.

361. Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part II, 1980b. P. 59–80.

362. Pester H. Beats, Heaps and Scruff-Matter: The INS Black Box Transmitter and their Process-Based Dispersal of Poetry as Signal, paper delivered at ‘Calling All Agents: A Symposium on the Work of Tom McCarthy’, Birbeck College, 2011.

363. Robe-Grillet A. For a new novel. Evanston: Northwestern University Press, 1992. 175 p.

364. Roth I. Remainder by T. McCarthy // The University of Nottingham. Vol. 3. Nottingham, 2012. P. 270-276.

365. Rourke L. He's floating in a most peculiar way // The Guardian. 2007. [электронный ресурс]. URL: http://www.theguardian.com/books/2007/sep/09/fiction.features (дата обращения: 12.03.2017).

366. Samuels R. Auto-modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. Digital Youth, Innovation, and the Unexpected, MA: The MIT Press, 2008. P. 219-240.

367. Ricco S. Tom McCarthy and the secret of new modern fiction, 2011. [электронный ресурс]. URl: http://www.tesionline.com/intl/preview.jsp?pag=1&idt=44029 (дата обращения: 12.03.2017).

368. Sebenius A. Man Booker Shortlist 2015: Satin Island // The Atlantic. 2015. [электронный ресурс]. URL:

http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/manbookershortlist-2015-satin-island/408784/ (дата обращения: 12.03.2017).

369. Shusterman R. Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault/ / Monist. 2000. Vol. 83. № 4. P. 530-551.

370. Smith J.P. Everything dies: a review of Tom McCarthy's novel C. Fiction Reviews, 31 August, 2010. [электронный ресурс]. URL: http://www.thenervousbreakdown.com/jpsmith/2010/08/everything-dies-a-review-of-tom-mccarthys-novel-c (дата обращения: 12.03.2017).

371. Smith Z. Two Paths for the novel // The New-York Review of Books, November 20, 2008. 20 p. [электронный ресурс]. URL: http://www.nybooks.com/articles/archives/ 2008/nov/20/two-paths-for-the-novel/ (дата обращения: 4.02.2017).

372. Soar D. French Passions: Tom McCarthy on Alain Robbe-Grillet // Institut Francais, 2015a. URL: https://wn.com/french_passions_tom_mccarthy_on_alain_robbe_grillet (дата обращения: 2.04.2017).

373. Staunton B. Worldwide realism: perception and simulation in the work of Tom McCarthy URL: https://www.academia.edu/22882718/World_wide_realism_perception_and_simulation_in_the_work_of_Tom_McCarthy (дата обращения: 12.03.2017).

374. Stavris N.C. Going beyond the Postmodern in Contemporary Literature. Master's thesis, University of Huddersfield. 2012. 98 p.

375. Sturgeon J. Kafka and the Crash of the System: An Interview with Tom McCarthy // Flavourwire, 26 February, 2015. [электронный ресурс]. URL: http://flavorwire.com/506844/kafka-and-the-crash-of-the-system-an-interview-with-tom-mccarthy (дата обращения: 28.03.2017).

376. Stinson E. Is It Fundable? // Sydney Review of Books, 12 June, 2015 [электронный ресурс]. URL: http://sydneyreviewofbooks.com/satin-island-tom-mccarthy/ (дата обращения: 28.03.2017).

377. Stout M. Chameleon Novelist // New York Times, 22 November, 1992. Section 6. [электронный ресурс]. URL:

http://www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html (дата обращения: 12.03.2017).

378. Tayler C. «C» by Tom McCarthy // The Guardian. 2010. [электронный ресурс]. URL: http://www.theguardian.com/books/2010/jul/31/c-tom-mccarthy-novel-review (дата обращения: 28.03.2017).

379. Thwaite M. Tom McCarthy, Ready Steady Book for Literature, 18 December, 2005. [электронный ресурс]. URL: http://www.readysteady-book.com/Article.aspx?page=tommccarthy (дата обращения: 23.04.2017).

380. Turner J. Seeing Things Flat // London Review of Books. 2010. Vol. 32, № 17. [электронный ресурс]. URL: http://www.lrb.co.uk/v32/n17/jenny-turner/seeing-things-flat (дата обращения: 23.04.2017).

381. Tuten F. Tom McCarthy (an interview) // BOMB – Artists in Conversation, 2015в. [электронный ресурс]. URL: http://bombmagazine.org/article/276933/tom-mccarthy (дата обращения: 23.04.2017).

382. Vesco S. The dis(unity) of the western modern project. Dissertation., 2015, 329 p. [электронный ресурс]. URL: http://escholarship.org/uc/item/10r6976g#page-1 (дата обращения: 11.03.2017).

383. Vesco S. Like a Signal, Dispersed: Écriture and Technology in Tom McCarthy // Disaster Writing, 2017. [электронный ресурс]. URL: http://www.disasterwriting.org/writings/2016/5/10/like-a-signal-dispersed criture-and -technology-in-tom-mccarthy (дата обращения: 11.03.2017).

384. Vermeulen P. The Critique of Trauma and the Afterlife of the Novel in Tom McCarthy's Remainder // Modern Fiction Studies. Baltimore: Hopkins University Press, 2012. P. 549-568.

385. Whitehead A. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004. 192 p.

386. Wood D. Rebirth of the Nouveau Roman: 9/11 as a Crisis of Confidence in American Literary Aesthetics, 2011 [электронный ресурс]. URL: http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/viewFile/1299/1522 (дата обращения: 11.03.2017).

387. Zucker P. Ruins. An Aesthetic Hybrid. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1961. Vol. 20. № 2. P. 119- 130.

2. Художественная литература

1. Бютор М. Изменение // Бютор М. Изменение, Роб-Грийе А. В лабиринте, Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? М.: Художественная литература, 1983. С. 26-236.

2. Гессе Г. Степной волк. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 270с.

3. Пруст М. Обретенное время. М., 2010. 904 с. [электронный ресурс]. URL: https://alekseygodin.files.wordpress.com/2017/02/proust_2-10.pdf (дата обращения: 22.03.2017)

4. Роб-Грийе А. Ластики, Соглядатай, Ревность. СПб.: Симпозиум, 2001. 554 с.

5. Саррот Н. Золотые плоды. М.: Полинформ, 1995. 352 с.

6. Эко У. Таинственное пламя царицы Лоаны: иллюстрированный роман. СПб.: Symposium, 2008. 590 с.

7. Ballard J.G. The Atrocity Exibition. A Flamingo Modern Classic edition. 2001. 93 p.

8. Ballard J.G. Crash. N.Y.: Random House, 1985. 224 p.

9. Falkiner W. Absalom, Absalom. Vienna, 2006. 272 p.

10. Joyce J. Ulysses. 1305 p. [электронный ресурс]. URL: http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/Ulysses_NT.pdf (дата обращения: 6.03.2017).

3. Словари и энциклопедии

1. Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник / Под редакцией В. Н. Ярхо. М.: Лабиринт, 1995. 383 с.

2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969. 608 с.

3. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.

4. Новейший философский словарь. Постмодернизм / ред. и сост. А.А. Грицанов. Мн.: Современный литератор. 2007. 816 с.

5. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. 245 с.

6. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1040 с.

7. Хализев В.Е. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001.

4. Список литературных источников

1. Маккарти Т. Когда я был настоящим / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 352 с.

2. McCarthy T. «C». L.: Vintage Books, 2011. 310 p.

3. McCarthy T. City of cards. [электронный ресурс]. URL: https://www.mediamatic.net/en/page/14699/city-of-cards (дата обращения: 27.04.2017).

4. McCarthy T. Men in space. L.: Alma Books, 2007. 278 p.

5. McCarthy T. Remainder. L.: Alma Books, 2007. 284 p.

6. McCarthy T. Satin Island. N.Y.: Alfred A. Knopf, 2015. 149 p.