

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы**

АРАБИНА
Анастасия Владимировна

«ХИМЕРА» ДЖОНА БАРТА КАК МЕТАРОМАН

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат филологических
наук, доцент Верина У.Ю.

Допущена к защите
«__» _____ 2018 г.

Зав. кафедрой русской литературы
доктор филологических наук, профессор
С.Я. Гончарова-Грабовская

Минск, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕФЕРАТ	3
РЭФЕРАТ	4
ABSTRACT	5
ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. МЕТАРОМАН КАК ЖАНР ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА	9
1.1. Жанровые новации в эпоху постмодернизма	9
1.2. Метароман: жанровые характеристики	13
ГЛАВА 2. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА БАРТА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ	25
2.1. Путь Джона Барта к мировому признанию	25
2.2. Творческая эволюция Джона Барта: путь к метароману	33
ГЛАВА 3. «ХИМЕРА» КАК МЕТАРОМАН	38
3.1. Композиционное устройство романа «Химера».....	38
3.2. Отношения «вымысел – действительность»: фабуляция, остранение	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	54

РЕФЕРАТ

Общий **объем** дипломной работы – 56 страниц, список использованной литературы включает 44 источника.

Ключевые слова: постмодернизм, метароман, саморефлексия, Джон Барт, «Химера», «*myse en abyme*», фабуляция, остранение.

Объект исследования – роман «Химера» Джона Барта.

Предмет исследования – жанровая природа метаромана как совокупность его структурно-содержательных свойств.

Цель дипломной работы – выявление основных характеристик метаромана, на основе которых будет определена жанровая природа романа «Химера».

Методы исследования: структурно-описательный, функциональный, биографический методы.

Актуальность и выбор темы обусловлены неизученностью метаромана в полной мере вследствие отсутствия четкого определения жанра, многообразия подходов и сложности самого жанра, а также недостаточной освещенностью творчества Джона Барта в русскоязычном литературоведении.

Полученные результаты и научная новизна работы: выявлены основные жанровые черты метаромана, на основании которых был произведен анализ романа Джона Барта «Химера».

Рекомендации по внедрению полученных результатов. Материалы работы могут быть использованы в учебном процессе при подготовке лекционных и практических занятий по курсу литературы постмодернизма, в теории литературы, в дальнейших изучениях жанров современной прозы, жанра метаромана.

Дипломная работа ««Химера» Джона Барта как метароман» представляет собой самостоятельно выполненное исследование.

РЭФЕРАТ ДЫПЛОМНОЙ РАБОТЫ

Аб’ём дыпломнай работы – 56 старонак, спіс выкарыстанай літаратуры ўключае 44 крыніц.

Ключавыя словы: постмадэрнізм, метараман, самарэфлексія, Джон Барт, Хімера, *mise en abyme*, фабуляцыя, астраненне.

Аб’ект даследавання – раман «Хімера» Джона Барта.

Прадмет даследавання - жанравая прырода метарамана як сукупнасць яго структурна-змястоўных ўласцівасцей.

Мэта дыпломнай работы – выяўленне асноўных характарыстык метарамана, на аснове якіх будзе вызначана жанравая прырода рамана «Хімера».

Метады даследавання – структурна-апісальны, функцыянальны, біяграфічны метады.

Актуальнасць і выбар тэмы абумоўлены невывучанасцю метарамана ў поўнай меры з прычыны адсутнасці дакладнага азначэння жанру, разнастайнасцю падыходаў і складанасцю жанру, а таксама недастатковай асветленасці творчасці Джона Барта ў рускамоўным літаратуразнаўстве.

Атрыманя вынікі і навуковая навізна работы: выяўлены асноўныя жанравыя рысы метараману, на падставе якіх быў праведзены аналіз рамана Джона Барта «Хімера».

Рэкамендацыі па ўкараненні атрыманых вынікаў. Матэрыялы могуць быць выкарыстаны ў навучальным працэсе вышэйшых навучальных ўстаноў пры падрыхтоўцы лекцый па курсе літаратуры постмадэрнізму з акцэнтам на жанр метараману.

Дыпломная работа «“Хімера” Джона Барта як метараман» прадстаўляе сабой самастойна выкананае даследаванне.

ABSTRACT

The total amount of thesis is 56 pages, the reference list includes 44 sources.

The key words are postmodernism, metafiction, self-reflection, John Barth, Chimera, «myse en abyme», fabulation, ostranenie.

Research **object** is the novel «Chimera» by John Barth.

Research **subject** is the nature of the genre metafiction as combination of its structural and content aspects.

The aim of the thesis is the clarification of the main characteristics of metafiction, on the basis of which the genre's nature of «Chimera» will be clarified.

The methods of the research are structural, descriptive, functional and biographical methods.

The relevance and the choice of the topic are due to the lack of research on metafiction owing to absence of the genre's clear definition and insufficient research on John Barth's fiction in Russian critics.

The results and scientific novelty of the research is the specific genre's characteristics of metafiction, on the basis of which the analyses of «Chimera» was conducted.

The recommendation for the introduction of the results. The materials of the study can be used in educational process in institutions of higher education for preparing for the lectures on postmodern literature with an emphasis on metafiction.

The thesis «“Chimera” by John Barth as metafiction» is independently carried out research.

ВВЕДЕНИЕ

С середины XX в. в литературе постмодернизм сложился как направление, т.е. в совокупности своих эстетических принципов. В разных странах, в разных национальных литературах этот процесс имел свою специфику, свою периодизацию, выработал свои ведущие тенденции, в том числе жанрово-стилистические. Постмодернизм, отказываясь от «высоких» стандартов литературы модернизма, взаимодействует не только с философией, но также и с попкультурой, результатом чего является появление новых жанров. Наиболее влиятельным в литературе постмодернизма является жанр метаромана, в котором саморефлексивная тенденция постмодернизма стала доминирующим элементом, обуславливающим главенство структуры произведения. Именно явление текстовой саморефлексии делает затруднительным дефиницию метаромана, оставляя его до сих пор не изученным во всей полноте жанровых свойств.

Появление данного жанра можно заметить у таких американских писателей, как Д. Бартелм, У. Гэсс, Т. Пинчон и др. Среди авторов, в творчестве которых метароман занимает значительное место, называют Х.Л. Борхеса, В. Набокова и Д. Барта. В данной работе мы будем рассматривать творчество Джона Барта – одного из ведущих писателей и теоретиков литературы постмодернизма, получившего мировую известность. В его поздних произведениях, таких как «Козлик Джайлс», «Химера» и «Письмена», особенно заметна их саморефлексивная составляющая, позволяющая называть их метароманами.

Литературоведческие эссе Д. Барта представляют собой значительный вклад в изучение литературы постмодернизма, это: «Литература истощения» и «Литература пополнения». Работы Д. Барта, художественные и критические, оказали огромное влияние на развитие американской современной литературы, его литературоведческие эссе часто цитируются в научных работах.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что метароман до сих пор остается неизученным в полной мере вследствие отсутствия четкого определения жанра, многообразия подходов и сложности самого жанра, а творчество Джона Барта недостаточно освещено в русскоязычном литературоведении, а в трудах некоторых литературоведов получает устойчивую негативную оценку¹. Если к 1976 г., по данным библиографии, составленной Дж. Уэйксельманном (J. Weixlmann), было создано 66 диссертаций (магистерских и докторских) [42, р. 105] в которых анализировалось творчество Д. Барта, то исследо-

¹ Статья Н.Г. Мельникова «Чудовищная проза Джона Барта» была опубликована в журнале «Иностранная литература» (2003, № 4), а в 2014 г. воспроизведена в сборнике статей ученого «О Набокове и прочем» (издательство «Новое литературное обозрение»). Н.Г. Мельников назвал прозу Д. Барта «несъедобной» и «нечитабельной» [16].

вания на русском языке сравнительно немногочисленны и посвящены, в основном, частным вопросам поэтики американского писателя (интертекстуальности, пародии и юмору и др.). Анализ жанровой специфики одного из самых значительных произведений Д. Барта – романа «Химера» – позволит, на наш взгляд, выявить существенные черты как самого жанра метаромана, так и стиля Д. Барта.

В связи с этим **цель работы** сформулируем как выявление основных характеристик метаромана, на основе которых будет определена жанровая природа «Химеры» Джона Барта.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи**:

- определить основные пути жанрового обновления, произошедшего в литературе постмодернизма;
- проанализировать философско-эстетические предпосылки возникновения жанра метаромана;
- изучить жанровые характеристики метаромана, дать ему определение, а также разграничить понятие метаромана и романа, содержащего рефлексивные моменты;
- исследовать творческую эволюцию Д. Барта как путь к метароману;
- провести жанрово-композиционный анализ романа «Химера»;
- определить роль приемов фабуляции и остранения в романе «Химера».

Таким образом, **предметом** исследования является жанровая природа метаромана как совокупность его структурно-содержательных свойств. **Объектом** послужат литературно-критические произведения Д. Барта, роман «Химера», рассматриваемый как метароман.

Обзор литературы по теме. Исследование творчества Д. Барта началось в 1960-е гг. в американской науке, и с ростом популярности писателя число работ, посвященных ему, неуклонно возрастало. Наиболее значимыми в свете нашей проблемы являются работы П. Во («*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*») и Х. Циглер («*John Barth*»).

Для выявления общих философско-эстетических тенденций эпохи постмодернизма, приведших к формированию жанра метаромана, мы опирались на труды таких философов и теоретиков постмодернизма, как Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр, Р. Барт и Ж. Женетта.

Преимущественное внимание мы уделяли взглядам и подходам, высказанным в работах таких англоязычных ученых, как П. Во («*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*»), Р. Сколз («*Fabulation and Metafiction*»), Л. Хатчин («*Historiographic Metafiction Parody and Intertextuality of History*»), а также в критических эссе У. Гэсса («*Fiction and Figures of Life*»).

Важными источниками при изучении литературы постмодернизма для нас были работы И. Хассана, И.С. Скоропановой, И.П. Ильина, Н.Л. Лейдермана, Д. Лоджа, М. Бойда, В. Волфа и С. Сонтаг. В своем исследовании мы опирались на основы теории метаромана, сформулированные В.Б. Зусевой-Озкан, М.Н. Липовецким, П. Во, У. Гэссом.

В российском литературоведении творчеству Д. Барта посвящены диссертации И.В. Волкова «Интертекстуальность и пародия в творчестве Джона Барта» (2006), Т.В. Киреевой «Поэтика комического в романах Д. Барта 1950—1960-х гг.» (2007). Значимость Д. Барта, понятие «культовый автор» рассмотрено в статье Н. Киреевой («Вопросы литературы», 2008, № 2).

Суммировав результаты ряда исследований, мы в большей степени ориентировались на достижение основной цели собственного исследования – определения жанровых черт метаромана и выявлении их в произведении Д. Барта «Химера».

Методология исследования включает в себя структурно-описательный, функциональный, биографический методы.

Структура работы. Дипломная работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и списка использованных источников. В первой главе рассматриваются жанровые новации эпохи постмодернизма, приводятся мнения ученых о жанровой специфике метаромана; во второй главе жизненный и творческий путь Д. Барта рассмотрен как путь к метароману. Третья глава посвящена анализу романа «Химера». В Заключении приводятся основные результаты и выводы. Общий **объем** работы 56 страниц, список использованных источников 44 позиции (источники 24—44 на английском языке).

ГЛАВА 1 МЕТАРОМАН КАК ЖАНР ЛИТЕРАТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

1.1. Жанровые новации в эпоху постмодернизма

Литература второй половины XX в. развивалась в тесной связи с философией, так формировалось общее поле поиска новых концептуальных основ, объясняющих мир, человека, природу, искусство, науку в условиях распада прежних ценностей и иерархий – «ситуация постмодерна», не сводимая к определенному набору признаков [15, с. 205]. Важнейшим в новую эпоху стал вопрос об отношениях искусства с реальностью, поскольку проблематизировались сами понятия реальности и реального.

Литературный жанр как отражение мировоззрения, «модель мира» [13, с. 208] не мог оказаться вне этих коренных изменений. Жанр романа, так называемый «постмодернистский роман» (Д. Фаулза, А. Роб-Грийе, Р. Сьюкеника, Ф. Соллерса, Х. Кортасара и других, в том числе и Джона Барта) аккумулировал важнейшие сдвиги, произошедшие в литературе эпохи постмодернизма и стал «старшим» жанром эпохи. И. С. Скоропанова писала, что «особенность постмодернизма в том, что он итожит накопления, подвергая в то же время их ценности деканонизации» [18, с. 62]. То есть постмодернизм является переоценкой не только искусства, музыки и литературы, но и самих понятий о том, что такое культура и цивилизация.

Развитие постмодернизма, наблюдаемое с точки зрения XXI века, показывает, насколько противоречивыми являются его характерные черты. Ихаб Хассан отмечал: «Характеристики постмодернистской литературы взыскательны, обширны и разнообразны. Тенденции быстро сменяют друг друга и свое расположение» (здесь и далее перевод И. Хассана мой – А.А.) [31, р. 38]. Начиная с 1950-х гг., постмодернизм расширяется до особого ощущения эпохи и способа письма, затем интерпретируется как общекультурный феномен, который становится доминирующим в культурной жизни. Постмодернистское искусство вырастает и принимает участие в новом постмодернистском духе, оно восстает против жесткого художественного мировоззрения модернизма, создавая новый способ переживания, новое сознание, а также новые возможности для игры воображения. Американский писатель Доналд Бартелм замечал, что «на данный момент в американской литературе есть большая энергия; это плодотворное время» (перевод Д. Бартелма мой – А.А.) [33, р. 51].

Постмодернизм 1960-х гг. является результатом освобождения от ограничений 1950-х гг. и восставал против их общего настроения, где царили мате-

риализм, морализм, индивидуализм, где были Холодная война и испытание первой атомной бомбы. Поэтому постмодернизм являлся духом деконструкции и реконструкции, за что изначально принимался как сугубо негативное явление. Некоторые критики, как, например, Ирвинг Хау и Гарри Левин применяли термин «постмодерн», чтобы описать литературные нововведения в негативном ключе. Г. Левин называл «постмодерн» «антиинтеллектуальным настоящим» [34, р. 138], которое имеет тенденцию к повторению. Напротив, И. Хассан использовал негативные характеристики постмодерна наряду с его положительными чертами. В своей книге «Расчленение Орфея» И. Хассан описывает постмодернистский импульс как импульс искусства, которое отрицает себя, что выражается движением к молчанию и проявляется в двух его аспектах: а) негативное эхо языка автора разрушающегося, демонического, нигилистического; б) позитивная тишина, трансцендентная, священная, неограниченная [31, р. 248]. Противоположные характеристики обуславливают более свободное отношение к таким традиционным литературным условностям, как, например, первостепенность сюжетной составляющей произведения, реалистическая интерпретация текста или устоявшаяся система персонажей, выдвигая на первое место форму произведения. Так, исследовательница Сьюзен Сонтаг пишет о том, что «обывательская интерпретация превращает искусство в предмет использования <...> чтобы уйти от интерпретации, искусство может стать пародией. Оно может стать абстрактным. Оно может стать “всего лишь” декоративным. И может стать не-искусством <...> Прежде всего, необходимо большее внимание к *форме* <...>» [20, р. 28].

Выведение на первое место форму ставит под вопрос жанровую систему. «Традиционные интерпретации искусства и прекрасного сменяются более раскрепощенными» [18, с. 66], – пишет И.С. Скоропанова, поэтому в постмодернизме идет отказ от деления на высокие и низкие жанры. Это обусловлено тем, что меняется взгляд на искусство в целом: «Сырой материал становится для искусства явлением, происшествием» [31, р. 134], таким образом, увеличивается выбор изначального материала для создания произведения, что расширяет авторские возможности и не сковывает их строгими жанровыми условностями. Вследствие этого происходит актуализация так называемых «второстепенных» жанров, «мутирующих» с «ведущими» литературными жанрами и между собой [18, с. 69]. Так, например, постмодернистская поэзия соединяет в себе такие традиционные жанры, как любовная, философская лирика и элементы пастиша, клише, травести, что можно заметить у таких поэтов, как Фрэнк О'Хара, Джон Эшбери и Сьюзен Хоу. Также происходят изменения и в театральном искусстве: в постмодернистском театре преобладает авангардистский подход, который изменяет само понятие театральной постановки. Театр авангарда реализуется в свободе языка и отсутствии запретных тем. В постановках

преобладает взаимодействие со зрителями посредством различных перформансов. К тому же представление теперь может происходить не только в театре, а, например, на улице или в магазине. Так, знаменитая пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда была показана на уличном фестивале «Эдинбургский Фриндж» в 1966 г. В прозаическом искусстве также появляются новые гибридные формы [18, с. 69]. Например, происходит соединение жанра детектива с постмодернистской техникой *mise en abyme* (в итоге возникает жанр палп фикшн), а внедрение техники фабуляции создает кибер-панк. Помимо этого, происходит слияние с изобразительным искусством, благодаря популярности поп-арта, что создает жанр графического романа. В этом же ряду появление жанра метаромана, который формируется вследствие взаимодействия философии с литературой.

Постмодернизм, полемически отталкиваясь от существующих философско-эстетических концепций, опирался на идеологию деконструкции, сформулированную в трудах Ж. Деррида. Большое влияние на формирование новых литературных жанров второй половины XX в. оказали также философские идеи Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ж. Бодрийера. В их трудах, в частности, была подвергнута критике теория мимесиса и реалистической литературы. По словам драматурга Майкла Бойда, «современный роман определяет себя с помощью выраженного отказа от условностей формального реализма. Признавая, что взаимосвязь между реальностью и ее изображением в вымышленном дискурсе проблематична, рефлексивный роман стремится исследовать сам акт написания себя, отвергая проекции изображения воображаемого мира и обращая внутрь, чтобы исследовать свои собственные механизмы» [27, р. 175]. Иными словами, происходит «разрыв и удвоение структуры» [7, с. 11] из-за смещения или же полного удаления ее центра. Как подчеркивал Ролан Барт, «классическое искусство неспособно было ощутить себя в качестве языка» [3, с. 38], следовательно, мы можем утверждать, что в произведениях на первое место теперь выходит сложная структура, обуславливая появление такого явления, как метароман.

В своей статье «Платон и симулякр» Жиль Делез пишет, что «властью симулякров определяется современность» [6, с. 28]. Хотя термин «симулякр» был введен французским философом Жоржем Батаем в конце XX века, нельзя утверждать, что явление симуляции в литературе не существовало, однако именно с этого момента появилось осознание того, что произведение может быть симулякром. Хотя раньше книги традиционно воспринимались как миметические копии, цель которых не только воспроизводить реальность, но претендовать на правдивость, сложно отрицать, что произведений-симулякров не существовало. Уже в диалоге «Софист» Платона Жиль Делез усматривает появление симулякра: «Софист сам воплощает бытие симулякра <...> Поэтому

Софист завершается самым необычайным, наверное, приключением платонизма: после всех погонь за симулякром заглянувшему в бездну Платона, хотя бы и на мгновение, открылось, что симулякр – не просто ложная копия, но что он ставит под вопрос само понятие о копии и модели. Окончательное определение софиста подводит нас к черте, за которой мы уже не можем отличить его от самого Сократа – мастера иронии, оперирующего в приватной беседе лаконичными вопросами и ответами. Случайно ли ирония доведена здесь до такой крайности? Не сам ли Платон указал путь низвержения платонизма?» [6, с. 25]. Другим примером произведения-симулякра может служить «Беовульф», который считается традиционной англосаксонской эпической поэмой, но на деле может являться христианской адаптацией скандинавского языческого фольклора. Далее, знаменитые рубаи Омара Хайяма, в которых прославляется частое употребление вина и его благоприятное воздействие не только на тело, но и на дух человека, на самом деле носят глубоко религиозный характер. Поэма «Опыт о человеке» Александра Поупа имеет оболочку теологическо-философской поэмы эпохи Возрождения, но в сущности является натуралистическим манифестом, которым восхищались Вольтер и Руссо.

Неудивительно, что ранние произведения-симулякры связаны с религией. Жан Бодрийяр в своей книге «Симулякры и симуляция» пишет, что изначально симулякры соприкасаются с религией: «Но что, если и самого Бога можно симулировать, то есть свести к знакам, утверждающим его существование? Тогда вся система теряет точку опоры, она сама становится не более чем гигантским симулякром» [5, с. 27]. Следовательно, явление произведений-симулякров не ново в литературе, однако именно в конце XX в., благодаря сформировавшейся терминологии постструктуралистской философии и ее влиянию на литературу, оно достигает больших масштабов. И. С. Скоропанова пишет, что «в этом заявляет о себе не только инстинкт самосохранения культуры в технизированном, омассовленном мире, – проступает и большее: осознание важности гуманитарного “противовеса” технократизму, рационализму; потребность противостоять натиску массовой культуры; наконец, необходимость воскресить всю культурную память человечества, подвергая прошлое переосмыслению, дабы с помощью культуры удержать людей от насилия над себе подобными и уничтожения жизни на Земле, помочь народам лучше понять друг друга. Для того же, чтобы обобщить такой колоссальный объем культурной информации, понадобилось искусство знаков – симулякров <...> Речь идет о переходе от “живого созерцания” к, так сказать, “абстрактному мышлению” в образах» [18, с. 62].

Жан Бодрийяр описывал «эпоху симулякров» так: «Эра симуляции, открывается, таким образом, через ликвидацию всех референций – хуже того: через искусственное воскрешение их в системах знаков, материале еще более гибком, чем смысл, поскольку он предлагает себя всяческим системам эквива-

лентности, всяческим бинарным оппозициям, всяческой комбинаторной алгебре <...> Речь идет о субституции, подмене реального знаками реального, то есть операции по апотропии всякого реального процесса с помощью его операционной копии, идеально дискриптивного, метастабильного, программированного механизма, который предоставляет все знаки реального и предотвращает любые перипетии» [5, с. 31]. Так как популяризация термина «симулякр» произошла во время становления постмодерна, некоторые его приемы перекликались с данным описанием. Поэтому обычно произведениями-симулякрами принято считать лишь произведения постмодерна. Читатель уже привык к окружающим его симулякрам, произошло «торжество симулякров» [6, с. 29]. Однако, как мы заметили ранее, произведения-симулякры существовали всегда, но самоназываться симулякрами они стали лишь в конце XX в., в так называемую «эпоху постмодерна», тем самым привлекая внимание читателя к форме произведения, которая свободна от интерпретации.

Роман – это всегда наиболее статусный жанр литературной эпохи, и постмодернизм не стал исключением. В романах авторам удалось сосредоточить наиболее существенные черты нового периода, создать новые структуры, отражающие все принципиальные изменения, которые произошли в литературе постмодернизма. При этом одним из важнейших разновидностей постмодернистского романа является метароман, который использует изначальную симулятивную функцию литературы, чтобы обратить внимание на себя не только как на вымысел, но как на *самоосознанный вымысел*, тем самым преодолевая барьер «эпохи симулякров», с которым столкнулся постмодернистский роман.

1.2. Метароман: жанровые характеристики

Рассмотрим далее, какие специфические жанровые черты присущи такой разновидности постмодернистского романа, как метароман, суммировав для начала взгляды философов, писателей, критиков, литературоведов на это явление.

Выше мы определили понятие симулякра как одно из важнейших для характеристики постмодернистского романа. Отметим, что метароман не будет являться «обычным» симулякром. Метароман использует те же приемы, что присущи произведениям-симулякрам, но делает это осознанно, тем самым разрушая симулякр его же методом.

Присущая метароману саморефлексия заставляет говорить о двойной симуляции. Метароман изначально сознает себя вымыслом и указывает на это, в то время как задача симулякра скрыть свою ложную сущность: «Симуляция обозначает силу, способную производить эффект. <...> Эффект следует пони-

мать в смысле “знака”, возникающего в процессе сигнализации, или в смысле “костюма”, точнее, маски, олицетворяющей сам процесс лицедейства, когда за каждой маской обнаруживается еще одна...» [6, с. 15]. Саморефлексия метаромана с самого начала обращает внимание на себя как на произведение-симулякр, переставая быть «ложным претендентом» [6, с. 16] и становясь ложным претендентом на «ложного претендента», то есть становясь симулякром самого себя. Жан Бодрийяр также упоминал о возможной двойной симуляции, говоря о смене государственных правителей: «Современная политическая имажинерия движется все дальше в направлении к тому, чтобы отсрочивать, как можно дольше скрывать смерть главы государства. <...> Все происходит так, будто Мао или Франко уже умирали много раз, а на смену им приходили двойники. С политической точки зрения абсолютно ничего не меняется от того, что глава государства остается тем же самым, или меняется другим, если они подобны друг другу. В любом случае уже длительное время любой глава государства – безразлично кто именно – есть лишь симулякр самого себя» [5, с. 45]. Такая аналогия позволяет утверждать, что метароман будет являться своего рода пастишем, то есть осознанным подражанием постмодерну, который использует и гиперболизирует его приемы и техники, выходя на мета-уровень повествования: «подражатели <...> подмечают то, что нравится и действует в истинных произведениях, уясняют себе это, облачают в понятие, т.е. в абстракцию, и затем подражают этому явно и скрыто, с рассудительной преднамеренностью» [22, с. 263].

Тем самым метароман производит «разрыв и удвоение» структуры постмодернизма, обнаруживая себя не просто одним из его важнейших жанров, но симулируя его и свои структуры, создавая мнемотический разрыв у читателя с уже привычной ему «эпохой симулякров» и умножая литературный вымысел до бесконечности. Ж. Деррида об этом пишет: «Субститут не замещает ничего такого, что так или иначе не могло бы ему предшествовать, и это позволяет считать, что центра нет, <...> что он представляет собой не твердое место, но функцию своего рода неместо, где происходит бесконечная игра знаковых субституций... <...> Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает знаковое поле и возможности знаковой игры до бесконечности» [7, с. 13]. Об этом также писал итальянский философ Луиджи Парейзон: «Бесконечное множество точек зрения интерпретатора и бесконечное количество аспектов самого произведения перекликаются между собой, встречаются и друг друга поясняют, так что определенной точке зрения удастся раскрыть все произведение целиком только в том случае, если она схватывает его в самом конкретном его аспекте, а этот конкретный аспект произведения, полностью раскрывающий его в новом свете, в свою очередь дожидается точки зрения, которая может его схватить и показать» (Цит. по У.Эко) [23, с. 102]. Из этого также видно, что метароман си-

мулирует не только свои конструкции, но его конструкции также симулируют воображение читателя, позволяя ему рассматривать произведение под разными углами, при этом рамки между вымышленным и реальным практически стираются, а эпистемическая функция повествования полностью растворяется.

Отсутствие центра системы или вынесение его за ее рамки обуславливает саморефлексию произведения. В литературоведении обратили также внимание на проявление саморефлексии в литературном произведении. В 1970 г. американский писатель Уильям Гэсс издает сборник эссе «Fiction and Figures of Life», где он анализирует постмодернистские тенденции литературы. В эссе «Philosophy and the Form of Fiction» он впервые употребляет термин «метароман», выводя свой неологизм по аналогии со словом «метатеорема»: «В математике и логике существуют метатеоремы, этика имеет собственное лингвистическое сверхбытие, где язык говорит о вымышленном языке, что теперь происходит и в романах. Как, например, в некоторых работах Борхеса, Барта и Фланна О'Брайена, где первоначальная форма произведения служит полотном, на которое могут быть наложены другие формы. В самом деле, многие из так называемых “антироманов” являются метароманами» (здесь и далее перевод У. Гэсса мой. – А.А.) [30, р. 67].

В эпистемологии приставка «мета-» означает «о себе», «между», «через», «вместе с чем-либо». Следовательно, термин «метароман» дословно можно перевести как «роман о себе», что, однако, не является исключительной характеристикой для литературного жанра, поэтому определение, данное У. Гэссом, не может считаться исчерпывающим. Автор развивает свою мысль и далее пишет: «Они, уже признавшие, что являются выдумкой, созрели для веселья и игр. Теперь и писатель уже лучше понимает свою работу, он перестал притворяться, что его главная задача – воспроизводить мир, теперь он осознает, что самое важное – создать свой собственный и сделать его единственной средой, где сам автор является его создателем-языком» [30, р. 78]. Тем самым он подчеркивает, что именно благодаря языковым кодам писатель создает литературные миры, открытые для различных интерпретаций читателем, вследствие его вовлечения в предлагаемые произведением «веселье и игры», что и обуславливает саморефлексию метаромана. Далее, из слов «в литературе не существует описаний, там лишь одни конструкции», можно сделать вывод, что произведения метапрозы для У. Гэсса являются формами, наполненными различными конструктами, что вступают во взаимодействие с читателем на различных уровнях восприятия. Именно перманентная симуляция конструированных структур позволяет оторваться от традиционного описательного метода в литературе, выводя на первый план сами конструкции, что делает интерпретационное поле более обширным

В 1984 г. Патрисия Во пишет книгу «*Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*», где проводит исследования феномена метапрозы. Она развивает мысль У. Гэсса и утверждает, что «современный метароман является не только вкладом в еще более глубокое понимание того, что реальность или история являются временными, но также и откликом на это понимание. Уже не мир внешних истин, а нагромождение конструкций, выдумок, переменных структур» (здесь и далее перевод П. Во мой – А.А) [41, р. 12].

То, что оба исследователя употребляют слово «*конструкции*» в своих определениях, подтверждает мысль, о том, что саморефлексия метаромана обусловлена симулированием его конструкций на различных уровнях повествования. Произведения метапрозы состоят из различных сконструированных миров, при этом их структура умышленно лишена своего центра, чего, однако, читатель не замечает. Изначальное признание себя вымыслом позволяет метапрозе осознанно вести двойную игру, уводя внимание читателя от отсутствия центрированности своей структуры, что помогает ему «подавить тревогу, постоянно рождающуюся от ощущения, что ты участвуешь в игре, вовлечен в игру, разыгрываешься игрой» [7, с. 11]. На эту особенность обращает внимание также и Патрисия Во, давая метапрозе следующее определение: «Произведения, которые самоосознанно и систематически подчеркивают свой статус артефакта, тем самым формулируя вопросы о взаимосвязи между вымыслом и реальностью... <...> Другими словами, самым низким общим знаменателем метаромана будет одновременное создание романа и открытое заявление об этом. Эти два процесса удерживаются вместе в формальном напряжении, которое стирает различие между “созданием” и “критикой” и объединяет их в понятия «интерпретация» и «деконструкция» [41, р. 21].

Таким образом, Патрисия Во акцентирует внимание на самоосознанности метаромана не только на уровне конечной формы, но также и на различных структурных уровнях. Именно саморефлексия метаромана вызывает наибольшее количество споров, поскольку явление саморефлексии романного жанра не является фактом исключительно постмодернистской литературы. Многие исследователи отмечали присутствие элементов саморефлексии в таких романах, как «Дон Кихот» Мигеля Сервантеса, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» Лоренса Стерна, «Нортенгерское аббатство» Джейн Остин, «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Анна Каренина» Л. Толстого и др. Однако неразграничение элементов саморефлексии в романах разных эпох не должно свидетельствовать о жанровой тождественности произведений, написанных на протяжении истории литературы. Так, одна из крупнейших российских исследователей метаромана В. Б. Зусева-Озкан выделяет три его концепции: 1) как приема, 2) метапрозы как совокупности жанров, в которых используется этот прием, и 3) метаромана как жанра, для которого метарефлексия особенно ха-

рактерна [10, с. 25]. Тем самым В. Б. Зусева-Озкан приравнивает саморефлексию к метароману, что, на наш взгляд, не совсем правильно, ведь метароман – понятие современное, обусловленное ситуацией постмодерна и коренными изменениями, произошедшими в мировоззрении, культуре, литературе, в отличие от понятия саморефлексии в литературе. А. В. Михайлов обращал особое внимание на связь исторического периода с характеристиками стиля романа: «Строение романа – то, благодаря чему роман все же, несмотря на чрезвычайное многообразие своих воплощений, всегда узнаваем как таковой, а следовательно, определен, – есть “снятая” литературная история, ее преодоление, ее итог. Стиль романа во всем изобилии своих возможностей определен именно этим, т.е. тем, что сам жанр снимает литературную историю. <...> Подтверждением и может ведь быть только разворачивание жанра в истории, а здесь история, как сказано, полна парадоксов. Но только идя этим путем, и можно достичь романного стиля как чего-то более определенного, а не просто расплывающегося в потрясающем многообразии бесконечных, ничем не ограничиваемых возможностей» [17, с. 205]. Поэтому важно понимать, что **метароманом будет считаться произведение, написанное в середине-конце XX века, то есть в эпоху постмодерна, которая имела непосредственное влияние на формирование его стилевых и жанровых черт.** Саморефлексия в метаромане системна и является попыткой изобразить автономную самоосознанность текста, которая не апеллирует к авторской фигуре. Именно такое системное самоосознание и будет являться саморефлексией в метаромане.

И. П. Ильин писал, что саморефлексия «присуща современным писателям постмодернистской ориентации, выступающим как теоретики собственного творчества. Да, пожалуй, и специфика этого искусства такова, что оно просто не может существовать без авторского комментария. Все, что называется “постмодернистским романом” <...> непременно включает весьма пространные рассуждения о самом процессе написания произведения» [11, с. 255]. Авторские комментарии, или же «присутствие автора в тексте» также не всегда служат определением метаромана. Например, роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна, который является рефлексией на «Фауста» Гете и снабжен широкими авторскими комментариями не полагает себя самоосознанным. «Пространные рассуждения о самом процессе написания произведения» также встречаются в «Слове о полку Игореве»:

Не пора ль нам, братия, начать
О походе Игоревом слово
Чтоб старинной речью рассказать
Про деянья князя удалого? <...>
Не гоняясь в песне за Бояном <...>
Мы же по иному замышленью

Эту повесть о године бед
Со времен Владимира княженья
Доведем до Игоровых лет [19, с. 14].

Очевидно, что в приведенном отрывке автор рефлексивует, говоря, что желает сделать свою повесть отличной от песни Бояна, однако «Слово о полку Игореве» нельзя считать самоосознанным. Нам хотелось бы четче установить различия между самосознательными (саморефлексивными) произведениями и произведениями, которые содержат в себе самоосознанные моменты.

Самоосознанное произведение, как мы говорили выше, признает то, что оно – вымысел, но, в отличие от «Дон Кихота», самоосознание является его конечной формой, вместе с включенными в нее языковыми структурами. Отсутствие центра структуры позволяет нам говорить о «структуре структур» [7, с. 14], чем обычно обуславливается композиционное строение «история в истории». При этом, каждая отдельная структура может не взаимодействовать с соседней, поэтому их конечная форма складывается из интерпретативного опыта читателя. Мы не можем назвать «Дон Кихота» саморефлексивным романом в полной мере поскольку, несмотря на то, что Дон Кихот подражает героям книг, которые он прочитал, себя он персонажем художественного произведения не сознает. «Дон Кихот» является книгой о читателе, следовательно рефлексивовать будет лишь реципиент, и это будет рефлексия о получающемся двойном интерпретативном опыте, однако рефлексия читателя не делает произведение самоосознанным. Роман «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда также наделен саморефлексивными моментами, повествуя о том, как прочтение романа «Наоборот» Гюисманса повлияло на моральный облик главных персонажей, но, тем не менее, это не метароман. По сути, любая автобиография будет считаться саморефлексией автора. Так, например, «Голод» Кнута Гамсуна является во многом автобиографическим романом, героем которого, как писал Я. Хьерстад, является самосознание. Но рефлексии автора переданы герою – вымышленному и условному, и при всей новаторской структуре произведения они не разрывают традиционных отношений «автор – герой – произведение».

Из приведенных примеров становится ясно, что наличие саморефлексивных моментов в произведении не делает таковым само произведение. Самоосознанное произведение должно подчеркивать то, что оно – выдумка не только при помощи персонажей, но и самим своим внутренним устройством. Патрисия Во писала об этом: «В метаромане элементы конструкций разбиваются не на “обычные” или случайно выбранные компоненты, а на другой уровень вымышленности, на уровень “сюжета”. Таким образом, читателю напоминают, что чистая случайность в романах всегда является иллюзией, хотя предполагается, что самая низкая ступень искусства быть реальностью. Тем самым, не только персонажи метаромана играют роли “вымышленные” с точки зрения содержания

сюжета, они сами “выдуманы” и созданы посредством формального построения повествования» [41, р. 15]. Например, роман «Черный принц» Айрис Мердок, где в конце выясняется, что главный персонаж и был «автором» данного произведения, не может считаться самоосознанным, поскольку, хотя роман и построен в соответствии с методом «история в истории», ни одна из этих историй не указывает на то, что она – вымысел, также как и главный персонаж, который, скорее, напротив, претендует на реальное существование, тем самым оставаясь в рамках традиционного повествования и рефлексировав внутри него.

Таким образом, мы считаем, что **метароманом может быть названо произведение, созданное в период второй половины XX века и отличающееся такими чертами, как осознанное манипулирование вымышленными структурами, и в которых саморефлексивная составляющая будет доминирующей.** Саморефлексия метаромана достигается смещением повествовательного центра произведения, что позволяет ему обращать внимание читателя на свою вымышленность, создавая простор для различных интерпретативных вариаций, от которых и будет зависеть окончательная форма произведения. Именно нагромождение структур и изначальное признание себя вымыслом наделяет метароман мобильностью, позволяющей читателю самому наделять произведение смыслом, который будет одним из бесконечно возможных. Поэтому метароман можно считать не просто новым жанром, он предполагает особый способ чтения и изучения взаимодействия реальности и вымысла в произведениях, позволяет обратить внимание в первую очередь на форму произведения, тем самым извлекая из нее смысловые структуры, которые достигаются посредством введения спонтанных «веселья и игр» (У. Гэсс) или взаимодействия между написанием и чтением, потому что окончательная форма метаромана будет зависеть именно от восприятия его читателем.

Помимо саморефлексии, метароман также обладает другими характерными чертами, которые эту саморефлексию поддерживают и создают. В связи с определением жанра необходимо пересмотреть такие понятия, как «сюжет», «персонажи», «послание» и так далее, поскольку их смысл также будет трансформироваться в метаромане.

Таким образом, можно выделить следующие черты метаромана.

- **Новое структурное устройство произведения.** Как было сказано ранее, метароман выделяется своим сложным структурным устройством. Мы можем выделить три основных типа устройства метаромана:

1. Нарушение классических реалистических условностей, что обуславливается именно помещением структуры на первый план.

2. Металепсис. По Жерару Женетту, металепсис – это нарушение нарративной нормы, переход подвижной, но священной границы между двумя мирами – миром, где рассказывают и миром, о котором рассказывают [8, с. 415]

Так как метароман ставит под вопрос не только достоверность не только самого себя, но и самой реальности, металепсис расширяет рамки произведения, «устанавливая между повествователем или персонажем (персонажами) переменное или неустойчивое отношение – местоименное головокружение, подчиненное более свободной логике и более свободному понятию “личности”» [8, с. 420].

3. *Mise en abyme* или принцип матрешки (*mise en abyme* в буквальном переводе с французского означает «помещение в бездну»), т.е. наложение повествовательных линий, которые могут быть вовсе не связаны друг с другом и быть введены, чтобы привлечь внимание читателя к структурному устройству произведения. Ролан Барт одним из первых обратил внимание на данную технику, говоря, что «такие романы не означают ничего другого, кроме самих себя: объекты, которые они изображают и их бессмысленность. Эта бессмысленность является проблематичной, и романы своим структурным устройством обращают на это внимание: в них содержатся символы *en abyme* со своим собственным проблемным значением, как, например, персонажи, которые пытаются понять бессмысленные вещи» (перевод мой. – А.А.) [25, р. 22]. Для канадского литературоведа Питера Стоичеффа *mise en abyme* является необходимым условием для рефлексии самого текста: «Рефлексия метаромана является результатом его желания разоблачить скрытые структуры, которые обычно позволяют литературе притворяться реальностью; метароман всегда участвует в одновременном процессе создания иллюзии и раскрывает свое мастерство. Таким образом, он становится вечной системой создания и деконструкции, чья самоинтерпретирующая форма реализуется в *mise en abyme*, что все время откладывает раскрытие истины или истинного знания» (перевод мой. – А.А.) [40, р. 89]. Напротив, немецкий исследователь Вернер Вольф писал, что *mise en abyme* является типом «неявного метаромана», потому что является внеповествовательным примером саморефлексивности [43, р. 128]. Следовательно, мы можем утверждать, что сама форма метаромана может быть саморефлексивной без привлечения саморефлексивного дискурса.

Данные техники делают акцент прежде всего на симулятивное устройство метаромана, суть которого может скрываться за множеством невзаимосвязанных структур. Вся конструкция «выдуманных» миров прячется в «китайских коробках»: гипотетическая область первого порядка формирует «текстовый реальный мир», в субъективном восприятии персонажей этот мир формируется в мнемоническом представлении второго порядка, и, используя эту способность создавать несуществующие возможные миры, вымышленные персонажи сами создают свои собственные внутритекстовые вымыслы, т.е. повествование в повествовании.

- **Изменение статуса автора.** В эпоху постмодерна прочный статус автора-творца пошатнулся, а Ролан Барт ввел термин «смерть автора», который позже стал одним из постмодернистских приемов: «Чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [3, с. 391]. Роль автора в XX в. заметно уменьшается, Итало Кальвино называл автора «анахроничным персонажем» [28, р. 58]. Писатель Дэвид Лодж подчеркивал, что данная техника является рефлексивной: «Очевидным рефлексивным приемом является удвоение коммуникативной ситуации в произведении. Вопрос об авторе и авторстве – один из излюбленных постмодернистских приемов для «короткого замыкания» между текстом и реальностью» (перевод мой. – А.А.) [35, р. 102]. «Коротким замыканием» Д. Лодж называет «неожиданное вторжение в условный мир повествования метаобъяснений автора или иные формы имитации прямого, “непосредственного” авторского присутствия в тексте» [14, с. 14]. Если традиционно считалось, что книга является произведением писателя, то в метаромане такие отношения «автор-произведения» инвертируются, создавая из автора образ, сконструированный произведением. Для читателя авторский образ возникнет только в процессе чтения, благодаря вербальной составляющей текста, но также автор может быть создан и преобразован своим произведением во время его написания, как, например, в «Любовнице французского лейтенанта» Джона Фаулза, где он появляется не только в роли автора-творца, но также как и персонаж своего романа. Интерпретация метароманов выходит за пределы изначального замысла произведения, где не существует определенного смысла, а торжествует многозначительность, которая не находится под контролем автора. Патрисия Во пишет, что «разбивая условности, отделяющие реальных авторов от подразумеваемых, от рассказчиков, от подразумевающихся читателей и от реальных читателей, роман напоминает нам (но кто “мы”?), что “авторы” не просто “создают” свои произведения. “Авторы” создают их посредством лингвистических, культурных и художественных соглашений. Они сами “создаются” читателями» [41, р. 23]. Тем самым, наиболее важным аспектом становится сам процесс чтения и отношения «текст-реципиент», а читатель «сотрудничает с автором в деле создания произведения» [23, с. 108].

- **Функция персонажей.** В реалистической традиции персонажи литературного произведения воспринимались читателем как живые люди, со своими характерами, именами, историей, мыслями, целями. Однако в постмодернистском произведении отождествление персонажа с живым человеком невозможно. Майкл отмечает, что «новая критика, для которой первичны персонажи, а не язык, обычно антиметароманна и антитеоретична. Такие критики рассуждают о персонажах как о живых существах. Писатели-постмодернисты стремятся создавать либо таких персонажей, которые либо являются суррогатами

автора, либо подрывают реальное существование всех персонажей романа, тем самым привлекая внимание к ним [27, р. 98]. Впоследствии персонажи становятся «дегуманизированными», их действия и мотивы чаще всего непонятны читателю, или же персонаж может не иметь цели своего «существования» вообще. Персонажи могут быть преднамеренно аллегорическими, как, например, в произведениях С. Беккета. Таким образом, персонажи все чаще ведут себя как вымышленные существа, порой даже осознавая свою вымышленность и переживая своеобразный экзистенциальный кризис по этому поводу. Так, например, в «Улиссе» Джеймса Джойса Молли Блум восклицает «Джеймс!», вместо «О, Боже!», тем самым демонстрируя осознание того, что она всего лишь персонаж в романе Джойса, который и будет для нее «писателем-творцом». Именно осознание собственной фиктивности размывает границы романа, выводя его на мета-уровень.

- **Роль комментариев.** Комментарии – наиболее распространенный саморефлективный прием. Именно они могут привлекать внимание к произведению, как к артефакту. Комментарии могут и вовсе не относиться к основному сюжету, увлекая читателя от него и позволяя посмотреть на него с другой стороны, как не на самое главное в произведении. Комментарии – одна из важных составляющих метаповествования, которое «тематизирует» сам акт повествования и, когда оно используется в нехудожественном дискурсе, то служит подтверждением правдоподобия рассказанных событий.

- **Роль описаний.** Описания – важная структурная часть реалистического и модернистского романа. В метаромане вместо того, чтобы дать читателю точное представление о месте или времени действия, привлечь внимание к важным деталям или создать определенную атмосферу, описание часто становится «ложным». Описание девизуализирует описываемый объект, делая его непонятным и сложным для воспроизведения в воображении, что также обуславливается отсутствием логики повествования. Читатель часто обнаруживает объекты, которые описаны с невозможными деталями или с несуществующей точки зрения, что делает объекты пустыми, отделенными от повествования. Именно отсутствие референции обращает внимание читателя к внутренней структуре произведения, его статусу чистой формы.

- **Прием остранения.** Данный термин ввел Виктор Шкловский в 1916 г., говоря, что целью остранения является вывести читателя «из автоматизма восприятия» [21, с. 23]: целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» [21, с. 23]. Остранение как саморефлективный прием будет

являться способом противостоять читательской «натурализации» текста в соответствии с логикой действительности. Тем самым прием остранения расширяет интерпретационное поле читателя, позволяя ему самому представлять назначение и описание предметов, вовлекая его в процесс создания книги.

- **Пародийный код.** Пародия является одним из ведущих рефлексивных приемов, так как именно она обуславливает те самые «веселье и игры», о которых писал У. Гэсс, поскольку препятствует прямому диалогу между читателем и автором. Пародийный дискурс в метаромане строится на разрушении иллюзий по отношению традиционных притязаний на подлинность и оригинальность. Пародийность может достигаться посредством интертекстуальности, когда автор за основу своего произведения берет известный текст и изменяет в нем сюжет, мотивы или образы по своему усмотрению, гиперболизируя смыслы, доводя их до гротескности, либо просто добавляя некоторые детали. Пародия как прием дистанцирует читателя от уже знакомого ему повествования, тем самым преобразовывая привычный метод чтения, увеличивая герменевтическую роль читателя. Пародия обуславливает этот процесс благодаря тому, что вовлекает читателя в процесс декодирования. Это также отдаляет читателя от текста, изменяя его прямую связь с произведением (читатель – текст – стабильный смысл) на косвенные отношения (читатель – пародийный код – неопределенный смысл / смыслы).

- **Первенство языка, а не автора.** Если автор мертв, то повествователем становится чистый язык, отсюда еще одно наименование метаромана: «самосоздающийся» [41, р. 28], что обуславливает часто встречающуюся метафору письма, как сюжетной основы произведения. Семиотик Эмиль Бенвенист обращал внимание, что в произведении «Больше нет “рассказчика”, события хронологически появляются на горизонте истории. Здесь никто не говорит. События, кажется, говорят сами» (перевод мой – А.А.) [26, р. 151]. Австралийская исследовательница Венке Оммундсен в своей работе «The Reader in Contemporary Metafiction» писала также о метафоре сексуальных отношений между читателем и текстом: «Сексуальная тема, с ее бесконечным потенциалом для вариаций и игр, кажется идеальной моделью для отношения текста и читателя. В метаромане такая модель имеет то преимущество, что позволяет перенести традиционное восприятие текста на задний план, выдвигая вперед абстрактные словесные игры и сухого теоретизма. Брайан МакХейл в своей книге “How I learned to stop worrying and love post-modernism” пишет, что постмодернистский текст, как и любой другой, повествует о любви и смерти, только он является занятием любовью между текстом и его читателем» (перевод В. Оммундсен мой – А.А.) [37, р. 17]. Также на это обращал внимание Дж. Барт: «Они, кажется, подразумевали, что письмо и чтение или процесс рассказа и его восприятие на слух буквально являются способами заняться любовью» [2, с.

25]. Важным следствием такого представления становится распространение эротических сюжетов, которые часто составляют основу метаромана.

• **Фабуляция (смесь вымышленного с реальным).** Роберт Сколз в своей работе «Фабуляция и Метароман» выделяет три характеристики фабуляции:

1. Чрезмерное восхищение конструкцией и формой произведения.
2. Акцент на искусности создателя-конструктора.
3. Тяга к аллегориям, при этом воссоздаваемые фабулятивные иллюзии контролируются этически [39, р. 14].

Р. Сколз пишет, что «идеальной целью литературы было бы создание идеального впечатления от реальности, отраженное в тексте. Однако для писателя, готового принять слово в качестве своего посредника, существуют другие проблемы. Он должен отойти от псевдообъективности реализма к небылицам или иронии, которые должны использовать языковую проекцию людей по отношению к жизни» [39, р. 16].

• **Историографическое метаописание.** Линда Хатчин выделяла особый вид метаромана – историографический метароман: «Историографический метароман в своем преднамеренном контрасте с тем, что я называю поздним радикальным метароманом, пытается демаргинализировать литературу через конфронтацию с историей, делая это и тематически, и формально» (перевод мой. – А.А.) [32, р. 10]. Сближение метаромана с историческим романом «восстанавливает» традиционные условности произведения, тем не менее сохраняя свою антимиметическую структуру. Историографическое метаописание «играет на подлинности и фальшивости исторического материала. Некоторые известные исторические детали намеренно фальсифицируются, чтобы выдвинуть на первый план возможные мнемонические повреждения записанной истории и постоянную вероятность как преднамеренной, так и непреднамеренной ошибки» [32, р. 6], еще более утолщая структуру произведения, создавая незаполненный мнемонический пласт, который демистифицирует художественное творчество и письмо метаромана.

ГЛАВА 2. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА БАРТА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ

2.1. Путь Джона Барта к мировому признанию

Рассмотрим некоторые вехи биографии Джона Барта, которые, на наш взгляд, имеют значение для понимания специфики его творчества, становления взглядов на литературу.

Американский писатель Джон Симмонс Барт родился в 1930 г. в Кембридже, штат Мэриленд. Его предками по отцовской линии были выходцы из Германии, отец же, переняв южные традиции Мэриленда, называл себя Уайти, а его мать, Джорджи, была коренной южанкой. Барт был не единственным ребенком в семье, – у него был старший брат и сестра-близнец Джилл, с которой в детстве они были очень близки и проводили много времени вместе. Джон, или как его называли на южный манер, – Джек, писал, что, когда имеешь близнеца, тоходишь в мир с «постоянным сторонником» (здесь и далее перевод Д. Барта мой – А.А.) [29]. До того, как они с Джилл стали идти разными путями, они понимали друг друга без слов. Позднее Д. Барт писал, что слова созданы «для общения с потусторонними» [24, р. 23]. Когда они с Джилл стали менее близки, для Барта это означало научиться общаться с «потусторонними», что в первую очередь он делает через свое искусство: «Я пишу эти слова и все остальные отчасти потому, что у меня нет больше моего близнеца, чтобы быть безмолвным, как тогда с ней. Один в мире, я разговариваю с другими, разговариваю с самим собой. Мои книги, как правило, выходят парами, а предложения – близнецами» [24, р. 25]. Неудивительно, что многие романы Барта отличаются своей полифонией, что по его словам, является для него «естественным»: «Я близнец, к тому же близнец противоположного пола, и я вижу в ретроспективе, что я был ориентирован как писатель на то же самое повторение-с-вариацией, что я и моя сестра иллюстрируем: своего рода врожденная избыточность» [24, р. 25].

Мэриленд, или как его еще называют «штат старой линии», с его южными традициями и определенным укладом, также имел влияние на творчество Барта. Так, например, объясняется выбор главного героя Эбенизера Кука в романе «Торговец дурманом»: Эбенизер Кук был реально существующим человеком, поэтом, который написал первую американскую сатиру «Торговец дурманом, или Путешествие в Мэриленд». Помимо этого, комментируя выбор тем для своего сборника рассказов «Заблудившись в комнате смеха», Барт писал,

что «не мог использовать лишь формалистские тур де форс,² а место и время – побережье Мэриленда во время Второй мировой войны – это сильные воспоминания. Короче говоря, мой выбор, как и сама история, отчасти сентиментальны» [24, р. 44].

Время Великой депрессии было тяжелым для семьи Барта. Его родители держали кондитерскую, которая работала круглосуточно семь дней в неделю, поэтому, по воспоминаниям Барта, «у них не было много времени для семейных развлечений» [24, р. 28]. Общение в семье также было напряженным, во многом из-за того, что отец Джона был практически глухим. «Я не помню, чтобы когда-либо имел с отцом доверительной беседы», – говорил Барт, «чтобы он тебя услышал, нужно было говорить очень громко» [24, р. 28]. Несмотря на это, Уайти Барт был отличным рассказчиком. По словам Джилл, «возможно, Джек получил некоторые из своих творческих наклонностей от папы» [29].

Джек и Джилл учились в государственных школах, где они и начали отдаляться друг от друга. Про свои годы обучения будущий писатель практически ничего не помнит, однако замечает: «Несколько детей врачей или юристов просто не заканчивали школы в таких провинциальных городах. Их отправили в частную школу, и предполагалось что после они поедут в колледж. У большинства из нас такой возможности просто не было» [24, р. 53].

Хотя семья Бартов и испытывала финансовые затруднения, родители мечтали, чтобы их дети закончили колледжи. Однако в итоге в колледж поехал только Джон, что окончательно подорвало отношения близнецов: «Я помню, как моя мать сказала мне, – вспоминает Джилл, – что Джеку нужно поехать в колледж, потому что он мальчик, и они сэкономили деньги для этого. Джилл, – сказала она, тебе лучше взять коммерческий курс в средней школе, потому что тебе нужно будет работать» [29]. Так, Джон поступает в Кембридж Хай Скул, который он закончил в 1947 г. Барт вспоминает, как в Кембридже он мечтал, что «выберется отсюда и станет выдающимся, кем-то другим...» [24, р. 53]. Возможно, именно в попытке выделиться из остальной группы учеников, мечтающих стать врачами и юристами, как их отцы, Барт решает получить музыкальное образование после окончания колледжа.

Летом 1947 г. он поступил в Джульярдскую музыкальную школу, вдохновившись такими джазовыми музыкантами, как Пит Руголо, Сай Оливер и Эдди Соттер. Позже он писал, что «его сестра ничего не знала о музыке, а он – и того меньше, хотя ему и давались уроки фортепиано во время Великой депрессии, которые, впрочем прошли впустую» [24, р. 48]. В Джульярде Барт изучал гармонию и оркестровку в течение нескольких месяцев. Однако после встречи со своими новыми однокурсниками Барт решил, что у него недоста-

² Тур де форс, tour de force (фр.) – большое усилие или напряжение, дело большой трудности. Здесь в значении «сложные приемы».

точно таланта для того, чтобы стать хорошим музыкантом: «В течение недели я понял, что они станут профессиональными музыкантами своего поколения. Я наблюдал за ними, я наблюдал за собой. У них был настоящий ученический талант, маленький или большой, мой же был временным и любительским. Здесь нет ложной скромности: новости были чересчур болезненными» [24, р. 49]. Хотя Барт и бросил Джульярдскую школу, позже он продолжал играть в джаз-группах как любитель: «Я играл с джазовыми группами в течение 25 лет после этого – за деньги в колледжи и в дни раннего преподавания, позже – ради удовольствия, но никогда не воспринимал свою игру серьезно после того лета в Джульярде» [24, р. 49].

После того, как Барт бросил музыкальную школу, в том же 1947 году, он поступил в Университет Джона Хопкинса в Балтиморе, где изучал журналистику. Стоит заметить, что до поступления в университет Барт не интересовался литературой всерьез, поэтому поначалу испытывал настоящий культурный шок. По воспоминаниям Джона, его однокурсники были выходцами из высшего класса, а, следовательно, получили лучшее образование, нежели он: «Они уже слышали о Ренессансе, Просвещении и остальном; я же потерялся в темных веках. Они как бы обсуждали архитектуру, пока я пытался найти мужской туалет. Все для меня было ново» [24, р. 55]. Поэтому Барт проводил много времени в библиотеке, называя это «миссией Наверстывания»: «Никакая счастливая случайность не могла случиться со мной: не только физический факт существования этих каньонов древнего повествования, которое я каким-то образом находил большее вдохновляющим, чем пугающим, и которое вдохновляло меня, чтобы пробираться дальше и дальше, но также и конкретные открытия в мою копилку знаний: “Тысяча и одна ночь” в переводе Бертона, “Сатирикон” Петрония, “Панчатантра”, Рабле в переводе Томаса Укхарта, “Океан сказаний” XI века. Истории в истории в истории, рассказанные просто ради их чудесности» [24, р. 55]. Впоследствии сказки и мифы будут вплетены в сюжеты произведений Барта, а то первое впечатление о богатстве мировой литературы повлияет на многообразный литературный стиль его произведений: «Меня постоянно впечатляли размеры литературы и ее широкое разнообразие <...> такое наполнение книгами сделало меня критическим плюралистом на всю жизнь» [24, р. 55].

Во время первого года обучения в Балтиморе Барт начинает посещать классы по элементарному литературному письму, где он, по его словам, «нашел свой путь» [24, р. 56]. Хотя Джон изначально и получал одни неудовлетворительные оценки, обучение он не бросал, а, напротив, продолжал усердно заниматься, открывая для себя все новых авторов: «К началу моего первого года я писал не намного лучше – в лучшем случае, я поднялся с абсолютного нуля до нуля относительного, но к тому времени получил достаточный литературный

багаж – как тот, что входил в курс, так и свой, дополнительный. В частности, я обнаружил Фолкнера, Шахразаду, Джойса, Сервантеса и Кафку» [24, р. 56]. При этом Барт помнил о той неудаче, которая постигла его в Джульярде, однако на этот раз он не переставал трудиться, исправно посещая занятия и все больше увлекаясь писательством. Постепенно писательство стало основной страстью Барта, несмотря на то, что изначально оно давалось ему с трудом: «Я бился головой о стену, но не ломая свою корону; я тяжело трудился на своем пути в гору, поскользываясь и ошибаясь, но не падая. Почти незаметно я нашел свое предназначение, даже в религиозном смысле этого слова. То, что я все еще делал неправильно (тогда как в Джульярде я делал некоторые вещи правильно), едва ли имело значение. Я осознал, что не был подлинным учеником выдающегося музыканта и что собираюсь... ну, может быть, не стать выдающимся писателем; это прилагательное уже теряло свою значимость; но посвятить свою жизнь литературе» [24, р. 57]. Так, продолжая свои занятия литературой в Балтиморе, Барт в 1951 г. получает степень бакалавра и степень магистра в 1952 г., а его первым литературным произведением становится его выпускная работа «The Shirt of Nessus», которую Барт написал для литературного семинара в Университете Джона Хопкинса. Эта первая работа Барта является скорее повестью, чем типичной диссертацией. Повесть представляет собой вариацию мифа о рубашке Несса, а сам Барт называет ее «псевдо-фолкнеровской» и считает достаточно неудачной: «Повесть называлась “The Shirt of Nessus”, память о которой я счастливо подавляю, за исключением самого названия, которое было заимствовано из моего исследования греческой мифологии» [24, р. 58]. Возможно, именно потому, что сам Барт считает свою повесть неудавшейся, она является до сих пор неизданной.

После получения степени магистра Джон Барт остался в Балтиморе для дальнейшего обучения и получения докторской степени по направлению «Литературная эстетика». Однако в 1953 году его жена, Херриет Энн Стриклэнд, с которой Барт познакомился в Балтиморе и на которой женился в 1950 г., беременеет в третий раз. Поэтому вскоре в связи с финансовыми затруднениями он должен будет прервать обучение и искать работу.

В 1953 г. писатель покидает Балтимор, чтобы начать преподавательскую карьеру, при этом не прекращая занятия литературой, а продолжая поиски своего собственного стиля: «К тому моменту, когда я покинул Балтимор в 1953 г., чтобы начать длинное добровольное изгнание из домашних вод, я начал находить свою собственную тематику, но для этого мне потребовалось 2 года – подражая Фолкнеру, подражая Джойсу, подражая Боккаччо, подражающему “Арабским ночам”, – чтобы добросовестно с этим разобраться: заказать «Улисса» и Шахразаду, на борту важничанья Вашего Покорного Слуги с побережья,

кто одновременно является штурвалом и паровой каллионой красноречия, создавая язык не для Других, а для других» [24, р. 60].

В том же 1953 г. Джон поступает в Университет штата Пенсильвания на должность преподавателя английского языка и гуманитарных наук, где он преподавал вплоть до 1965 г. Про это время Барт вспоминает так: «В штате Пенсильвания я научился любить обширную многогранность и грубую демократию государственных университетов и так жаждал открытой воды, что прочистил горло и опубликовал свои первые три книги» [24, р. 60]. Барт имел очень плотное расписание в университете, при этом он много времени посвящал литературе. Филипп Янг, коллега Джона и впоследствии его близкий друг, говорил, что с Бартом было тяжело познакомиться из-за отсутствия у того свободного времени: «Он все время работал и по этой причине казался немного замкнутым» (здесь и далее перевод Филиппа Янга мой – А.А.) [29]. Тем не менее, Янг также замечал, что «Для его возраста и ситуации, в которой он жил, это было действительно феноменально. Он был тем парнем, которого я всегда хотел встретить, он был самым ярким человеком, которого я когда-либо видел, который работал, как компьютер, но при близком знакомстве оказывался приятным и веселым» [29]. При этом Барт часто использовал рабочее время, чтобы писать, и часто отправлялся в класс плохо подготовленный, «доверяя музе, чтобы она диктовала ему его предложения, возможно, как проповедник доверяет Богу» [38, р. 15]. Несмотря на такие приоритеты, Барт получает должность доцента в 1960 г.

За время преподавания в Университете штата Пенсильвания Барт написал четыре романа. Его первый роман, «Плавучая опера», был написан всего за три месяца в 1955 г., но перерабатывался еще полгода, потому что изначально не устраивал издателя. Сам Барт писал, что столь непростое издание его первого романа научило его не переписывать свою работу из-за того, что она не понравилась издателю. В предисловии к переизданию «Плавучей оперы» он пишет: «Что касается “Оперы”, она была моим первым произведением; мне было двадцать четыре года, и уже пять лет, как я прилежно сочинял прозу, не имевшую – и по справедливости – никакого успеха у издателей. Один из них в конце концов согласился пустить на воду “Плавучую оперу”, но при условии, что строитель внесет изменения в конструкцию корабля, особенно кормовой его части. Я согласился, роман вышел в свет; критики разругали книгу, и прежде всего ее финал, так что мне был преподан ценный урок, пригодившийся при постройке других судов» [1, с. 10]. В конце 1955 года Джон начинает работу над своим вторым романом, «Конец пути», который он закончил в 1958 г. Оба романа представляют собой тип романов-близнецов Барта: помимо того, что местом действия обоих произведений стал родной Мэриленд, они также объединены общим нигилистическим настроением: «Эти два романа являют собой

небольшой дуэт: нигилистическая комедия и, если не трагедия нигилистов, то, по крайней мере нигилистическая катастрофа» [24, р. 62].

В 1958 г. Барт получает грант для проведения исследований в Мэриленде для своего следующего романа «Торговец дурманом», работа над которым уже велась два года. В общем работа над «Торговцем дурманом» заняла у Барта четыре года. При этом он оставался занят в университете, преподавая у большого количества студентов, а по ночам работал музыкантом в барах, чтобы заработать на содержание своей семьи. Об их детях в одиночку заботилась его жена Энн и, как и в семье самого Барта, они мало времени проводили вместе, что портило отношения между супругами. Тем не менее, несмотря на все трудности, Барт закончил «Торговца дурманом» в 1960 г. и сразу же приступил к работе над следующим романом.

Большой кампус университета так впечатлил молодого писателя, что эта обстановка стала метафорой общества в его четвертом романе «Козлик Джайлс», над которым Барт работал целых шесть лет. «Козлик Джайлс» является романом-близнецом «Торговца дурманом». При этом незадолго до издания этого романа писатель из студенческого городка переезжает в городок Пайн Гроув Малз, который находился в 5,5 милях от его прежнего места жительства. Причиной переезда было отсутствие денег у молодой семьи, а, кроме того, Барт считал, что «если его бы идентифицировали как жителя студенческого городка, то его книга не воспринималась бы всерьез» [38, р. 17]. Однако «Козлик Джайлс», в отличие от предыдущих романов Барта, был хорошо принят публикой и имел коммерческий успех, а также был добавлен в список бестселлеров, оставаясь самой знаменитой американской книгой вплоть до 1973 г. Барт говорил, что согласен с критиками в том, что «Джайлса, вероятно, больше покупали, чем читали» [29], так как книга является сложной по своей структуре, с большим количеством аллюзий и отсылок.

В 1965 г. Барт принимает предложение о новой работе и начинает преподавать литературное письмо в университете штата Нью-Йорк в Буффало. Как говорит Барт, после издания «Джайлса» он решает «взять отпуск от написания романов, вдохновляясь новым оживленным окружением и замечательной краткой прозой Хорхе Луи Борхеса», о котором недавно узнал. По его словам, он «провел два года, экспериментируя с коротким повествованием» [24, р. 62]. Во время этого «отпуска» Барт продолжает усиленно работать. Результатом его экспериментов с малой прозаической формой стал сборник рассказов «Затерявшись в комнате смеха», который был опубликован в 1968 г. Годом ранее в свет выходит его эссе «Литература истощения». Позже Барт признается, что написание этого эссе его вдохновила сама обстановка шестидесятых в США с ее напряженностью и неизвестностью будущего: «В то время я преподавал в Государственном университете штата Нью-Йорк, хотя я и наслаждался многи-

ми счастливыми годами, проведенными там, в конце шестидесятых кампус, казалось, был осажден спецназом и насыщен слезоточивым газом. Мало того, посреди этого звучал голос Маршалла Маклюэна, гремящий напрямиком из Торонто, призывая нас к печати. Поэтому, в этой среде я написал «Литературу истощения». Я не притворяюсь, что в то время считал, что страна или литература вошли в ситуацию Судного Дня» [24, р. 65]. Также у Барта сохранялась напряженная атмосфера в семье: после непрерывных ссор они с Энн расстались в 1969 г. В том же году, во время чтения публичной лекции в Бостонском колледже, Барт встречает свою бывшую студентку Шелли Розенберг, которую он обучал в Пенсильвании. Она преподавала английский язык в старших классах в Бостоне. Джон ездил к Шелли на протяжении года, а потом, в 1970 г., они поженились. Как говорил близкий друг Барта, Лесли Фидлер, «Шелли была возрождением, возвращением к жизни для Джека» [29].

После женитьбы, двумя годами позднее, Барт издает свой шестой роман, «Химеру». В 1973 г. «Химера» получила Национальную книжную премию, до этого на нее номинировались «Плавучая опера» и «Потерянный в комнате смеха», однако премию этим произведениям не присудили. Успех «Химеры» сделал Барта самым одним из самых известных писателей 70-х годов в Америке. Он выигрывает множество наград и грантов, в том числе премию Брандейского университета, грант фонда Рокфеллера, грант Национального института искусств и литературы. Вскоре после издания «Химеры» Барт также получил предложение от своей альма-матер – Университета Джона Хопкинса. После 20-летнего отсутствия Джон закончил свое «добровольное изгнание» и вернулся в Мэриленд. Он преподавал в Университете Джона Хопкинса с 1973 г. вплоть до своего выхода на пенсию в 1995 г. Сразу после возвращения в родной университет Барт становится очень популярным, у него появляется свой фан-клуб, университет охватывает настоящая Бартомания. Фан-клуб Барта встречается ежемесячно и издает свой остроумный бюллетень, дважды его встречи посетил и сам писатель.

В настоящее время Джон Барт со своей женой Шелли живет в своем доме в Балтиморе. Его последний роман вышел в свет в 2011 году, а в 2015 году вышел сборник рассказов. Большинство произведений Барта начинаются с посвящения его жене Шелли.

Творчество Барта изучают во многих странах мира. Самыми значительными трудами о творчестве Барта являются исследования Фридрихс Лизы Биб «Плавучая опера: Экзистенциализм и за его пределами», Алойзы Антонии Нас «Позднее творчество Барта, с акцентом на ПИСЬМЕНАХ», Дэвида Мессинджера «Нарратив и организация текстов Джона Барта, Уильяма Гаддиса и Томаса Пинчона», Селестины Логман «Зеркала и маски в романах Барта». Известны и русскоязычные исследования творчества Барта, среди них диссертации

И.В. Волкова «Интертекстуальность в творчестве Джона Барта», Т.В. Киреевой «Поэтика комического в романах Дж. Барта», Т.И. Воронцовой «Эпистолярная форма романа Дж. Барта «Письма»: традиции и новаторство» и другие.

С ростом популярности Барта его книги переводились на все большее количество языков, включая японский, греческий, финский, венгерский, итальянский и польский. Помимо этого, один из его первых романов, «Конец Дороги», был экранизирован в 1970 г. и получил большое количество положительных комментариев.

Все это свидетельствует о том, что творчество Джона Барта, его личность и неповторимый стиль его произведений получили мировое признание.

2.2. Творческая эволюция Джона Барта: путь к метароману

Джон Барт написал более 18 художественных произведений, а также 3 сборника эссе, в которых излагал свои взгляды на современную литературу. Его самые популярные эссе «Литература истощения» («The Literature of Exhaustion», 1967) и «Литература пополнения» («The Literature of Replenishment», 1979) внесли большой вклад в изучение постмодернизма и метаромана в целом.

Первые два романа Барта «Плавучая Опера» («The Floating Opera», 1956) и «Конец пути» («The End of the Road», 1958) были написаны под влиянием экзистенциализма, который становился популярен не только в Европе, но также и в США. Главные герои, Тодд Эндрюс в «Плавучей опере», и Джейкоб Хорнер в «Конце пути», испытывают экзистенциальный кризис, который разрешается в попытках совершить самоубийство. Несмотря на то, что, на первый взгляд, Барт поднимает достаточно серьезные темы в этих двух романах, они изобилуют юмором и остроумием, что несколько преобразует привычное представление о романе экзистенциализма и подвергает его тонкой постмодернистской иронии. А поскольку в конце 40-х – начале 50-х годов ведущим методом в американской литературе был реалистический, «Плавучая опера» и «Конец пути» были интерпретированы как аморальные и нигилистические произведения.

Помимо экспериментов со стилем, Барт также пытался экспериментировать с формой своих первых произведений. Так, «Плавучая опера» по словам самого Барта, была написана в форме оперы и имела акты, интерлюдии, эпизоды, либретто и увертюру в начале произведения [38, р. 16]. Однако структурное устройство первых романов не выносятся на первый план. Оба романа имеют больше традиционное устройство, на чем также акцентировал внимание Алексей Матвеевич Зверев: «Говоря без затей, два первых романа подкупают тем, что в них литературная игра и стилистическая изощренность еще не стали самодостаточными, как нередко происходило у Барта впоследствии» [9, с. 133].

Следующий роман, «Торговец дурманом» («Sot-Weed Factor», 1960), уже исключал любую реалистическую интерпретацию. Главным персонажем этого романа является Эбенизер Кук, вымышленная реинкарнация реального писателя, автора длинной сатирической поэмы «Торговец дурманом» (1708). Язык произведения и жанр плутовского романа характерны периоду, в котором жил сам Кук. Барт внедряет в произведение маловероятные случайности, сочиняет интриги и сразу же их опровергает, устраивая травестийное переодевание персонажей, создавая при этом их ложную идентификацию читателем. Двойственность, которая свойственна этому произведению, является уже двойственностью метаромана: в нем сочетаются пародия на литературу 18 века с историографическим метаописанием. Также в этом произведении Барт выводит роль автора на передний повествовательный план, наделяя текст открытой авторской рефлексией, которая отсутствовала в его первых романах. Патрисия Во писала, что «в “Торговце дурманом” отсутствует повествовательное постоянство, сюжет – это главное <...> персонажи – самоосознанные сюжетостроители» [41, р. 44]. Из этого следует, что, хотя «Торговец дурманом» и имеет самосознательные моменты, тем не менее, структура еще не выдвигается на первое место, что происходит в более поздних произведениях Барта. Также именно в этом романе Барт отходит от реалистической традиции романа, выбирая «мифологический» сюжет: «Мой интерес к структуре рассказов о приключениях мифических героев возник в 1961, после того, как был выпущен мой роман “Торговец дурманом”» [24, р. 36]. Впоследствии Барт все чаще будет обращаться к мифам в своих произведениях, чья структура будет удваиваться из-за присутствующего мифологического интертекста.

Вышедший в свет в 1966 г. роман «Козлик Джайлс» («Giles Goat-Boy») обнаруживает в себе большинство черт метаромана. Если первые романы Барта можно назвать «пробой пера» в попытках создания пародии на какой-либо жанр, то «Козлик Джайлс» является из них самой удачной. Сам выбор для пародирования таких жанров, как научная фантастика и университетский роман, характерен для постмодерна и метаромана в целом. С одной стороны, это свидетельствует о противостоянии «высокой» литературе модернизма, с другой же – обнажает избитый стиль повествования и повторяющийся словарный запас традиционных жанровых «формул», на которые хотят обратить внимание авторы-постмодернисты, выводя структурное устройство романа на первый план. Помимо того, что «Козлик Джайлс» является открытой пародией на научную фантастику и университетский роман, он также стилизован под Библию, о чем говорит его подзаголовок «Или пересмотренный новый учебный план», отсылая читателя к Новому Завету. Такое усложнение интерпретационных задач для читателя также свойственно постмодернистской литературе, о чем писал В.Е. Лапицкий: «В этой наговоренной компьютером грандиозной эпосе ведут тра-

вестийный хоровод всевозможные литературные жанры и манеры – от Эсхилла и до Джойса; здесь воедино сплетается живое, человеческое и компьютерное, сексуальное, социальное и религиозное, а путь главного героя, пародийно вторящий евангельскому, оказывается сознательно смоделирован» [12, с. 7]. В.Е. Лапицкий также заостряет внимание на самоосознанности «Козлика Джайлса» как на его ведущем приеме. Сам Барт также говорил об усложнившейся структуре своих романов: «Торговец дурманом» и «Козлик Джайлс» – «романы, которые имитируют форму Романа, которые написаны автором, который имитирует роль Автора» [24, р. 38]. Таким образом, саморефлексия в «Козлике Джайлсе», состоящая из предисловий, послесловий, переписывания происходящего и постскриптумов, выводит структуру на первый план, что происходит впервые и далее будет ведущим приемом в произведениях Барта.

Также, помимо того, что «Козлик Джайлс» имеет мифологическую основу, его интертекстом также становится метафора отношений между отцом и сыном, взятая из «Плавучей оперы» – первого романа Барта. В «Козлике» отец Джайлса является компьютером, через который главный герой рассказывает свою историю, «другими словами, неизвестно, кто является главным рассказчиком – компьютер, который “отец” сына или сын, который играет роль своего отца. Когда авторство становится сомнительным, такой же становится ценность отношений между отцом и сыном. Следовательно, когда автор “Плавучей оперы” уверяет читателя, что роман, бесспорно, был написан только Джоном Бартом, он косвенно хочет, чтобы читатель иронически воспринимал главную экзистенциальную тематику романа: построение, или, скорее, восстановление отношений между Тоддом Эндрюсом и Томасом Эндрюсом, его мертвым отцом. Идея в том, что построение или восстановление отношений между отцом и сыном воспринимается всерьез в “Плавучей опере”. Эта связь рассматривается Бартом как образец принципа причинности: отношение отца к сыну как отношение причины к следствию. Поэтому, если в “Козлике Джайлсе” компьютер относится к главному герою амбивалентным образом, это означает, что Барту к 1966 году удалось пародировать экзистенциальную проблему, которая, казалось бы, основана на необратимых условиях, переводя ее в метафору» [44, р. 32]. Такая пародия не только еще более усложняет структуру «Козлика Джайлса», но также создает новые интерпретационные возможности «Плавучей оперы», делая ее отчасти саморефлексивным произведением и делая ее частью особенной вселенной произведений Барта.

Помимо изменения стилистических особенностей произведений, Барт также меняет свои взгляды на литературу в целом, что особенно заметно в его литературоведческих эссе. В 1967 г., перед выходом следующего романа, Барт издает эссе, в котором описывает явление модернизма как «литературы истощения». «Под “истощением” я не имею в виду моральную, физическую или ин-

теллектуальную усталость субъекта, а лишь изношенность некоторых форм или ощущение истощения определенных возможностей, что не обязательно служит поводом для отчаяния» [24, р. 71]. Барт также излагает свои взгляды на литературу, сожалея, что «западный демократ стремится разделаться с наделенным необыкновенным талантом художником, который развил этот талант для виртуозности» [24, р. 68]. Поэтому Барт пишет, что он выбрал для себя «восстание против традиционных направлений», и что он «склонен предпочитать те виды искусства, которые требуют опыта и мастерства, а также эстетических идей и/или вдохновения. Мне нравится поп-арт в знаменитой коллекции в знаменитой коллекции галереи Олбрайт-Нокс, расположенной в нескольких кварталах от моего дома в Буффало, словно милая беседа, но я был более впечатлен жонглерами и акробатами, выступающими в старом Ипподроме в Балтиморе <...> Не просто художники, но настоящие виртуозы, делающие то, что каждый может придумать и обсудить, но никто не может сделать этого сам» [24, р. 66].

Для Барта «искусство с его формами и техниками постоянно находились в истории и менялись с ее течением» поэтому он считает, что самое важное для писателя – «быть современным технически», и разделяет современных писателей на три категории: к первой он относил «писателей, которые пишут не только так, будто двадцатого века не существовало, но как будто и великих писателей последних шестидесяти лет также не существовало», во вторую категорию он относил «технически современных не-художников», а в третью – «тех немногих людей, чье художественное мышление является современным, как, например, «у многих современных французских писателей, чьи речи красноречивы и незабываемы для наших сердец. Из этой категории я могу выделить Сэмюэля Беккета, Хорхе Луи Борхеса и Владимира Набокова» [24, р. 68]. Более того, в своем более раннем эссе «Как создать вселенную» Барт заявлял, что «роман не является отражением взгляда на вселенную (хотя он и может его отражать), а сама вселенная; что, наконец, романист не является зрителем, подражателем или промывателем мозгов, а создателем вселенных – демиургом. Или, по крайней мере, полудемиургом» [24, р. 21]. Такие ранние эссе отражают традиционное отношение Барта к литературе и его предпочтение интеллектуальной прозы, с ее безукоризненной техникой, а также его страхи насчет того, что литература «истощилась» из-за отсутствия таких произведений.

Однако в другом своем эссе, «Литература пополнения», которое вышло в 1979 г., Барт поясняет, что из-за «апокалиптического настроения работы» многие поняли его некорректно, так как он не считает, что «литературе пришел конец»: «Литература никогда не может быть исчерпана, хотя бы потому, что ни один текст не может быть исчерпан – его “смысл” меняется в зависимости от читателя, промежутка времени, пространства и языка <...> О чем действительно было мое эссе “Литература истощения”, как мне кажется сейчас, так это о том,

что действительным “истощением” было не “истощение” языка или литературы, но эстетики высокого модернизма <...> В 1966–1967 годах у нас почти не было термина “постмодернизм” в его нынешнем литературно-критическом употреблении – по крайней мере, я этого не слышал, но некоторые из нас по-разному, с разной степенью успеха и сознательного побуждения, уже работали в этом направлении, не как в лучшем после модернизма, а как в лучшем последующем; я надеюсь, что однажды о том, что теперь называется постмодернистской литературой, смогут думать, как о литературе пополнения» [24, р. 80].

Помимо объяснения смысла своего предыдущего эссе, Барт меняет свое отношение к современным писателям, говоря, что «идеальный постмодернистский автор не опровергает и не имитирует ни своих модернистских родителей XX века, ни домодернистских бабушек и дедушек XIX века <...> Не впадая в моральное или художественное упрощение, дрянное мастерство, продажность Мэдисон-авеню, настоящую или ложную наивность, он, тем не менее, стремится к более демократической литературе, чем такие позднемодернистские чудеса (по моему определению), как “Никчемные тексты” Беккета или “Бледный огонь” Набокова» [24, р. 79]. «Достойной программой» постмодернизма Барт считает «синтез или трансцендентность антитез, которые можно называть как домодернистские и модернистские способы письма». Более того, Барт меняет свои взгляды на литературу, говоря, что исторические корни романа уходят к культуре среднего класса, а «постмодернистский роман стоит выше ссоры между реализмом и ирреализмом, формализмом и “содержательностью”, чистой и идейной литературой, литературой для избранных и кичем» [24, р. 79].

Из этого следует, что Барт отходит от своего предпочтения исключительно интеллектуальной литературы, делая выбор в пользу произведений, в которых сочетаются техники модернистских и домодернистских писателей, но где, тем не менее, будет оставаться место для экспериментов со стилем и структурой.

Следующим в свет выходит сборник рассказов «Заблудившись в комнате смеха» («Lost in Funhouse», 1968), который был написан под влиянием краткой прозы Борхеса. В «Заблудившись в комнате смеха» Барт использует различные техники, выстраивая рассказы в форме ленты Мебиуса или же наслаивая повествовательные слои посредством *mise en abyme*, что делает все рассказы в этом сборнике саморефлексивными, и выводит их структуру на первый план. Например, рассказы «Title» и «LifeStory» – это размышления о том, как написать и переписать себя одновременно. Весь текст сборника больше похож на диалоги разных рассказчиков с читателем о степени правдивости литературных условностей. Так, например, представляя одного из персонажей, Барт пишет, что «описание физического облика и манеры – одни из нескольких стандартных методов характеристики, используемых писателями художественной литерату-

ры» [24, р. 33], т.е. выводит текст на «мета» уровень, включая не только рефлексию автора в свое произведение, но и рефлексию самого текста. На это намекает также и полное название сборника: «Заблудившись в комнате смеха: Проза для печати, записи, и озвучивания» («Fiction for Print, Tape, Live Voice»).

К тому же, само устройство сборника, выстроенного в форме ленты Мебиуса, создает не только два уровня действия рассказов – вымышленный и реальный, но также и два направления – в будущее и в прошлое, тем самым стирая между ними границы. Такое стирание рамок между реальным и вымышленным является типичным для метаромана, а Патрисия Во называла это произведение «очевидно самосоздающимся, сюрреалистическим метароманом» [41, р. 40]. Сам Барт пишет, что он хотел сделать этот сборник «податливым, развлекательным и, возможно, подвижным», что достигается фабулятивным построением самого текста. Последние рассказы в его сборнике были «Менелайада» и «Анонинада», две истории, интертекстом которых являлись классические мифы и их персонажи, также, как и в его следующем романе «Химера» («Chimera», 1972), структуру которого Барт выстроил как метароман.

Таким образом, мы можем видеть, что Барт последовательно пришел к метароману, посредством экспериментов со стилем повествования и его формой, все чаще обнажая структуру, отводящую внимание читателя от повествовательного центра произведения. Помимо этого, Барт также пытался пересмотреть свои ранние произведения с точки зрения его более зрелой прозы, отдавая предпочтение постмодернистскому прочтению перед экзистенциальным. Само-рефлексия, которая, так или иначе, присутствует во всех произведениях Барта и становится основой его поздних произведений, обуславливается все более частым обращением Барта к повествовательным техникам метаромана, пиком которых становится роман «Химера». Далее мы рассмотрим, какие именно черты позволяют считать «Химеру» метароманом.

ГЛАВА 3 «ХИМЕРА» КАК МЕТАРОМАН

3.1. Композиционное устройство романа «Химера»

3.1.1. Особенности трехчастной структуры

«Химера» – это пятый роман Джона Барта, который был опубликован в 1972 г. Роман является примером зрелого творчества писателя и его особенной техники письма, которая является более усложненной, по сравнению с его ранними произведениями: структура здесь выдвинута на первый план.

В «Химеру» вошли три части – повести, связанные между собой тематически и структурно, образуя кольцевой сюжет. Также, роман отчасти отражает настроение Барта, которое было изложено в его эссе «Литература истощения», что предшествовало публикации «Химеры». Как упоминалось выше, в своем эссе Барт утверждал, что для писателя важно «быть современным технически», поэтому в «Химере» он обратил внимание на технику самоосознанного письма.

Повесть «Дуньязадиада» открывает роман. В ней Барт пересказывает историю Шахразады из «1001 ночи», но от имени ее младшей сестры, Дуньязады. Также Барт вводит нового персонажа, брата Шахрияра Шахземана, который впоследствии сыграет роль в зарождении племени амазонок, фигурирующих в дальнейшем повествовании. Так Барт связывает свои повести сюжетно. Помимо этого, Барт сам появляется в повести в образе Джинна, который перемещается из реальности на страницы книги. Барт-Джинн помогает сестрам, пересказывая истории Шахразаде из настоящей «Книги 1001 ночи», которые она потом будет пересказывать Шахрияру. Такое смешение реального и вымышленного характерно для приема фабуляции, свойственного метароману.

Классическая сюжетная линия «1001 ночи» остается интертекстом для повести: после измены своей жены, царь Шахрияр каждую ночь похищал и насиловал невинных девушек, убивая их к утру до тех пор, пока не встретил Шахразаду. Как известно, Барт считал Шахразаду идеальным рассказчиком, называя ее своей «великой музой»: «Шахразада – это великолепный образ не только профессионального рассказчика, но и всех нас. Ведь повествование является очень человеческой вещью. Когда мы устаем от повествования, мы устаем от жизни, а если нам надоело жить, слушать и слышать, а также обмениваться анекдотами и историями, то мы – мертвы» [38, р. 15]. Образ же Дуньязады Барт связывает с «конкретной ситуацией рассказчика историй из его времени и окружения» [2, с. 45]. В конце повести Дуньязаде предстоит выбор: убить своего жениха Шахземана, тем самым погубив и себя с сестрой, либо же оставить ему жизнь, возможно, сохраняя жизнь также и Шахразаде. Барт вовлекает чита-

теля в создание романа, оставляя финал этой повести открытым, тем самым расширяя интерпретационное поле, присущее классическому повествованию.

Таким образом, помимо пересказа классического произведения с усложнением его структуры, Барт также развивает убеждения, высказанные им в эссе: эстетика модерна с высокими стандартами завела литературу в тупик, и та «истощилась», как и рассказы Шахразады. Барт называет выход из ситуации, говоря, что «ключ к сокровищу – это и есть сокровище» [2, с. 72], то есть сама литература. В финальной сцене повести Барт устами Шахземана предлагает возвести слова «как бы» в философию [2, с. 68], призывая не столько Дуньязату, сколько современных авторов, вывести литературный вымысел и реальность на новый уровень взаимоотношений, приближая литературу к жизни.

Следующие повести, «Персеида» и «Беллерофониада» включены в мифологический интертекст. Мифологическая основа для повестей взята не случайно, ведь «Барт понимает возможную ценность мифа, как выхода из стерильности и недостоверности реализма» [41, р. 40]. «Персеида» повествует о жизни героя Персея после того, как он убил Медузу. Повествование ведется от лица главного героя, однако его голос часто смешивается с голосом Барта, создавая более сложную структуру основного рассказа.

В «Персеиде» Барт также выходит за рамки классического мифа, представляя Персея человеком среднего возраста, который испытывает экзистенциальный кризис. По словам самого персонажа, он чувствует, будто «каменеет из-за запоздалого излучения Медузой» [2, с. 89]. Узнав о том, что Афина создала новую Медузу, которая, напротив, может обращать камень в плоть, Персей решает повторить свое путешествие, надеясь вернуть себе былую славу. Однако вскоре он понимает, что это невозможно, потому как он «был, и никуда от этого не деться, хоть это и сулит больше бед, чем побед, одним из Зевсидов, треклятым легендарным героем» [2, с. 148]. После того, как он это осознает, он решает отказаться от своего намерения вернуть молодость и, следовательно, снова стать героем, потому как влюбляется в Новую Медузу. Жертвуя своими желаниями ради любви, он становится звездой и, таким образом, получает бессмертие. Такое наделение персонажа идентифицирующей функцией является свойственным метароману приемом, позволяющим обратить внимание читателя на произведение как на выдумку, т.е. обеспечивая рефлексию текста.

Последняя повесть «Беллерофониада» является самой сложной по своей структуре. Сюжет является схожим с сюжетом предыдущей повести, «Персеиды», хотя их главные герои и являются антагонистами: Беллерофон, прославившийся убийством Химеры, теперь же мужчина средних лет, сомневается в действительности своего геройства, желая получить бессмертие, ради которого готов совершать подвиги вновь. На такие сомнения его подвигает найденная им повесть «Персеида», являющаяся Бартовским пересказом классического мифа.

Как и предыдущие повести, «Беллерофониада» наделена полифонией, однако в этот раз столь обширной, что порой читателю сложно понять, кто именно сейчас говорит. Помимо полифонии, Барт вставляет в «Беллерофониаду» вырезки из своих интервью, лекций, а также предыдущих романов, создавая многоуровневое повествование и, тем самым, делая текст саморефлексивным. Беллерофон рассказывает историю своей жизни, при этом его повествование прерывают его любовница Меланиппа, жена Филоноя и сам Барт. Так, например, одно предложение мог начать Беллерофон, но заканчивал его уже Барт: «Мы были юношами; Делиад симпатичен, как симпатичны все смертные, но Беллер, замерший на берегу Истма с залитыми лучами заходящего солнца медными кудрями, – божествен!» [2, с. 180].

Однако, в отличие от Персея, Беллерофон не желает отказываться от статуса героя во что бы то ни стало, за что его прокликает Зевс. Беллерофон обретает бессмертие, но не такое, каким он его себе представлял: он будет вечно существовать как текст «Беллерофониады», а не как ее отдельный персонаж. Так как мы раньше упоминали о связи «Химеры» с литературными взглядами Барта, то можно сделать вывод, что автор считает, что у современного писателя есть два пути: либо, как Персей, отказаться от возвышенных целей прошлого и двигаться вперед, либо, как Беллерофон, оглядываться назад и уничтожая настоящее. Об этом говорит и сам Барт: «Другими словами, Дуньязада, Шахразада и Автор на последних страницах понимают, что ключ к сокровищу это и есть сокровище <...> Персей также понимает это, хотя сначала он не уверен, что делать с этим пониманием <...> Он повторяет свои мифические подвиги, но не ради тщеславия, а ради переориентации <...> Поиски Персея оказываются успешными, он находит Ключ и переходит к своей собственной судьбе, становясь созвездием в небе. И если его конечная слава амбивалентна, то это амбивалентность бессмертия, о которой говорил Китс в своей “Оде к греческой вазе” <...> Урок же Беллерофона более дорогостоящий, – он заключается в том, что идеально подражая образцу мифического героизма, человек становится лишь подражанием мифическому герою, а не самим Персеем. Нечто подобное может постигнуть и писателя, слишком привязанного к его выдающимся предшественникам; это по-настоящему ложный навигатор, который не ведет к настоящему предназначению» [24, р. 20]. Следовательно, «Химера» также имеет и литературоведческую интерпретацию, ведь, по словам Барта, Химера – это «вымышленное чудовище или чудовищная литература» [24, р. 19].

Таким образом, мы можем видеть, что «Химера» является более усложненной структурно, чем другие произведения Барта. Все произведение строится по принципу *mise en abyme*, создавая текстовую саморефлексию, так как одни истории могут быть обрамлены другими или быть помещены внутрь. «Химера» Джона Барта по его словам является «сложным мифом об устремлении, вдох-

новении, вдохании, выдыхании. Я сам считаю, что это также история о написании истории» [24, р. 19]. Усложненная структура и саморефлексия позволяют нам говорить о «Химере» как о метаромане. Далее мы рассмотрим, какие именно литературные приемы обуславливают саморефлексию текста в «Химере».

3.1.2. *Muse en abyme* как структурное устройство романа

Саморефлексия в «Химере» во многом обусловлена ее специфической структурой. Джон Барт активно пользовался приемом *muse en abyme* для создания особой саморефлексии текста, выводя на первый план его структуру. В *muse en abyme* саморефлексия текста достигается благодаря смене рассказчиков или точек зрения, а также переходом на другой уровень повествования, тем самым смещая точку рецепции на точку референции. Таким образом, в произведении формируются различные пласты повествования с различными включенными в него конструкциями, входящие в общую структуру произведения, создавая диегетическое отклонение от основного повествования.

По Ж. Женетту, «вторичные рассказы, с точки нарративного содержания, могут быть по отношению к первичному повествованию либо гомодиегетически, то есть касающимся тех же персонажей, которые действуют в основном рассказе, либо гетеродиегетически, то есть касающимся других лиц и представляющим собой историю, не связанную по смежности с первичной; абсолютной является разница в нарративном статусе между историей, излагаемой повествователем (“автором”) и историей, излагаемой внутри этой истории при посредстве одного из его участников (персонажа или чего-то другого); в последнем случае перед нами история второго порядка. Первый уровень является диегетическим, а второй – метадиегетическим, каким бы ни было содержательное соотношение между ними. Амплификации за счет расширения, могут быть квалифицированы как диегетические, поскольку они всецело и непосредственно принадлежат к повествовательному плану <...> Амплификации за счет вставных рассказов, будут метадиегетическими, то есть диегетическими во второй степени, поскольку персонажи первичного повествования будут соотноситься так же, как мы с этими персонажами» [8, с. 230–231].

В повестях, входящих в «Химеру», отношения вставных историй к основному повествованию будут различны. Помимо этого, все рассказы обладают повествовательными анахрониями: несоответствиями между порядком истории и порядком повествования [8, с. 232]. Так, первая повесть в «Химере», «Дуньязадиада» начинается с диалога Дуньязады с ее мужем Шахземаном, но прерывается вставной историей с аналептическим отношением к главному повествованию, то есть описывающей предшествующие события: «– И тут я, как обыч-

но, прервала свою сестру, сказав: “До чего же ловка ты со словами, Шахразда <...>”» [2, с. 15].

Далее следует описание одной из ночей, проведенных Шахразой с царем Шахрияром, которая прерывается аналепсисом: «Три с третью года назад, когда царь Шахрияр еженощно брал невинную девушку и овладевал ею, чтобы поутру казнить <...> Моя сестра была студенткой последнего курса, специализирующейся по гуманитарным наукам <...> Она была столь утрашена бедственным положением народа, что бросила в середине последнего семестра учебу, чтобы полностью сосредоточиться на исследовательской работе и отыскать путь, как предотвратить дальнейшие казни наших сестер и уберечь страну от краха, к которому вел ее Шахрияр» [2, с. 17]. Таким образом, происходит гомодиегетический сдвиг повествования, создавая новый текстовый уровень в общей структуре *mise en abyme*.

Так же Барт поступает и в последующих повестях, «Персеиде» и «Белле-рофониаде»: главные герои рассказывают о событиях, предшествующих настоящему времени их речи. Все события излагаются от первого лица, специально создавая впечатление того, что они происходят в настоящем времени, т.е. претендуя на главное повествование. Такой прием позволяет оставлять читателя вовлеченным в процесс чтения, и, по сути, им будет двигать желание вернуться к «настоящему» настоящему моменту, что он сможет сделать, только достигнув конца повести.

Помимо гомодиегетических отклонений, в повестях также присутствуют и гетеродиегетические. В «Дуньязададе» такое отклонение совершается, благодаря введению фигуры Джинна-Барта. Джинн рассказывает свою историю, создавая гетеродиегетический разрыв с основным повествованием: «Мой план, – рассказывал он нам, – установить, куда следует идти, а для этого выяснить, где я сейчас нахожусь, предварительно определив, где я был раньше – где были мы все. В болотах Мэриленда встречается такая улитка – возможно, я ее выдумал, которая строит свою раковину из всего, что только ни попадется ей на пути <...>» [2, с. 22].

При этом история Джинна будет иметь двойственное временное отношение к основному повествованию. Так как Джинном является сам Барт, то, следовательно, к основному повествованию он будет относиться и пролептически, и аналептически: ведь на самом деле он уже знает исход своей повести, которым делится с Шахразой и Дуньязой, создавая двойной пролепсис и, следовательно, не только усложняя структуру произведения, но также и расширяя границы повествования. Если же брать во внимание Джинна только как персонажа повести, то к главному повествованию он относится аналептически, так как он принимал участие в развитии истории до настоящего времени повести.

Таким же образом будет совершено одно из гетеродиегетических отклонений в «Беллерофониаде»: на этот раз Барт появится в образе Полиида, учителя юного Беллера, также принимая непосредственное участие в судьбе героя, а впоследствии «обратит его в версию Беллерофоновой жизни» [2, с. 162], то есть, напишет «Беллерофониаду». При этом Барт оставляет Полииду волшебные способности джинна: «Иногда его магия изменяла ему, когда он к ней обращался <...>» [2, с. 177], что является экпликацией, и, тем самым подтверждая, что это один и тот же персонаж. Следовательно, данная экпликация будет являться итеративной и обеспечивать саморефлексию теста в общей структуре *muse en abyme*.

После того, как рассказы главных героев возвращаются к моменту их речи, дальнейшее структурное устройство повестей различается. Так, например, в «Дуньязиаде» после окончания истории Дуньязады, последует очередная вставная история: на этот раз рассказчиком станет Шахземан. Шахземанов рассказ хронологически будет самым ранним из всей повести, то есть произойдет еще один аналептический сдвиг гомодиегетического характера: «Шесть лет тому назад я считал себя счастливейшим человеком на свете <...>» [2, с. 57]. После истории Шахземана, повествование снова вернется к настоящему моменту, оставляя открытый финал истории Дуньязады. Напротив, в «Персеиде» финал закрыт, диалог Медузы и Персея линейен и не прерывается вставной историей.

В «Беллерофониаде» финал является наиболее сложным структурно. В конце рассказа Беллерофона выяснится, что эту предыдущую настоящему моменту историю написал он сам, а не Меланиппа, как о том говорилось в начале повести: «Я, собственным голосом декламируя вслух свою историю амазонке Меланиппе» [2, с. 162], и далее: «Ради бога, Меланиппа, запиши!» [2, с. 169]

Меланиппа отрицает свое авторство прешествующей этому эпизоду истории: «Я из этого не писала ничего; это все *твои* дела, до последнего слова» [2, с. 327]. Таким образом, Барт создает двойную мистификацию автора, – ведь уже известно, что историю Беллерофона написал Полиид. Следовательно, Барт переводит предшествующую этой сцене историю на псевдодиегетический уровень повествования, тем самым создавая очередную текстовую рефлексию в структуре *muse en abyme*. Завершает «Беллерофониаду» диалог Полиида с Беллерофоном, где доминирует фабулятивная функция.

Помимо этого, в двух повестях присутствуют послесловия. Так, в «Дуньязиаде» после окончания главного повествования следует послесловие Джинна-Барта: «Альф Лайла Ва Лайла, Книга Тысячи и Одной Ночи – не история Шахразады, а история истории ее историй <...> Если бы я смог сочинить столь же восхитительную историю, она бы повествовала о малышке Дуньязаде и ее женихе, которые проводят за одну темную ночь тысячу других ночей и утром обнимают друг друга» [2, с. 71]. Таким образом, данное послесловие бу-

дет являться метадиегетическим отклонением, так как он образует дистанцию между основным миром истории и рефлексивным повествованием [Мурав], а также не относится к основному повествованию. Помимо этого, данное послесловие обращает внимание на повесть, как на вымысел, то есть создавая дополнительную текстовую саморефлексию.

В «Персеиде» послесловие Барта-Автора сливается с голосом Персея: «Я доволен <...> Доброй ночи» [2, с. 158].

Следовательно, можно видеть, что помимо конструкций *muse en abyme*, в «Химере» присутствуют мета-структуры, обусловленные металеписом, что создает усложненную структуру, а также обращает внимание текста на себя, как на выдумку.

Последнее, что хотелось бы отметить, это присутствие в повестях референтной дистанции, присущей *muse en abyme*, которая характеризуется экспликационными вставками. Помимо экпликаций персонажей, существуют также и лексические повторы, позволяющие читателю референтно связать повести в единое произведение. Таковыми являются пожелания персонажей друг другу «Доброй ночи», «Доброго дня» и «Доброго вечера». Основное повествование в «Дуньязиаде» кончается словами «Доброе утро», «Персеида» начинается со слов «Добрый вечер» и кончается словами «Доброй ночи», «Беллерофониада» начинается со слов «Доброй ночи». Таким образом, мы можем видеть, что роман вмещает в себя сами повести в системе *muse en abyme*, но при этом, повести сами вмещают в себя друг друга: так, Шахрияр дал жизнь амазонкам в «Дуньязиаде», одной из этих амазонок была Каликса, персонаж «Персеиды», Беллерофон в начале «Беллерофониады» находит повесть «Персеида». Помимо этого, такая экспликация помогает поместить именно структуру на первый план и обратить на это внимание читателя.

Таким образом, мы видим, что роман «Химера» имеет сложное структурное устройство, где происходит наращивание текстовых конструкций в системе *muse en abyme*. Повествовательный центр оказывается смещен, так как Барт фокусируется на аналептическом отклонении от центрального повествования. Следовательно, в «Химере» *muse en abyme* происходит в следующих аспектах:

- анахронический;
- рефлексивные диегетические сдвиги и умышленных уклонениях от центрального повествования;
- референтная дистанция;
- металепис.

Выявив структурное устройство *muse en abyme* в «Химере», мы тем самым обнаружили еще одну черту, свойственную метароману.

3.2. Отношения «вымысел – действительность»: фабуляция, остранение

3.2.1. Фабуляция повествования в «Химере»

Фабуляция – термин, который пришел из психологии, означает смесь вымышленного с реальным. Роберт Сколз так описывает феномен фабуляции в литературе: «Возвращение к Бытию вернуло нас к Конструкции, к микроскопическим изображениям макрокосма, к созданию Красоты в пределах космических и человеческих потребностях к использованию фабулятивного для исследований *за пределами* феноменологического, видимости, случайно воспринятых вещей, *за пределами* просто истории» [39, р. 15]. Так как метароман раздвигает привычные границы повествования, выводя его на метауровень, т.е. на состояние «между» вымышленностью и реальностью, то необходимо рассмотреть, как данная техника используется в романе «Химера».

Одним из распространенных приемов в фабуляции является фабулизация автора в произведении, так как, по словам самого Барта: «Когда персонажи в художественном вымысле становятся писателями или читателями произведения, в котором они находятся, они напоминают нам о вымышленном аспекте нашего существования» [24, р. 87]. Именно поэтому «Автор всегда в ответе. Автор внедряется в историю не только как выдуманный рассказчик, но и как свой персонаж <...>» (перевод мой. – А.А.) [36, р. 23]. У Барта этот прием реализуется в трех направлениях:

1. Внедрение персонажей, которые будут являться отражением реального Барта в произведении, при этом воссоздаваемые фабулятивные иллюзии контролируются этически [39, р. 14].
2. Присутствие голоса автора.
3. Полифония, получающая благодаря внедрению голоса автора в голос персонажей, при этом никак не выделяя его.

Рассмотрим, как данные направления нашли свое отражение в романе «Химера».

Как упоминалось ранее, в «Химере» Барт создает персонажей, которые в основном будут не только подчинены разуму реального Барта, но также и выглядеть, как он. Так, например, выглядит Джинн в «Дуньязадиаде»: «Светлокожий тип лет эдак сорока, гладко выбритый и лысый, как яйцо птицы Рухх. Одежду он носил простую, но явно заморскую; был высок и крепок, на вид довольно симпатичен – если не считать каких-то подозрительных линз, которые в странном обрамлении носил поверх глаз» [2, с. 20]. Помимо этого, Джинн-Барт пересказывает Шахразаде настоящую «Книгу Тысячи и Одной ночи», которая находится на его рабочем столе в его «американских болотах» [2, с. 27], пере-

мещающаяся из своей «реальности» в «реальность» повести. Но, если в «Дуньязадиаде» персонаж имеет определенную внешность, то в «Беллерофониаде» внешность Полиида описывается более размыто: «Как описать человека, который от семестра к семестру не походил на самого себя? В этом сезоне он, по моему, был лыс, – на подбородке – неопрятная щетина, дурно пах – вылитый козел; сезоном раньше он смотрелся львом, в следующем... к этому мы еще перейдем» [2, с. 180]. Интересно, что данное Беллерофоном описание Полиида напоминает описание чудовища Химеры, в честь которого и названо произведение, то есть намекая о присутствии фабулизированной сущности Барта в каждой из повестей.

К тому же присутствие таких фабулизированных персонажей постоянно напоминает читателю о том, что перед ним находится вымысел. Так, в середине повести «Дуньязадиаде» персонаж Джинна-Барта говорит, что «все еще находится в середине третьей повести и пока далек от того, чтобы хотя бы начерно набросать ее кульминацию и развязку, не продумал даже в самых общих чертах и ее план» [2, с. 45]. Далее он обращается к самой Дуньязаде: «Повернувшись ко мне, он, к моему изумлению, объявил, что называется эта история “Дуньязадиада”, а главная ее героиня – не моя сестра, а я сама» [2, с. 45]. После этого Шахразада передает ему записку, в которой написала планы на их с Дуньязой брачные ночи, то есть окончание самой повести. Напротив, в «Беллерофониаде» Полииду «уже известно, чем кончится эта история» [2, с. 292], но при этом он так же помогает Беллерофону, передавая ему Схему, которая описывает план становления настоящим героем. Помимо этого, Беллерофон сам понимает то, что он является вымышленным персонажем, однако считая, что его создателем является Полиид: «Наш отец – Полиид, змий, чьи извивы – эти слова!» [2, с. 191] или: «Пишу я. Пишет Меланиппа. Филоноя, Антея, Сивилла – все лишь Полиидовы намеки, писанные слова» [2, с. 203]. Так Барт создает сложное фабулятивное повествование, соединяя не только реальность и вымысел воедино, но также создавая ложную реальность для своих персонажей.

Также в «Химере» присутствует голос самого автора. Заметнее всего это в самой последней повести – «Беллерофониаде». Так, в самом начале, Барт представляет своего персонажа: «Так начинается, помоги же мне Муза, прилив океана сказаний двойняшки Беллерофона, легендарного героя, кузена воссозвеженному Персею: как раз за разом летал он на крылатом Пегасе; навлек двойную смерть на чудную трехчастную Химеру; дважды любил, дважды терял; дважды алкал, достигал – и для него погибал – бессмертия; короче – как завершил он весь героический цикл и пошел на второй круг. Развязавшись наконец со смертной речью, обратился он в писанье слова: беллерофонические письма на плаву меж двух миров, навсегда предающие своими сочетаниями и пересочетаниями человека, которого они представляют» [2, с. 161]. Очевидно,

что это голос самого Барта, так как он рассказывает о том, как кончится «Беллерофониада», при этом нарушая традиционный порядок изложения в произведении. Это так же является приемом, свойственным фабуляции [36, р. 25], который создает текстовую рефлексивность, т.е. напоминает о том, что данное произведение является вымыслом. Или же Барт делает заметки о процессе написания повести внутри самой повести: «Роман в форме искусственных объектов. Роман в форме дневника, в эпистолярной форме, в форме записной книжки, в форме заметок; роман в форме текста с примечаниями, роман в форме разнородных документов, роман в форме романа. Традиция, по которой никто, считающий, что сходит с ума, с ума не сходит. Традиция, по которой много рассуждающие о том, чтобы совершить самоубийство, себя от самоубийства отговаривают или уговаривают себя его совершить. Убрать Главка и Делиада» [2, с. 179]. Таким образом усложняется структура произведения, при этом отвлекая читателя от основного повествования.

Иногда же голос Барта полностью сливается с голосом персонажей. Особенно часто это происходит в повести «Персеида», так как там отсутствует фабулятивное воплощение автора. Например, Персей-Барт говорит: «Не говори этого, я отнюдь не извиняюсь, точно так же я убеждаю, что так оно все и было, и самого себя: пусть второй мой рассказ и в самом деле окажется вторым, а не просто разъяснением первого; пусть новому диалогу предшествует отрывок монолога» [2, с. 135]. Нельзя с уверенностью сказать, чей голос здесь звучит: желание ли это самого Барта написать «Персеиду» отличной от «Дуньзадиады» или желание Персея повторить свои подвиги без привязки к первым. Далее, в финальной сцене диалога Персея и Медузы, голоса Барта и Персея смешиваются окончательно. Так, когда Медуза спрашивает Персея о литературной технике «Персеиды», ответ ей будет звучать полифонически:

«— А сейчас я все же задам еще один литературный вопрос: перед с мой развязкой, когда Андромеда бросается между тобой и Данаем... Разве ты не согласен, что это мелодраматично?..

О небо, ну конечно. На самом деле, с этой точки зрения – просто напыщенный китч. Как в наше время, рискну сказать, и вся эта история. Но так оно все и было, и мы тогда вели себя не как стереотипы, а как архетипы, не миф, а реальность. Твое собственное свободное ваяние, такое в свое время реалистичное, готов поспорить, сейчас стало легендарным. Вот так-то» [2, с. 152–153].

В этом ответе Персея-Барта также видно, что Барт, как и многие писатели-фабулисты, считал, что между реальностью и вымыслом не существует четкого разделения. Сам Барт писал, что: «Все писатели – личные секретари души, переводчики и комментаторы существовавших ранее архетипов» [24, с. 23], то есть автор ничего не выдумывает, он берет уже «реальное» и помещает это в произведение, создавая фабулятивное повествование. Таким же образом объяс-

няется выбор интертекстом своего романа классические мифы и сказки – ведь они являются наиболее архетипическими произведениями, которые можно «прокомментировать» в совершенно ином свете, то есть создавая вымышленный мнемотический пласт, еще более усложняя структуру произведения.

То, что Барт появляется в своем произведении в трех разных ролях также свойственно фабулятивным произведениям, ведь «писатели-фабулисты помещают себя в центр своего произведения» [36, р. 21], тем самым разрушая традиционное повествование, выводя его на метауровень, т.е. стирая границу между реальностью и вымыслом.

Помимо этого, Барт в «Беллерофониаде» обращает особое внимание читателя на структуру повести. Так, он вставляет в нее отрезки из своих предыдущих произведений, интервью или же исторических документов при этом подчиняя их эстетике повествования. По сюжету, Беллерофон находит письма Полиида, которые и содержат данные фрагменты. При этом персонаж не удивляется такому содержанию писем, а пытается отыскать в них смысл, т.е. воспринимает, как реальность. При этом читателя, незнакомого с творчеством Барта, такие отрывки приводят в недоумение, усиливая герменевтическую функцию.

Следовательно, мы можем заметить, что посредством фабуляции Барт в своем романе раздвигает границы между вымыслом и реальностью. При этом благодаря постоянному напоминанию читателю, что перед ним вымысел, создается саморефлексия текста, которая свойственна метароману.

3.2.2. Эротическое остранение и его реализация в романе «Химера»

По Виктору Шкловскому, остранение в литературном произведении, существует для того, чтобы «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи» [19, с.23]. Следует разделить использование остранения в классической литературе и метаромане, потому как В. Шкловский писал, что остранение есть почти везде, где есть образ <...> Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве» [21, с. 21]. Сам Шкловский выделял эротическое остранение еще у Боккаччо [21, с. 21], однако у Боккаччо остранение не усложняло структуру произведения, как это происходит в метаромане. В метаромане мы можем наблюдать, как, благодаря остранению писатель отвлекает читателя от повествовательного центра, продлевая не столько «узнавание» вещи, сколько «узнавание» контекстной принадлежности созданного образа. Так, например, с помощью эротического остранения в своем романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле скорее создает пародию на общество, тогда как Барт в

«Химере» создает пародию на существовавшее ранее произведения, тем самым усложняя структуру романа.

Также у Барта прием остранения связан с фабуляцией, так как он использует в качестве интертекстуальной основы для своего романа архетипические произведения, а посредством остранения автор позволяет увидеть классические мифы в новой интерпретации. Барт использует прием эротического остранения, то есть «представление эротического объекта как что-то в первый раз виденное» [21, с. 23], так как греческая мифология тесно связаны с культом Эроса, а «Книга тысячи и одной ночи» также известна своим эротическим содержанием. При этом Барт выводит эротическое содержание мифов на первый план, создавая также гротескную пародию на их содержание.

Эротическое содержание повестей имеет для Барта большое значение, которое он поясняет в повести «Дуньязадиада», где он приводит сравнение полового акта с процессом чтения: «Письмо и чтение буквально являются способами заниматься любовью <...> Отсюда же популярность любви (и сражения, темной стороны той же рупии) как темы повествования <... Книга о самой Шерри, из которой, по его словам, он пересказывает нам истории, – на его взгляд, лучшая иллюстрация того, что отношение между рассказывающим и рассказчиком по своей природе эротично» [2, с. 38–39]. Если же чтение – это «занятие любовью», то введение эротического остранения будет являться рефлексивным приемом. Так как остранение является «возвращением ощущения жизни», то, следовательно, эротическое остранение, благодаря тесному взаимодействию с читателем, позволит «увидеть» [21, с. 22] классические произведения с другой стороны, увеличивая «долготу их восприятия» [21, с. 22].

В большинстве случаев Барт изображает эротические объекты иносказательно, посредством эвфемизмов. Например, в «Персеиде» он создает много образов-эвфемизмов для остранения состояния эрекции: «Олимпийцы постоянно казались не менее *вздыбленными*, нежели гора, на которой они обитают» [2, с. 84]; «О, мне же видно, стоит тебе *воспрять*, и ты будешь восхитителем» [2, с. 86]; «Но ее не тронет мое возвращающееся *возбуждение*» [2, с. 122]. Или же часто встречается остранение самого акта: «В охотку *поработал* над ней» [2, с. 34]; «*Войди поглубже* в детали того, что я тебе сегодня открыла» [2, с. 88]; «Я справно в нее *внедрился*» [2, с. 105]; «Он намерен ее *проткнуть*» [2, с. 32]; «Он и меня-то не может толком до конца *пронять*» [2, с. 200]. Помимо этого, встречается остранение при назывании половых органов: «Дома – *гонористые петишки*, а здесь – *цыплята на цыпочках*» [2, с. 93]; «*Мой болт разрядился*» [2, с. 93]; «Ткнувшись в ее *нижнюю ягодку*» [2, с. 92]; «*Присоленная прелесть* Андромеды» [2, с. 100]; «Младой Данай вертел в руках свой *прибор*» [2, с. 103]; «*Баловень-гребешок* сопротивляется прожорливой *морской звезде*» [2, с. 109]; «Вступил в полный рост уже в ее *собственный храм*» [2, с. 115]; «Вцепился в

его *местоимения* [2, с. 140]; «*Норкой* нараспашку» [2, с. 200]. Как можно заметить, Барт использует эротические образы-незагадки [21, с. 25], как, например, «прибор» или «возбухать», так и более сложные образы, как «баловень-гребешок». Такое чередование помогает продлить интерес читателя к произведению, так как различные стилистические окраски эвфемизмов изменяют восприятие текста, предотвращая его «натурализацию».

Помимо того, что Барт остраивает текст для читателя посредством загадок-эвфемизмов, он также с помощью остраивания создает гротескную пародию на эротическое содержание мифов. Например, введение персонажа Аммона, который изначально был богом египетского пантеона, но позднее стал ассоциироваться с Зевсом, ввиду греческой экспансии. Священным животным Аммона был баран, а в греческой традиции его изображали с бараньими рогами. В таком обличье он и предстает на страницах «Персеиды». Введение такого поликультурного персонажа отчасти объясняет выбор восточного литературного памятника как основу для повести «Дуньязадиада», а также создает двойную пародию – на египетскую и греческую мифологии посредством эротического остраивания. Так, например, Аммон явился к Каликсе и «к ее великому удовольствию, ее *протаранил*» [2, с. 86]. Выбор глагола «протаранить» являет собой пародию посредством эротического остраивания полового акта, ведь изначально таран получил свое название из-за того, что в древности на его наконечнике изображали баранью голову. Далее, Персей говорит Медузе: «Разве я спрашиваю тебя, в чем смысл рогов Аммона и кто их ему наставил?» [2, с. 152]. «Наставить рога» – типичный пример остраивания измены, но, как известно, египтяне не изображали Аммона с рогами, рога у него появились лишь в греческой традиции. Таким образом, Барт посредством эротического остраивания создает пародию не только на Аммона, но и на Зевса, с которым он ассоциировался.

Также в «Персеиде» Барт создает пародию на сам миф о Медузе, которая своим взглядом обращает все в камень. Так, Персей «постепенно пришел к убеждению, что *каменеет*» [2, с. 89], но его любовница, Каликса, во время любовных ласк восклицает: «Если бы Медуза *обратила в камень* только эту часть!» [2, с. 93]. Таким образом, эротическое остраивание делает миф о Медузе «выделенным из своего контекста» [19, с. 25], производя деконструкцию классического мифа с помощью пародийного кода, с целью создания новых интерпретационных возможностей. Также такая деконструкция мифа позволяет обратить внимание на структуру произведения, отдаляя читателя от его главного содержания.

Другой яркий пример остраивания как пародии на миф можно найти в «Беллерофониаде». История Беллерофона тесно связана лошадьми: к его матери явился Посейдон, «морской конь и бог» [2, с. 174], поэтому считается, что

Беллерофон является его сыном, в дальнейшем, Беллерофон совершает свои героические подвиги с помощью крылатого коня Пегаса. «Лошади – один из главных мотивов моей биографии» [2, с. 174], - говорит сам Беллерофон, поэтому Барт обыгрывает именно этот аспект мифа. В «Беллерофониаде» юный Беллерофон имел любовницу, Сибиллу, с которой он каждый день занимался сексом в рощице. Описывая их половой акт, Барт снова использует остранения: «Слазать на нее на наш любимый лад, *по-жеребецки*» [2, с. 190]. Или же делает это более иронично, в диалоге Беллерофона, его брата Делиада и Сивиллы: «“Ненавижу скачки с подстроенным результатом”, – пожаловался я Де-Де в роще. “Я тоже”, – сказала Сивилла. “Ну да, конечно”, – откликнулся Делиад» [2, с. 189]. Таким образом, благодаря эротическому остранению, как пародии на миф, Барт усиливает функцию читателя, усложняя процесс интерпретации, а также позволяет посмотреть на миф в другом свете.

Следовательно, мы можем заметить, что Барт посредством эротического остранения не только отвлекает читателя от содержания повести, тем самым выводя структуру на первый план, но и создает пародию на классические произведения, увеличивая возможное число интерпретаций романа. Взаимодействие остранения с приемом фабуляции для создания пародийного кода создает многоуровневое повествование со смещенным центром, что характерно для метаромана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метароман – это сложное явление в литературе, требующее тщательного изучения. Тесная связь жанра с философией постструктурализма обуславливает его двойную симулятивную функцию, прежде всего метароман – это самоосознанный вымысел. Именно саморефлексивная составляющая вызывала затруднения для его точной дефиниции, однако в ходе данной работы мы пришли к заключению, что метароманом может быть названо произведение, созданное в период второй половины XX века и отличающееся такими чертами, как осознанное манипулирование вымышленными структурами, в которых саморефлексивная составляющая будет доминирующей. При этом были установлены различия между романом, содержащим рефлексивные моменты, и метароманом, в котором саморефлексия текста является автономной и, тем самым, обуславливает особое внимание к форме произведения. Также были выделены основные характеристики метаромана, которые обуславливают саморефлексию текста, это: изменения структурного устройства произведения, статуса автора, функций персонажей, прием остранения, фабуляция, историографическое описание и другие. Данные приемы направлены на создание саморефлексии текста посредством отдаления читателя от повествовательного центра произведения.

В соответствии с главной целью и задачами исследования в данной работе был подробно рассмотрен творческий путь Джон Барта, который привел его к статусу «культового автора», а также к такому жанру, как метароман. Было выявлено, что факты биографии писателя в значительной степени повлияли на его творческую эволюцию. Так, теплые отношения с сестрой Джилл отразились в создании произведений-близнецов, таких как «Конец пути» и «Плавающая опера», «Торговец дурманом» и «Козлик Джайлс». А учеба и университетская карьера Д. Барта в значительной степени определили и литературно-критические взгляды писателя, и период его «университетской» прозы, и возникновение метаромана. В работе использовались не только биографические сведения, художественные тексты, но и литературоведческие эссе Д. Барта, в которых также была отслежена эволюция его литературных взглядов, характеризующаяся отказом от реалистического подхода в пользу метаромана. Мы следили, как изменение отношения к литературе отражалось в творчестве писателя. В итоге был создан краткий обзор биографии Д. Барта, с выделением моментов, повлиявших на его дальнейшее творчество.

Суммировав различные подходы к понятию «метароман», сформулированные в трудах У. Гэсса, П. Во, Р. Сколза, М. Бойда, М. Липовецкого и В.Б. Зусевой-Озкан, мы пришли к выводу, что жанроопределяющими могут быть признаны следующие характеристики: новое структурно устройство произве-

дения (металепсис и *mise en abyme*), изменение статуса автора, функций персонажей, ролей комментариев и описаний, прием остранения, использование пародийного кода, главенствующая роль языка, прием фабуляции и историографического метаописания.

На основе выделенных в первой главе характеристик метаромана, был произведен анализ произведения «Химера» Д. Барта, где были выделены такие его основные черты, как структурное устройство *mise en abyme*, которое обуславливает саморефлексию текста и вынесение формы произведения на первый план, а также выведение произведения на мета-уровень, благодаря использованию приемов фабуляции и остранения.

Мы установили, что «Химера» является более усложненной структурно, чем другие произведения Д. Барта. Принцип *mise en abyme* главенствует и реализуется в нескольких аспектах: анахроническом (несовпадение времени повествования и художественной хронологии романа); рефлексивных диегетических сдвигах и умышленных уклонениях от центрального повествования; при создании референтной дистанции (читатель соединяет истории воедино благодаря тем «подсказкам», которые дает ему автор); явлениям металепсиса.

Посредством фабуляции Д. Барт в своем романе раздвигает границы между вымыслом и реальностью. При этом благодаря постоянному напоминанию читателю, что перед ним вымысел, создается саморефлексия текста, которая свойственна метароману.

Посредством эротического остранения достигается эффект отдаления читателя от содержания повести, обнажения структуры, а также пародирование классических произведений и увеличение возможных интерпретаций романа. Взаимодействие остранения с приемом фабуляции для создания пародийного кода создает многоуровневое повествование со смещенным центром, что характерно для метаромана.

Таким образом, мы выявили основные жанровые черты метаромана и проанализировали в свете полученных теоретических основ роман Д. Барта «Химера». В ходе работы мы могли убедиться, что остается немало интересных и перспективных задач, которые можно было бы раскрыть в дальнейшем: показать связь жанра с так называемой «университетской» литературой; провести ряд сопоставительных исследований, например, сравнить метароман Д. Барта и В. Набокова или выявить отличие саморефлексии русского классического и современного постмодернистского романа. В своей работе мы решили небольшую задачу, не исчерпав свой интерес к творчеству Д. Барта и жанру метаромана вполне, ведь писатель и далее продолжал работать в данном жанре, все более развивая свои навыки и создавая уникальные произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт, Д. Плавающая опера / Д. Барт; пер. А.М. Зверева. - СПб. : АЗБУКА, 2012. - 135 с.
2. Барт, Д. Химера / Д. Барт; пер. В.Е. Лапицкого. - СПб. : АЗБУКА, 2013. - 350 с.
3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. - М. : РИПОЛ классик, 1994. - 391 с.
4. Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. - М. : Акад. проект, 2008. - 431 с.
5. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. - М.: Издательский дом «Постум», 2015. – 240 с.
6. Делез, Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез // Новое лит. обозрение. - 1993. - № 5. - С. 15-28.
7. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Вестник Моск. гос. ун-та. - Сер. «Филология». - 1995. - № 5. - С. 11-32.
8. Женетт, Ж. Фигуры : в 2 т. - М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. - 944 с.
9. Зверев А.М. Мифотерапевт Джон Барт / А.М. Зверев // Барт. Д. Плавающая Опера. - СПб. : АЗБУКА, 2012. - С. 132-135.
10. Зусева-Озкан, В.Б. Поэтика метаромана / В.Б. Зусева-Озкан. - М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2012. - 232 с.
11. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М. : Интрада, 1996. - 255 с.
12. Лапицкий В.Е. Блеск и нетщета Джона Барта / В.Е. Лапицкий // Барт Д. Химера. - СПб. : АЗБУКА, 2013. - С. 5-12.
13. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра / Н.Л. Лейдерман ; Ин-т филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2010. - 904 с.
14. Липовецкий, М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Липовецкий. - М. : Новое лит. обозрение, 2008. - 852 с.
15. Малахов, В.С. Современная западная философия : словарь / сост. и отв. ред. В.С. Малахов, В.П. Филатов. - 2 изд., перераб. и доп. - М. : Острожье, 1998. - 543 с.
16. Мельников Н.Г. Чудовищная проза Джона Барта / Н.Г. Мельников // Иностранная литература [Электронный ресурс]. - 2003. - № 4. - Режим

- доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/4/bart-pr.html>. - Дата доступа: 21.03.2018
17. Михайлов, А.В. Языки культуры: культурология : учеб. пособие / А.В. Михайлов. - М. : Языки рус. культуры, 1997. - 912 с.
 18. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / И.С. Скоропанова. - 6-е изд. - М. : Флинта ; Наука, 2006. - 608 с.
 19. Слово о полку Игореве / сост. А.Е. Тархов ; под науч. ред. В.В. Колесова. - М. : Молодая гвардия, 1981. - 207 с.
 20. Сонтаг, С. Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг. - М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. - 460 с.
 21. Шкловский, В.М. О теории прозы / В.М. Шкловский. - М. : Федерация, 1929. - 322 с.
 22. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч.: В 5 т. - М. : Моск. клуб, 1992. - Т. 1. - 672 с.
 23. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. - СПб. : Симпозиум, 2006. - 412 с.
 24. Barth, J. The Friday Book, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided Essays and Other Nonfiction / J. Barth. - Baltimore : The John Hopkins University Press, 1997. - 283 p.
 25. Barthes, R. Essais Critiques / R. Barthes. – Paris : Seuil, 2015. - 280 p.
 26. Benveniste É. Problems in General Linguistics / É. Benveniste. - Coal Gables: University Of Miami Press, 1971. - 317 p.
 27. Boyd, M. Reflexive Novel: Fiction as Critique / M. Boyd. – Lewisburg : Bucknell University Press, 1983. - 320 p.
 28. Calvino, I. The Literature Machine / I. Calvino. - London: Picador Books, 1989. - 352 p.
 29. The Cosmic View of John Barth [Electronic resource] / Ed. Am and a Spake. – Washington Post, 1987. - Mode of access: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/magazine/1987/05/31/the-cosmic-view-of-john-barth/409cff21-8579-420f-890e-9419ddf3ebe6/?utm_term=.8fcd96d0668d. - Date of access: 21.01.2018.
 30. Gass, W. Fiction and the Figures of Life / W. Gass. – NY : Random House, 1972. - 288 p.
 31. Hassan, I. The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature / I. Hassan. - Madison : The University of Wisconsin Press, 1982. - 315 p.
 32. Hatcheon, L. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History / L. Hatcheon. - Baltimore : John Hopkins University Press, 1989. - 30 p.

33. Le Clair, Th. *Anything Can Happen: Interviews With Contemporary American Novelists* / Th. Le Clair, L. McCaffery. - Urbana : University of Illinois Press, 1983. - 320 p.
34. Levin, H. *What was Modernism. Refractions: Essays in Comparative Literature* / H. Levin. – NY : Oxford University Press, 1966. - 359 p.
35. Lodge, D. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* / D. Lodge. - London : Bloomsbury Academic, 2015. - 368 p.
36. Lundén R. *American Fiction Today* / R. Lundén // *American Studies in Scandinavia*. - 1978. - Vol. 10. - P. 21-25.
37. Ommundsen, W. *The Reader in Contemporary Metafiction: Freedom or Constraint?* / W. Ommundsen // *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*. - 2014. - P.17.
38. Plumey, W. *An Interview with John Barth* / W. Plumey // *Chicago Review*. - 1994. - № 4. - P. 15-17.
39. Scholes, R. *Fabulation and Metafiction*. / R. Scholes. - Urbana : University of Illinois Press, 1980. - 222 p.
40. Stoicheff, P. *The Chaos of Metafiction* / P. Stoicheff // *Chaos in Order: Complex Dynamics in Literature and Science* / K. Hayles. - Chicago, 1991. - 316 p.
41. Waugh, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* / P. Waugh. - NY : Routledge, 2005. - 176 p.
42. Weixlmann, J. *John Barth: A Descriptive Primary and Annotated Secondary Bibliography* / J. Wiexlmann. - NY : Garland, 1976. - 214 p.
43. Wolf, W. *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media* / W. Wolf, W. Bernhart, A. Mahler. - NY : Rodopi, 2013. - 402 p.
44. Ziegler, H. *John Barth* / H. Ziegler // *Contemporary Writers* / M. Bradbury, Ch. Bigsby. - NY, 1987. - 94 p.