

УДК [821.111–94(073)](091)

«СОТВОРЕНИЕ ОДИНОЧЕСТВА» ПОЛА ОСТЕРА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

© М.К.Бронич

В статье рассматривается первая книга П.Остера «Сотворение одиночества» (1982), которая парадоксальным образом стала ключевым произведением писателя, совместившим присущие художественному сознанию ретроспекции мемуаристики: личностно-субъективную и эстетическую. Разделение книги на две части подчеркивает характерное в мемуарном произведении сочетание моментов «достоверного» и «вымысла». «Достоверное» в первой части акцентируется включением в текст документов (газетных материалов, писем). Во второй – опора на память подвергается сомнению, и рефлексия по поводу процесса воспоминания постепенно превращается в размышления о законах порождения художественного текста.

Ключевые слова: Пол Остер, жанр, мемуары, художественный текст, метароман.

В творчестве американского классика Пола Остера «Сотворение одиночества» (*The Invention of Solitude*, 1982) занимает особое место. Этой книгой он заявил о себе как о романисте. До начала 1980-х гг. Остер выступал в печати в качестве поэта, литературного критика, переводчика и составителя сборников французской поэзии. Первое прозаическое сочинение автора парадоксальным образом стало ключевым произведением, вобравшим в себя все темы и мотивы его писательства. Паскаль Брукнер назвал «Сотворение одиночества» романом-манифестом, в котором сформулирована эстетическая программа и заложены основные направления развития художественной мысли писателя [1: vii].

Жанровое определение «роман», даже если оно сопровождается пояснением «манифест», весьма условно. Книга Остера написана в форме мемуаров с характерным сочетанием «достоверного», «фактографичного» и «вымысла», пропорция соотношения которых и указывает на жанровую доминанту произведения. Автобиографический характер воспоминаний Остера тем не менее не превращает книгу в традиционное описание жизни. Цель ее другая. Писатель подчеркивал, что это не автобиография, а размышление о некоторых общих проблемах, субъектом которых является он сам [2: 106]. Но ряд особенностей организации текста, такие как ретроспективность, наличие двух временных планов и двойная точка зрения автора на события, выдает принадлежность книги мемуарному жанру.

Книга разделена на две части «Портрет невидимки» и «Книга памяти», которые изначально задумывались как самостоятельные произведения и писались с интервалом в год, но опубликованы были под одной обложкой не случайно.

Они объединены общей темой одиночества, которая исследуется в разных аспектах и ракурсах.

В центре первой части поворотное событие в судьбе Остера – неожиданный уход отца из жизни и открытие семейной тайны. Скоропостижная смерть напомнила «о невидимой границе между жизнью и смертью», «о том, что человек смертен», что «вся его жизнь исчезает вместе с ним» [1: 3-4], а стало быть, ее следует удержать, хотя бы на бумаге. Исчезающий объект можно сохранить, обратившись к памяти. Последовательный характер расчленения прошлого опыта, имманентно присущий процессу воспоминания, в мемуарах становится сознательно используемым стилистическим приемом. Воспоминания Остера об отце превращаются в восстановление образа человека, который при жизни постоянно ускользал, умышленно отгораживаясь от родных, близких, прошел по жизни, не оставляя после себя никаких следов. «Он ел, он ходил на работу, у него были друзья, он играл в теннис, но во всем этом он не участвовал. В самом прямом, непрерывном смысле он был невидимкой. Невидимым для других и, скорей всего, невидимым и для себя» [1: 5]. Невидимость здесь трактуется как безместность, как отсутствие не только дома (home), но и любых привязанностей – к вещам, людям, идеям, как недостаток страстей, отстраненность от жизни, вечное аутсайдерство. Метафорой отцовской жизни, точной и достоверной копией его внутреннего мира, представляется писателю большой запущенный дом, который «был всего лишь одной из остановок в его беспокойном, неукорененном существовании», превращавший его «в путешественника по собственной жизни» [1: 7].

По сохранившимся вещам, по всплывающим в сознании ярким картинкам нечастых встреч с

отцом, оставившим ощущение отчуждения и чего-то несостоявшегося, автор безуспешно пытается проникнуть в закрытый для него и для других мир человека, который настойчиво на протяжении своей жизни замыкался в одиночестве. Остер выстраивает типологию одиночества, к которой он будет возвращаться в своих последующих романах: одиночество – уединение для самопознания и определения своего отношения к миру, как в случае с Генри Торо; одиночество в смысле насильственной изоляции, как это произошло с библейским Ионой, проглоченным китом и жаждущим освобождения и одиночество «эскапизма», «выражающегося в нежелании видеть себя и в нежелании быть видимым другими» [1: 14], эскапизма, характерного в большей или меньшей степени для каждого. Отец писателя представляет собой образец крайней степени закрытости и недоступности, которую автор демонстрирует рядом примеров, обращаясь как ко времени своего раннего детства, когда холодность и отчуждение отца смущали и даже пугали его, так и к более поздним событиям, когда повзрослевший сын, сам ставший отцом, все еще надеется увидеть проявление отцовских чувств по отношению к себе. Бесплодность попыток понять и объяснить поступки отца, его поразительную отрешенность от мира, людей и себя приводит писателя к выводу о том, что «невозможно... войти в одиночество другого. И если мы и вправду способны понять другого человека, то только в той степени, в какой он нам захочет открыться» [1: 17].

Автор постепенно осознает абсурдность поставленной перед собой задачи восстановить достоверный образ отца. «Чем дальше я продвигаюсь, тем больше убеждаюсь, что дороги, которая бы вела к моей цели, просто не существует. Каждый свой шаг на этом пути мне приходится выдумывать, а значит, я никогда точно не знаю, где нахожусь» [1: 30]. Собственно, этот пассаж открывает размышления Остера о поэтике художественного текста, переключаясь с мыслью Ж.Женетта о том, что непосредственный доступ к внутренней жизни персонажа является отличительной чертой вымысла [3: 394].

Как будто подтверждая этот тезис, автор вглядывается в найденные семейные фотографии и видит лишь внешний вполне респектабельный, даже располагающий к себе облик человека, внутренняя суть которого странным образом ускользает, как будто он носит маску или играет роль. Фотография – это остановленное мгновение, документ, по которому можно восстановить цепь событий, обнаружить неизвестные до сих пор факты жизни запечатленных на ней людей.

Старая склеенная фотография с искусно вырезанным фрагментом (изображение деда) заставляет автора содрогнуться от ужаса: вот так просто можно уничтожить человека, стереть его из памяти. Но документ многообразен по своим формам. Это письма, газетные статьи и не приведенные в книге, но явно сохраненные судебные протоколы, которые подробно рассказывают о трагедии в семье Остеров: бабушка автора убила своего мужа. В отличие от протоколов, которые фиксируют только сухие факты, письма и газетные сообщения с присущей им субъективной окраской способны кое-что прояснить. «Как ни странно, сами по себе факты мало меня волнуют. Другое дело – читать об этом в печати, где события, так сказать, эксгумированы из недр тайного и обращены в публичное явление. Всего об этом было написано более двадцати статей. <...> Не думаю, что они объясняют все, но, без сомнения, они объясняют многое» [1: 36].

Причем, как подчеркивает автор, газетные отчеты о судебном процессе, написанные в жанре «историй человеческого интереса», в котором органично соединены элементы очерка о жизни обычных людей и обязательная занимательность рассказа и который к концу XIX века стал визитной карточкой американской популярной прессы, оттесняют на второй план реальные факты современности (подписание Версальского мирного договора, извлечение тела Розы Люксембург из Ландверского канала, репортажи с фронтов гражданской войны в России, похороны Карла Либкнехта и пр.). Остер подводит к мысли о том, что документ может пролить свет на события прошлого и настоящего, показать их последовательность, подсказать, возможно, причины тех или иных поступков человека, но доподлинно понять его не поможет.

Распутывая с опорой на оказавшиеся в его руках документы сложный клубок привязанностей и антагонизмов в семье Остеров, строя предположения об обстоятельствах, сформировавших столь бесстрастный, неотзывчивый и скрытный характер отца, автор вынужден признать, что по мере приближения к концу рассказываемой им истории ему хотелось оттянуть этот конец, потому что он чувствовал, что все только начинается, что лучшая часть его рассказа впереди [1: 65]. Документы и вещи, оставшиеся после отца, не способны удержать его образ, «он становится вновь невидимкой» [1: 69]. Единственной надеждой остается память, загадочной природе которой посвящена вторая часть книги «Книга памяти».

Обе части объединяют темы одиночества и поиска отца, однако трактуются они по-разному. Вторая часть написана от третьего лица, что должно, по замыслу писателя, создавать эффект отстраненности, дающей большую свободу автору по отношению к тексту: «*Чтобы писать о себе, мне необходимо было смотреть на себя со стороны*» [2: 106]. Слова Рембо «*Je est un autre*» становятся для автора отправной точкой поиска себя и своего пути в мире слов. Здесь идет речь о переосмыслении и переоценке самого понятия одиночества как неперемного условия творчества – более значимой формы связи с другими людьми по сравнению с социальными взаимоотношениями, потому что, согласно Остеру, вымысел разрушает стены одиночества, ибо «*он постулирует существование других людей и знакомит с ними слушателя или читателя, пускай даже только в собственном воображении*» [1: 151]. Слова, как утверждает автор, – это способ пребывания в мире [1: 122]. В вымышленном повествовании «действительность, увиденная и постигнутая, *возвращается* (курсив автора – М.Б.) в слово» [4: 406], но, перефразируя Остера, история увиденная есть история памяти, потому что «*память – это пространство, где события действительности повторяются*» [1: 81]. «*Каждая вещь, – говорит писатель, – живет двойной жизнью – в реальном мире и в нашем сознании, и не признание любого из этих существований означает полное уничтожение вещи*» [1: 152-153]. Повторяющиеся события «прокладывают дорогу от факта к его значению» [5: 11], другими словами, к вымыслу: «*В вымышленной истории можно обнаружить множество внутренних смыслов, в то время как фактографическое повествование лишено каких-либо иных значений, кроме лежащих на поверхности*» [1: 145-146].

Во фрагментарных заметках и зарисовках картин прошлого или воображаемого (например, ощущение одиночества Ионы в чреве кита или страхи проглоченного акулой Джепетто, героя

«Приключений Пиноккио» Коллоди) проигрываются темы и мотивы будущих книг писателя: одиночество, замкнутое пространство, игра случая, современное ничто, неподвластность слова, жажда творчества и спасительность вымысла. История Шахерезады приводится как подтверждение мысли о том, что «*голос рассказывающего истории о жизни и смерти наделен властью давать жизнь*» [1: 153], а принцип зеркальности, подсказанный сказками «Тысяча и одна ночь» и особенностями функционирования памяти, будет положен в основу архитектоники романов Остера.

Размышления о структуре памяти и процессе воспоминания вкраплены в собственно воспоминания таким образом, чтобы подчеркнуть фрагментарность памяти, в соответствии с чем выстроена композиция книги, разделенная на неравномерные отрывки, каждый из которых озаглавлен: Книга памяти I, Книга памяти II и т.д. Отрывки создают некие замкнутые ячейки, в которых мысль все время возвращается в прошлое, реализуя, по словам Остера, «*ностальгию по настоящему*» [1: 74]. Настоящее, прошлое и даже будущее стягиваются в единый узел темой писательства, подкрепляемой ссылками на старых и новых авторов и авторской саморефлексией, превращающей воспоминания (мемуары) в метароман.

1. *Auster P. The Invention of Solitude. Introduction by Paskal Bruckner (p.vii-xiv). – New York: Penguin Books, 2007. – 176 p.*
2. *Auster P. The Red Notebook. – London: Faber and Faber, 1996. – 175 p.*
3. *Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – Том 2. – 472 с.*
4. *Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.*
5. *Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Отд. изд-ва «Советский писатель», 1971. – 464 с.*

PAUL AUSTER'S «THE INVENTION OF SOLITUDE»: PECULIARITIES OF THE GENRE

М.К.Бронич

The article describes Paul Auster's first published book *The Invention of Solitude* (1982) which became, in a surprising leap of creative insight, his seminal work blending personal memoirs with artistic doctrine. The book is divided in two parts to accentuate the intertwining of fact and fiction so characteristic of the memoir genre. The factuality of the first part is emphasized by newspaper stories and personal letters merged into the narrative. The second part of the book turns about to question the credibility of memory, and the author's meditations on the mental recovery of one's past impressions evolve into a discussion of the mechanisms underlying the creation of a fictional text.

Key words: Paul Auster, genre, memoirs, fictional text, metafiction.

* * * * *

Бронич Марина Карповна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А.Добролюбова.

E-mail: mbronich@rambler.ru

Поступила в редакцию 17.05.2012