

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

На правах рукописи

Чемезова Екатерина Рудольфовна

**АНТИНОМИЯ «МИР / АНТИМИР» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ч. ПАЛАНИКА)**

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (литература стран Западной Европы
и Северной Америки, а также ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Лушникова Галина Игоревна

д. филол. н., профессор

Симферополь – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	9
1.1. Понятие «художественный мир» в современных филологических исследованиях.....	9
1.2. Художественный мир современной американской постмодернистской прозы.....	25
1.2.1. Характерные черты трансгрессивной прозы как контркультурного явления.....	52
1.3. Реализация антиномии «мир / антимир» в художественном произведении.....	64
1.3.1. Понятие антиномии «мир / антимир».....	64
1.3.2. Отражение реального мира в художественной картине мира	73
1.3.3. Антимир в художественной картине мира.....	83
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	94
ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНТИНОМИИ «МИР / АНТИМИР» В ПРОЗЕ Ч. ПАЛАНИКА.....	97
2.1. Основные характеристики стиля произведений Ч. Паланика.....	97
2.2. Основные составляющие антиномии «мир / антимир» в прозе Ч. Паланика.....	119
2.2.1. Пространство мира и антимира в прозе Ч. Паланика.....	127
2.2.2. Время мира и антимира в прозе Ч. Паланика.....	142
2.2.3. Герои мира и антимира в прозе Ч. Паланика.....	147
2.2.4. Язык персонажей мира и антимира в прозе Ч. Паланика.....	156
2.3. Основные темы в мире и антимире прозы Ч. Паланика.....	161
2.3.1. Тема отчуждения в мире и антимире прозы Ч. Паланика.....	161
2.3.2. Тема смерти в мире и антимире прозы Ч. Паланика.....	174
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	188
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	191

ВВЕДЕНИЕ

Динамика изменения состояний общества находит в современном социально-культурном пространстве неограниченные возможности для её текстового отражения. Текст как в сфере современного литературного, так и в виде частной переписки в социальных сетях, представляет вариативные формы выражения мысли. Общие тенденции развития общества свидетельствуют о том, что в глобализирующем пространстве не остаётся места для культурной, социальной, философской и политической самобытности: пространство становится унифицированным, не подлежащим разделению. Такие тенденции оказывают существенное влияние на литературный текст, однако способность выдающейся писательской личности и состоит в необъяснимом, на первый взгляд, отделении от глобальных процессов и запуске новых литературных парадигм, новых взглядов на общество, на социально-политические и культурно-философские вопросы. Подобная траектория развития литературного творчества обеспечивает уникальность писательского дарования и исходящего из-под пера автора текста.

Таким неординарным, на наш взгляд, является творчество современного американского писателя Ч. Паланика, который, принадлежа к наиболее глобализирующему обществу, создаёт в нём уникальные произведения, выстраивающие границы между его творчеством элитарного типа и массовой литературой. Его творчество можно назвать провокационным, т.к. оно отражает мир в гиперболизированном, часто отрицательном виде, не скрывая проблем и недостатков его обитателей. Художественный мир, который создаёт Ч. Паланик, принимает форму антимира, мира «изнаночного» и «тёмного». В ранних романах автора мы наблюдаем, как он изображает Ад на земле, населенный отчуждёнными персонажами, склонными к саморазрушению, а позже, в романах «Проклятые» и «Обречённые», автор отправляет своих персонажей в Ад после смерти, делая их путешествие путём к самоутверждению.

Его произведения традиционно относят к трансгрессивной и контркультурной прозе. Контркультура может выступать как объект изучения не

только в рамках литературоведения, но и в сфере социологии, поскольку это явление общественное, отражённое в литературном творчестве авторов.

Актуальность нашего исследования обусловлена, во-первых, неослабевающим интересом к изучению функционирования художественного мира произведений современной американской литературы в свете филологических исследований и пристальным вниманием учёных к особенностям изображения реального и ирреального миров в художественной литературе. Во-вторых, значимость проведённого исследования заключается в соединении философских и литературоведческих категорий, положений при анализе произведений литературы, в частности, при изучении антиномии в художественных произведениях современной американской литературы.

Целью исследования является определение характеристик художественного мира в прозе Ч. Паланика, центральное место в котором занимает антиномия «мир \ антимир».

Достижение поставленной цели предусматривает решение следующих **задач**:

- раскрыть понятие художественного мира в зарубежном и отечественном литературоведении;
- охарактеризовать антиномию «мир / антимир» в художественном произведении;
- рассмотреть творчество Ч. Паланика в контексте современного литературного процесса;
- исследовать составляющие антиномии «мир / антимир» в прозе Ч. Паланика при помощи анализа лингвостилистических средств описания;
- проанализировать основные темы в мире и антимире прозы Ч. Паланика.

Объектом исследования является антиномия «мир / антимир», актуализирующаяся в прозе Ч. Паланика.

Предмет исследования — средства актуализации антиномии «мир \ антимир» в прозе Ч. Паланика.

Теоретико-методологическую основу работы составляют труды отечественных и зарубежных исследователей, посвящённые общим проблемам художественного мира (Е. Алеева, М. Бахтин, С. Бочаров, М. Гаспаров, Е. Ермаков, Д. Лихачёв, Ю. Лотман, Е. Лунина, С. Толкачёв и др.), художественного дискурса (М. Бахтин, Р. Барт, М. Дымарский, К. Долинин, Ю. Лотман и др.), проблемам изучения современной американской литературы (В. Емелин, Н. Киреева, Ж. Ф. Лиотар, Н. Маньковская, Н. Лихина, В. Пестерев и др.); исследованиям творчества Ч. Паланика (А. Арджанова, Н. Литвиненко, А. Любимова, Т. Савицкая, Б. Фарт и др.). Трактовка антиномии рассматривается в трудах И. Канта, Г. В. Гегеля, В. В. Васильева, В. П. Бранского, Т. М. Артишевой и др.

Методы исследования. Цели и задачи исследования обусловили использование системного метода, метода лингвостилистического анализа и метода литературной герменевтики. Системный подход даёт возможность рассмотреть особенности художественного мира в прозе Ч. Паланика. Метод лингвостилистического анализа позволил исследовать характеры персонажей и их место в системе художественного мира прозы Ч. Паланика, а также другие особенности стиля писателя. С помощью метода литературной герменевтики выполнена интерпретация характеристики антимира и основных тем в прозе Ч. Паланика.

Материал исследования: романы Ч. Паланика «Бойцовский клуб», «Уцелевший», «Невидимки», «Удушье», «Колыбельная», «Дневник», «Рэнт: биография Бастера Кейси», «Снафф», «Фантастичнее вымысла», «Кто всё расскажет», «Проклятые», «Обречённые», «До самых кончиков» и сборник рассказов «Сочини что-нибудь». Общее количество исследуемого материала составляет около 7000 страниц.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в прозе Ч. Паланика была выделена и проанализирована антиномия «мир \ антимир», представлены её составляющие и рассмотрены ключевые темы, актуализирующие данную антиномию. Предметно проблема мира и антимира как антиномии в

современной американской литературе XXI в. оставалась вне поля зрения учёных. Кроме того, подобные исследования представляли собой рассмотрение художественного мира как явления, а не как единства его составляющих. Антиномия «мир / антимир» в нашей работе выходит за рамки философских категорий и рассматривается как литературоведческая категория, реализуемая в текстах произведений художественного дискурса. Новизна исследования заключается также в междисциплинарном подходе, который предполагает использование некоторых принципов и методов философского и социологического анализа.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественный мир – это разработанное и многогранное понятие в современной науке. Частное рассмотрение художественного мира автора и его произведений позволяет раскрыть и проанализировать особенности его художественной картины мира.

2. Трансгрессивная проза – контркультурное явление современной постмодернистской литературы, которое имеет в литературе США особенности в конструировании художественного мира. Трансгрессивная проза характеризуется насыщенностью эротизмом, перверсиями и жестокостью, нарушениями табу, независимыми и маргинальными персонажами, ведущими анти-коммуникацию и живущими по законам гедонизма.

3. Антиномия «мир / антимир» в художественном дискурсе является явлением динамичным, преобразующимся и достигающим точки бифуркации, после чего функционирует по законам энтропии, задавая новые правила функционирования художественного мира произведения. В истории американской литературы антиномия «мир / антимир» нашла свою реализацию не только с наступлением эпохи постмодернизма, но и в период романтизма, а также после Первой мировой войны.

4. Ч. Паланик, будучи представителем современной трансгрессивной прозы, создаёт провокационный мир произведений, соответствующий современным тенденциям в литературе постмодернизма и имеющий ряд свойственных автору

черт, таких, как гедонистические тенденции, философские рассуждения, ирония, повторы, самоцитирование и другие.

5. Антиномия «мир / антимир» в произведениях Ч. Паланика актуализируется через ключевые темы и составляющие художественного мира, такие, как пространство, время, герои и язык, которые функционируют в единстве и формируют систему закономерностей бытия в мире и антимире прозы автора.

Практическая ценность исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в преподавании курсов истории зарубежной литературы, истории литературы англоязычных стран, для разработки спецкурсов, посвященных изучению современного литературного процесса, специфике американской литературы и литературоведческому анализу художественных текстов.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования были апробированы на таких научно-практических конференциях, как Международная научно-практическая конференция «Развитие гуманитарных наук. Проблемы и перспективы» (28–30 сентября 2012 года, г. Катовице, Польша), XVIII Международные Чтения молодых ученых памяти Л. Лившица (26 февраля 2013 года, г. Харьков), Научно-практическая конференция «Молодая наука» (10–11 октября 2013 года, г. Ялта), Научно-практическая конференция «Актуальные вопросы современной науки», (7–8 октября 2014 года, г. Ялта), VI Международная конференция «Концепт и культура» (20 октября 2015 года, Кемерово–Ялта), Всероссийская научная конференция «Ялтинские философские чтения» (19–21 ноября 2015 года, г. Ялта), VII Международная научная конференция «Концепт и культура: Диалоговое пространство культуры: Языковая личность. Текст. Дискурс» (25–27 сентября 2016 года, Ялта–Кемерово), Всероссийская научно-практическая конференция «Профессионализм педагога: теория, практика, перспективы» (29–30 сентября 2016 года, г. Ялта), XX Международная научно-практическая конференция «Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения в свете современных исследований» (16 октября 2016 года, г. Махачкала), VI Международный кроссдисциплинарный

форум по прикладной лингвистике «CrossLingua 2017. Когниция. Коммуникация. Культура» (21–23 февраля 2017 года, Симферополь–Алушта), Всероссийская научно-практическая конференция «Тенденции развития высшего образования: методологические и практические аспекты» (20–21 апреля 2017 года, г. Ялта), I Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход» (27–29 апреля 2017 года, г. Симферополь).

По теме диссертационного исследования издано 10 научных публикаций, 4 из них (общим объёмом 2,8 п. л.) в списке изданий, рекомендованных ВАК.

Структура работы обусловлена задачами исследования: диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников в количестве 268 наименований.

ГЛАВА 1

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ
АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ****1.1. Понятие «художественный мир» в современных филологических исследованиях**

Современный литературный процесс в США – явление сложное и многогранное благодаря большому разнообразию авторов, работающих в разных жанрах. Общее, что объединяет писателей Соединенных Штатов, – это стремление показать человека, погрузить его в «дивный новый мир» [212], полный свободы мысли и широкого личного пространства. Пережившая идеал изображения достоверности фактов в реальности, который был актуальным в предыдущем столетии, литература США меняет ориентиры, делая художественный мир произведений насыщенным тем, что может существовать лишь в необычном пространстве прозы. Современная американская литература порождает определённый художественный дискурс, отражающий явления эстетики, культуры и общества. Понятие «художественный дискурс» подразумевает собой текст в совокупности с экстралингвистическим фактором художественности. Благодаря дискурولوجическому подходу, который предполагает анализ текстовых категорий с учетом факторов культуры, социально-политических явлений и т. д., предлагается рассмотрение художественного мира современных произведений литературы США.

Как известно, в современном литературоведении понятие «художественный мир» активно употребляется в различных значениях. Так, в одном из вариантов понятие художественного мира может употребляться как метафора слов «произведение» и «художественный текст». В таком случае термин «художественный мир» не служит обозначением особого понятия и, следовательно, не может быть частью литературоведческой терминологии. На наш взгляд, концептуально значимым является использование данного термина для обозначения категории «художественный мир», что подразумевает

комплексный подход к анализу художественных текстов конкретного автора (герменевтический анализ). Само понятие художественного мира, также называемого миром произведения, обозначилось в работах и В. фон Гумбольдта и Г. В. Гегеля. Они выделили в своих исследованиях главную черту художественного мира – целостность. Следует отметить, что целостность в случае с художественным миром подразумевает собой тотальность, замкнутость системы, полноту внутри неё, сопоставимость и равноценность всех составляющих системы. В. фон Гумбольдт отмечал, что силой воображения поэт создает в своём творчестве принципиально другой мир. Исследователь утверждал, что «поэт стирает в нём [мире] черты, основанные на случайном, а всё остальное приводит во взаимосвязь, при которой целое зависит лишь от самого себя» [56, с. 170]. Так, автор определяет «мир» не как метафору, а как «замкнутый круг всего действительного» [56, с. 170], где существует «стремление к замкнутой внутри себя полноте» [56, с. 170] и «всякая точка – это центр целого» [56, с. 170]. И как подчеркивает В. Г. Зусман, «художественный мир способен разворачиваться с любой точки своей системы» [76]. Следовательно, все элементы произведения являются равноценными.

Следует упомянуть утверждение, которое представил Г. В. Гегель в своей «Эстетике», где отмечал, что «всеобщее, составляющее содержание человеческих чувств и поступков, должно предстать как нечто самостоятельное, совершенно законченное и как замкнутый мир сам по себе» [41]. Г. В. Гегель утверждает, что «завершенность и замкнутость <...> мы должны понимать одновременно и как развитие, членение и, следовательно, как такое единство, которое, по существу исходит из самого себя, чтобы прийти к действительному обособлению своих различных сторон и частей» [41].

Подобного рода подход к определению термина «художественный мир» формирует синонимичное понятие «внутренний мир произведения», которое освещает в своей работе «Внутренний мир художественного произведения» Д. С. Лихачёв. Как и большинство исследователей, занимающихся изучением данного вопроса, он отмечает целостность внутреннего мира произведения как

его основную характеристику. Целостность, по Д. С. Лихачёву, заключается в системности определённых элементов, связанных по эстетическим законам. Так, «внутренний мир художественного произведения имеет свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл» [117]. Исследователь акцентирует своё внимание на том, что должен делать литературовед, чтобы понять художественный мир и его законы. Д. С. Лихачёв отмечает основные элементы любого текста и предлагает проанализировать их как отражение своеобразия каждого художественного произведения. Главный элемент такого анализа – особенности пространства и характер течения времени, что связывается с утверждением Ю. М. Лотмана о том, что «бытие всегда есть бытие в пространстве и времени» [121]. Д. С. Лихачёв предлагает в связи с этим использовать теорию М. М. Бахтина о хронотопе. Далее исследователь выделяет психологический аспект произведения, который отражает не просто общечеловеческие психологические законы, а, напротив, законы психологического мира героев. «Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве. Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или „стилем эпохи”» [117].

Исходя из вышесказанного, следует отметить, что связь между миром художественным и миром реальным изучал М. М. Бахтин, являющийся основоположником изучения явления внутреннего мира произведения. Он отмечал, что «между изображающим реальным миром и миром изображённым в произведении проходит резкая и принципиальная граница» [16, с. 402]. В своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема автора» М. М. Бахтин пишет, что «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершённый помимо заданности и смысла

вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые. Эта ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической (реальности поступка, нравственной реальности единого и единственного события бытия), но, конечно, не индифферентную к ним» [16, с. 405]. Исследователь Е. М. Черноиваненко утверждает, что «литературное произведение, становясь моделью действительности, стремится к тому, чтобы его мир был таким же сложным, богатым и разнообразным, как и реальный» [218].

Необходимо учитывать, что художественный мир наполняется образами человеческими, ведь именно благодаря им образы пространственные обретают необходимые автору смысл и ценностную ориентацию. «Художественное задание устроит конкретный мир: пространственный с его ценностным центром – живым телом, временной с его центром – душой и, наконец, смысловой – в их конкретном взаимопроникающем единстве» [18], что и создает целостную картину художественного мира не только одного, но и всех произведений автора.

Принимая во внимание важнейшие положения категории «художественный мир», которые были обоснованы в теоретических трудах многих видных отечественных литературоведов, мы отмечаем и исследования М. Л. Гаспарова, который считает, что только в последние десятилетия удалось вложить в понятие «художественный мир писателя» объективно установленное содержание. «Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте» [40].

Исследования, посвящённые художественному миру, прежде всего, освещают проблему трактовки данного понятия как такового. Художественный мир часто выступает синонимом поэтики, идейно-художественного своеобразия, картины мира. Как отмечает в статье «К истории становления категории „художественный мир“ в литературоведческом дискурсе» Я. П. Кравченко, «в современном литературоведении и эстетике сформировалось представление о

художественном мире произведения как макросистеме, ориентированной на автора, реальности и читательское восприятие» [99]. Особенностью такого рода макросистемы является её связь с несколькими моделями, например, «художественный мир – реальная действительность – читатель» [99], «художественный мир – автор – субъект повествования» [99], «художественное время – пространство» [99], «художественный мир – персонаж» [99]. Так, художественный мир становится моделью мира реального, а точнее, фрагмента мира действительности, который берётся автором за основу в соответствии с жизненным опытом.

Мы придерживаемся точки зрения Я. П. Кравченко, которая Это точно она? утверждает, что «переосмысление и замена терминов неизбежны в процессе развития науки. Обновление и обогащение литературоведческой терминологии обусловлено потребностью уточнения или замены тех терминов, которые уже не способствуют адекватному осмыслению литературного процесса и художественного произведения. Так, термин „поэтика” в литературоведении XX в. приобрел столько новых значений, что без уточнения смысла, вкладываемого в него, и границ его применения, он фактически утратил понятийную однозначность. Подобные явления привели к становлению новой точки зрения, согласно которой произведение следует рассматривать как художественный мир» [99].

Следует отметить, что в литературоведческих исследованиях часто разграничивают художественные миры определённых произведений, не объединяя в понятие «художественный мир» всех или почти всех произведений одного автора. Так, например, И. Н. Пасечная в своём исследовании, посвященном художественному миру К. Грэхема [156], разделяет художественный мир произведений по этапам становления философско-эстетических взглядов этого автора, а также дифференцирует особенности художественного мира его ранних произведений. Подобного рода связь между творческим развитием автора и видоизменением создаваемых им художественных миров подкрепляется наличием насыщенных образов и динамичных персонажей.

И. Н. Пасечная рассматривает созданный автором художественный мир как мир детства, который реализуется через определённые эстетические ценности (в данном случае, ценности античных традиций в писательской концепции мира и природы), а также сквозь призму образов детей, окружённых природой.

Практически такой же метод построения исследования использует Е. В. Москвина в своей диссертационной работе «Художественный мир Георга Бюхнера» [136]. Она излагает теоретическую основу понятия «художественный мир», раскрывая культурно-исторический и биографический контексты художественного мира автора. Кроме того, Е. В. Москвина выделяет ряд мотивов, раскрываемых в произведениях Георга Бюхнера, и их влияние на художественный мир. Исследователь указывает, что «мотивы одиночества, богооставленности, отчуждения, пустоты, самоубийства, вины рассмотрены на разных уровнях произведений <...>: язык, стиль, образность, система персонажей, хронотоп, композиция, сюжет. Писателя интересуют, прежде всего, внутренний мир персонажа и его проявления в социуме. Однако это не романтический субъективизм. В предшествующей литературной традиции, безусловно, присутствовало внимание к психологии героя, но, как правило, система образов организовывалась моноцентрично» [136]. Кроме того, Е. В. Москвина рассматривает художественный мир неразрывно от времени и пространства, которые в нём функционируют. Такой подход оправдывает себя в представленном исследовании, ведь художественный мир писателя в соответствии с миром реальным определяется характером пространства и времени, точнее сказать, именно пространство и время являются организующими категориями отдельного художественного мира. Э. Кассирер писал, что «время и пространство – это организующие формы, в которые входит вся реальность. Мы не можем понять действительность вне условий пространства и времени» [88, с. 17]. По аналогии можно сказать, что мы не можем понять и художественный мир писателя без обращения к хронотопу.

Аналогичный подход использует и Е. З. Алеева, которая рассматривает художественный мир как художественное пространство и время, которые

реализуются посредством использования мифов и символов. Так, Е. З. Алеева отмечает, что художественный мир, создаваемый автором, – это «мир, в котором всё, что кажется случайным, на самом деле закономерно и сверхтипично, где недоразумения и ошибки героев романов ведут к познанию вечных истин и реализации своей сущности» [3]. Е. З. Алеева утверждает, что категории пространства и времени, мифа и символа не только включают в себя, но и организуют остальные элементы произведения.

Подобный вариант соотношения литературоведческих понятий предлагает Е. В. Ермакова, которая объединяет между собой сюжет, пространство и время как неотъемлемые компоненты художественного мира. Как отмечает исследователь, «понятие художественного мира, связанное с системным подходом к изучению литературного произведения, приобрело особую актуальность в последние несколько десятилетий. Несмотря на отсутствие чёткого определения данного понятия, все пишущие о нём подчеркивают такие его черты, как принципиальное внутреннее единство, целостность и самотождественность» [67].

Как утверждает С. Е. Шаталов, понятие «предполагает, что исследователь, осмысливая произведение, имеет дело с особой системой отраженных, в подлинном смысле слова, перевоссозданных реалий бытия (время, пространство, природа, социально-исторические обстоятельства, типы общественного поведения и т. п.) и тех идеологических категорий, которыми в конечном счёте обусловлено художественное восприятие писателя (эстетические и нравственные представления, воззрения на человека, общество, народ, историю)» [221, с. 16]. На наш взгляд, соединение анализа жанровой поэтики отдельных произведений с понятием художественного мира как универсальной категорией оказалось методологически весьма плодотворным.

Ярким образцом рассмотрения художественного мира является исследование С. П. Толкачёва, который говорит о нём, как о категории, позволяющей охватить широкий диапазон художественного бытия писателя, связать воедино и сделать наиболее сложный анализ-срез как можно большего

числа внешних, композиционных и внутренних, идейных аспектов творческого мира.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что проблема использования термина «художественный мир» в современном литературоведении, освящённая в работах целого ряда исследователей, состоит в нечёткости, размытости в выработке основных критериев для обозначения этого понятия, в неоднозначности и изменчивости его внутреннего содержания. С другой стороны, эта категория, введённая в активный научный обиход, становится воплощением единства и разделения внешнего и внутреннего, формы и содержания. Как утверждает С. П. Толкачёв, «художественный мир, создаваемый каждым автором, является самым срединным, самым колеблющимся и непостоянным слоем бытия в сфере человеческой деятельности, в котором (как вообще, в искусстве слова) переворачиваются, и в то же время уравниваются все крайности бытия. Удивительного равновесия и гармонии в этой сфере творчества достигают мир реальный и мир вымышленный [195]. В художественном произведении оказывается многозначным каждый элемент образной системы, соотносимый с другими элементами по принципу сходства и различия. Обращаясь вновь к исследованиям М. М. Бахтина, мы можем утверждать, что в системе художественного мира важна взаимность, оборачиваемость отношений между элементами, что составляет суть произведения художника, как неразрывного единства между выражаемым внутренним, и его внешней объективацией авторских идей для потенциальных и реальных адресатов [17].

Освещая категорию «художественный мир» в таком аспекте, С. П. Толкачёв строит своё исследование творчества А. Д. Мёрдок на анализе и осмыслении художественной модели мира. Как отмечает учёный, «базовые принципы, лежащие в основе художественного мира романов А. Д. Мёрдок, – внутренние отношения между авторской позицией и рассказчиком, установка на представление, на игру как на главный принцип сюжетостроения и изображения характера, а также использование нового мифологического мышления, которое

становится у А. Д. Мердок важнейшим элементом мифологизации сознания персонажей» [195]. Так, С. П. Толкачёв считает основными категориями художественного мира, которые сказываются в организации сюжета, системе образов, мотивов, принципах изображения характера и находят своё воплощение даже на речевом уровне, – игру, миф, систему мифологем и установку на особые приёмы повествования. Благодаря этому С. П. Толкачёв приходит к выводу, что художественный мир определяет многоуровневую организацию текста.

Многоуровневость организации текста, создаваемая благодаря категориям художественного мира, изучалась также Е. И. Луниной. В своей работе «Художественный мир Джека Лондона», автор рассмотрела категорию «художественный мир» как проявление понятия «цивилизация» в литературном творчестве.

По мнению А. И. Зеленкова, «изучение цивилизаций включает в себя совмещение различных логических моделей и приёмов: формационно-линейное развитие (человек и общество); экономическая история (человек, труд и производство); социо-естественная история (человек и природа); историко-религиозные процессы (человек и Бог); социо-этнологическая эволюция (человек и род); этико-культурологическая традиция и нравы (человек и человек); социо-биологические факторы развития (человек как организм); историко-политические этапы (человек и государство); историко-международная жизнь (человек и мир); информатизационные процессы (человек и поколения, передача генетического кода); космогонические и космические связи (человек, космос); язык и искусство (человек, коммуникации и творчество)» [74]. Как утверждает Е. И. Лунина, подобная интерпретация понятия «цивилизация» в художественном мире реализуется через «роль личности в процессе становления общества и шире – цивилизации, судьба личности в процессе становления цивилизации; пути развития цивилизации» [123]. Кроме того, «важную роль в осмыслении данного аспекта отводится идее преемственности жизни в различных значениях этого явления: на генетическом, инстинктивном уровне; нравственном, духовном; на уровне преемственности исторических традиций (историческая память сердца,

связь поколений), выявлении общих законов бытия» [123]. Наиболее важным тезисом для исследования является то, что в литературе происходит «поворот от теоцентрического к антропоцентрическому пониманию мира» [123], который открыл «многообразие земной жизни, центром и венцом которой гуманистическая мысль признала человека. Цивилизация и человек соединились в одно целое. Понять их можно только в единстве» [123], ведь именно человек становится центром художественного мира.

Несмотря на разнообразие подходов к изучению художественного мира, наблюдается тенденция к раскрытию не только образного наполнения произведений, а их жанровой специфики, которая акцентирует внимание на концепциях жанра и категориальном аппарате. Именно таким образом освещает данную проблему Н. В. Маркина в своём исследовании «Художественный мир Рэя Бредбери: традиции и новаторство» [132], где рассматриваются эстетические взаимоотношения художественного мира фантастики с другими литературными стилями, методами и системами в плане взаимодействия их основных литературных императивов.

Определение «художественный мир» становится со временем всё более размытым, что во многом зависит от методологических установок исследователя. Также важно отметить, что художественный мир и его идентификацию связывают с понятиями «поэтический мир» и «поэтика». Так, следует обратить внимание на художественный мир как на составляющую литературного произведения. Вопрос состава литературного произведения остается актуальным для каждого направления в литературоведении. В некоторых направлениях, такие, как феноменология и структурализм, разработаны собственные представления о составе литературного произведения, имеющие многоуровневый характер. В таких представлениях предлагалось рассматривать произведения как объект, который состоит из уровней (например, уровня языка, уровня изображения предметов и т. д.).

Один из таких тезисов предлагает Л. Г. Жабицкая, которая принимает концепцию уровня состава произведения: «Литературное произведение

рассматривается при послойном анализе как целостная многоуровневая система, в которой содержание нижних уровней снимается на более высоком уровне, но не утрачивается полностью, а будто бы просвечивается в нём. На каждом уровне можно анализировать изображаемый материал и структуру его организации» [68].

Это представление изжило себя, поскольку в некотором смысле уровневый подход подготовил почву для системного анализа: в границах своих возможностей он прояснял вопросы о составе произведения, о функциях отдельных уровней, о взаимосвязи между ними.

На сегодняшний день, когда всё больше утверждается понимание произведения как системно организованной целостности, говорить об уровневом подходе к анализу произведений является не всегда уместным. На наш взгляд основная ошибка уровневого подхода заключалась в том, что исследователи стремились обозначить исключительно состав произведения, в то время как системный подход предполагает обозначение состава поэтики художественного текста.

Изучив научную историю проблемы художественного мира, посмотрев на неё с точки зрения системологии, «присмотревшись сквозь глазок микроскопа к внутренней жизни большинства высокохудожественных текстов» [71], мы приходим к выводу, что система поэтики литературного произведения является элементом поэтологической системы, т. к. неделимой единицей, способной к самостоятельному осуществлению определённой художественной функции, является приём. Именно благодаря использованию различных приёмов, автор может описать художественный мир произведения во всех его проявлениях. Приёмы различаются как по характеру выполняемой ими функции, так и по своему языковому материалу. Стоит отметить, что связь приёма и слова как его семантического ресурса, имеет разную меру. Композиционные и ритмомелодические приёмы не задействуют семантические ресурсы слова, а содержательные приёмы, напротив, используют эти ресурсы в полной мере. По характеру своих функций, по способу генерирования художественного смысла, приёмы группируются в определённые системно организованные единства,

которые являются подсистемами по отношению ко всей поэтологической системе произведения. Их ещё можно назвать компонентами поэтики произведения.

Говоря о способе генерирования художественного смысла, мы обращаем внимание на то, что языковой компонент реализуется через использование выразительных и изобразительных возможностей языка. Сюжетные приёмы генерируют художественный смысл путём построения причинно-следственных связей явлений. Композиционные – путём размещения художественного материала.

Принципиальным моментом считается включение системы содержательных приёмов в число поэтологических компонентов. Такое утверждение было выдвинуто ещё В. М. Жирмунским, который включил в состав поэтики компонент «тема» [71]. Выделение содержательного компонента позволяет лучше проследивать взаимодействие и взаимопереходы между содержанием и формой, приближая таким образом исследования литературного творчества к анализу единства формы и содержания.

Все компоненты поэтики литературного произведения создаются для конечного художественного результата и заключаются в системных и взаимосогласованных связях. Эти связи являются исключительно важным фактором целостности литературного произведения и его художественного мира.

Для нашего исследования важно отметить положения литературоведов структурно-семиотической школы, которые дают следующее определение художественного мира: «понятие поэтического мира рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора <...>. Поэтический мир автора есть, прежде всего, взаимодействие составляющих в отдельном произведении. С другой стороны, „художественный мир” отождествляется с понятием „память жанра” которая проявляется на формальном и содержательном уровне в тексте определённого жанрового образования. Наконец, третье значение связано с „художественным миром” творчества автора в целом» [136]. По мнению Е. В. Москвиной, это значение «является наиболее широким и отчасти включает в себя первые два.

Если говорить о „художественном мире произведения”, то минимальной единицей исследования является данный текст, говоря о творчестве в целом, произведения автора становятся как бы элементами этого целого. Таким образом, исследуемая система усложняется: каждый элемент отдельного произведения становится многозначным и соотносится с элементами других произведений по принципу сходства и различия; система одного произведения, замкнутая на самой себе, в новых отношениях становится проницаемой и входит как составная часть в другую, более сложную структуру. Важен тот факт, что система „художественный мир писателя” не является совокупностью „художественных миров произведений”, принадлежащих перу одного автора» [136]. Так, мы можем указать на то, что «художественный мир» сохраняет элементы, близкие реальному миру – пространство, время, человек, ценностные ориентиры, язык и т. д. Художественный мир – это «виртуально» создаваемый писателем мир.

Определив понятие «художественный мир писателя», мы обращаемся к утверждениям Ф. П. Фёдорова, понимающего данное определение как картину мира творчества писателя со своими законами, которые данный писатель постулирует. В художественном мире проявляется своеобразие автора. Как указывает А. А. Потебня, произведение преобразует мир. Учёный разграничивает понятия внешней и внутренней формы, отмечая: «чтобы воспользовавшись сказанным о слове, различить внешнюю и внутреннюю форму в художественном произведении, нужно найти такой случай, где бы потерянная эстетичность впечатления могла быть восстановлена только сознанием внутренней формы» [165, с. 177]. Следует отметить, что А. А. Потебня рассматривал также отношения между словом и художественным произведением, произведением и художественным миром писателя в виде системы. Учёный отмечал, что художественное произведение имеет те же составляющие, что и слово – это содержание, внешняя и внутренняя форма. Внутренняя форма соотносится с понятием образа и «указывает на это содержание, соответствующее представлению, которое тоже имеет значение только как символ, намёк на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие» [165, с. 179].

Внутренняя форма независима от автора и самостоятельна. Именно поэтому можно утверждать, что художественный мир в учении А. А. Потебни аналогичен внутренней форме.

Понятие «художественный мир» актуализируется к середине XX века, что связано прежде всего с тем, что усложняется социально-политическая ситуация современной на тот момент действительности. По М. М. Гиршману, «один и тот же объект трансформируется во множество предметов, получающих разные имена в различных авторских концепциях и литературоведческих направлениях. [Художественный мир – это] текст, художественный текст, эстетический текст, контекст, интертекст, мир, художественный мир, поэтический мир, художественная целостность, интенциональный предмет, виртуальная реальность» [45, с. 17]. Как указывает С. Г. Бочаров, «внутренний мир художественного произведения и большой совокупный мир писателя <...> можно сказать, основная единица наблюдения за духовными и нравственно-поэтическими процессами, составившими путь нашей литературы. Авторский мир большого писателя и является самой реальной основой живой истории литературы. Из взаимодействий и связей этих ярко индивидуальных авторских миров и складывается, прежде всего, реальная история литературы» [29]. Кроме того, Я. О. Зунделович предлагает актуальное для нашего времени понятие «образ мира», которое означает «сокращённую Вселенную» в художественном произведении. Это также «воплощение эстетической концепции мира и человека» [109]. Н. Л. Лейдерман пишет, что важна трансформация «ограниченного образного материала в завершённый образ мира» [109].

Говоря о художественном мире как о своеобразной Вселенной, следует вспомнить теорию М. М. Бахтина и его точку зрения о том, что художественный мир произведения обретает свою важность только когда получает определённую ценность по отношению к происходящему в мире действительности. Ценность текста формирует автор, подбирая должное соотношение, их «эстетический коэффициент» [18].

Для нашего исследования также следует обратить внимание на работы А. Ф. Лосева, который рассматривает художественный стиль. Стиль – это «„художественный мир” в его техническом аспекте, взятый в ракурсе „воплощения”» [120, с. 226]. Художественный мир в исследованиях А. Ф. Лосева свидетельствует о неразрывности понятий содержания и формы, художественного мышления и его результата в произведении. Я. П. Кравченко делает вывод, что это «воплощенность, конструирование и конструкт одновременно, моделирование и модель, синтез статики и динамики. Художественный мир – это символическая инвариантная статико-динамическая модель произведения, окруженная комплексом потенциальных текстов-вариантов» [99].

Кроме того, для нашего исследования важно обозначить такое понятие, как «картина мира», непосредственно связанное с понятием «художественный мир». Рассматривая концепцию Л. Й. Витгенштейна, мы можем указать, что картина мира – это отражение действительности, являющаяся фактом, модель, изображение, имеющее свою структуру (мысли).

М. Хайдеггер определяет картину мира не как изображение действительности, а как представление о системе, возникшее у субъекта благодаря его опыту.

Следует обратить внимание, что некоторые литературоведы испытывают ряд сомнений по поводу целостности понятия «художественная картина мира». Так, Т. Ф. Кузнецова связывает между собой понятия онтологии и картины мира, говоря, что «труд писателя отливается в <...> философию жизни, которую мы можем назвать его художественной картиной мира, или онтологией» [104]. Но Л. А. Закс предлагает учитывать тот факт, что картина мира существует «через конкретные произведения» [72] и это является её сущностной характеристикой, а «художественная модель мира, напротив, функционирует только в сфере художественного сознания как его имманентная и атрибутивная ментальная структура» [72]. Так, автор разводит понятия «картина мира», «художественная картина мира» и «модель мира». Для автора художественный текст становится

зафиксированной в модели концептуальной картиной мира, которая является отражением картины мира действительности.

Как утверждает А. Д. Хуторянская, «картина мира писателя на основе сложившихся в литературоведении подходов к данному понятию может быть определена как художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с определёнными героями, образующими ценностное ядро мира и осваивающими данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, и воплощенное («завершенное») в словесной ткани произведения» [215]. Для рассмотрения картины мира исследователю необходимо определить формы организации пространства и времени. В данном типе хронотопа в любой картине мира писателя будет действовать главный герой, чаще всего являющийся «ценностным центром картины мира» [215]. Прочие герои одного или всех произведений автора будут создавать специфику картины мира, дополняя её, взаимодействием друг с другом. Так или иначе (имплицитно или эксплицитно), автор выражает своё отношение к персонажам. Следует отметить, что картина мира характеризуется устойчивой системой лейтмотивов и тем. Сочетание всех вышеперечисленных факторов даёт нам представление об авторской концепции бытия. Основными характеристиками картины мира автора являются: художественное пространство, художественное время, система персонажей, язык написания, художественная онтология и тематическое своеобразие.

Основываясь на тех данных, которые предлагают нам литературоведы, мы склонны считать, что художественный мир писателя – это картина мира, в которой существуют системно и согласованно все её части (время, пространство, герои, ценности и т. д.). Законы такой картины мира устанавливает сам автор и они отличны от законов действительности. В том, как устроен художественный мир, проявляется авторское своеобразие. Для нашего исследования предельно важно установить взаимосвязь элементов художественного мира и законы его существования, ведь картина мира творчества одного автора будет закрытой, замкнутой и определённой самим писателем, а, значит, может быть подвержена

литературоведческому анализу. Картина мира характеризуется набором понятий, общих тем, наличием категорий пространства и времени, объединяющим все произведения одного автора, несмотря на различные вариации представлений художественного мира.

Таким образом, мы можем утверждать, что в литературоведении сформировалось несколько интерпретаций понятия «художественный мир», четыре из которых, на наш взгляд, являются наиболее значимыми:

1. А. В. Михайлов, М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман и другие понимают под художественным миром всё творчество автора, всю совокупность его произведений, порождающую эффект единого мира образов и героев.

2. Д. С. Лихачёв и М. М. Бахтин рассматривают художественный мир отдельно взятого произведения.

3. С. С. Аверинцев, А. С. Янушкевич, С. Е. Шаталов и другие выделяют художественным мир произведений, объединённых одним литературным жанром.

4. С. Г. Бочаров, Л. Г. Андреев, И. В. Кабанова, Ф. П. Фёдоров и другие рассматривают художественный мир в рамках литературного направления.

В данной диссертационной работе мы придерживаемся интерпретации художественного мира, подразумевающей рассмотрение направления литературы и комплекса произведений в нём. Вместе с тем, мы отмечаем, что художественный мир произведений одного автора является художественной картиной мира. Следовательно, для нашего исследования важно изучение особенностей художественного мира современной американской прозы.

1.2. Художественный мир современной американской постмодернистской прозы

В американской литературе большинство авторов, таких, как Ч. Паланик, Дж. Барт, К. Воннегут, У. Берроуз, Дж. С. Фоер и др., в своём творчестве имеют тенденции к созданию произведений под знаком постмодернизма. Особенностью художественного дискурса литературы США нашего времени является открытый плюрализм ценностей, на котором акцентирует своё внимание исследователь

Н. Б. Высоцкая, отмечая, что современная американская литература отличается «принципиальной многосложностью, поливекторностью, поливариантностью» [39]. Литература решительно отказывается от какой-либо чистой целостности, от чистых жанров, чистых методов, чистых направлений. В современной литературе Америки плюрализм не только ярко выражен, но и поддаётся некоторого рода культивированию. Так, формируется тенденция к полижанровости, которая прежде всего означает стирание границ между «высокими и низовыми формами культуры» [39].

К особенностям современной литературы США стоит отнести и то, что она не удовлетворяется скольжением по поверхности действительности или проникновением в её имманентные закономерности, а в поисках универсалий обращается к вечным архетипическим темам, сюжетам, мотивам, образам, аллюзиям при создании художественного мира произведений.

На формирование художественного мира в произведениях современной американской литературы влияет мультикультурализм как политическая, культурная, социальная концепция. Особенностью современной ситуации в американской литературе является «выделение литературы этнических и других меньшинств в отдельные отрасли национальной литературы» [39]. Каждое из этих течений привносит что-то своё в общеамериканскую художественную литературу. Каждая из этих культур, которые представляют писатели различного национального происхождения, имеет своеобразные элементы, за счёт которых вся литература США обогащается новыми явлениями и воссоздаваемыми образами. Сегодня представители национальных меньшинств в литературе США – это, в основном, люди с университетским образованием, сведущие в вопросах истории и специфики как европейской, так и отечественной литературы. Они соединяют элементы, привнесённые из собственной культуры, с общенациональными и европейскими традициями, и результаты этого переплетения, взаимопроникновения представляют, на наш взгляд, определённый интерес.

Современный литературный процесс в США представляет собой состояние, в котором произведения не делятся на «элитарные» и «массовые». Роль читателя в литературе приобретает всё более весомое значение, ради читателя и его творческого процесса авторы, создают миры, близкие к современным реалиям. Последними тенденциями XXI века становятся формы блогов, постов в твиттере, короткие электронные письма или переписка в социальных сетях. Это наиболее понятно современному читателю, проникшемуся высокими технологиями, находящими своё отражение и в произведениях литературы.

Следует обратить внимание на то, что литературная жизнь США развивалась по принципу маятника: от периодов стремления к предельной централизации и унификации к центробежности и назад. Централизация означает объединение авторов под чётко определёнными и описанными в трактатах тенденциями в создании произведений, а центробежность есть стремление к централизации, к ограничению литературного творчества в соответствии с заданными рамками. Причём эти отрезки времени были достаточно краткосрочными, обманчиво обозримыми, чем в других, более длительных по времени развития культурах и цивилизациях. Современный период децентрации и очередной актуализации центробежных тенденций, пожалуй, является самым обширным по охвату и по значимости в истории американской культуры, потому что он совпал с глобальными тенденциями, связанными с постмодернистским и постколониальным мироосмыслением, что находит своё отражение в художественном мире произведений.

Как отмечает в своём исследовании М. В. Тлостанова, «последние десятилетия XX века закономерно явились в мировом масштабе временем переосмысления, подведения итогов, многочисленных попыток дать определение многоликой, противоречивой реальности и человека в ней, отмеченных напряженной культурной саморефлексией, как реакцией постмодерного сознания на потерявший и не обретший еще нового смысла мир и дискредитировавшие себя, кажется, полностью известные способы его осмысления» [192].

В литературе США сознание конца и начала переломной, переходной эпохи связано прежде всего с переосмыслением проблемы разнообразия и различия, многосоставности и инаковости. В частности, в современной ситуации внимание акцентируется на глобальном аспекте «проблематики многосоставности и разнообразия, связанной с ростом динамики культурных процессов в мировом масштабе, децентрацией, отказом от универсалистских глобальных антиномий, созданием многополярной модели мира, распадом видимости единства и гомогенности отдельных культур, уступающим место фрагментации, размыванием границ между различными национальными традициями и переосмыслением самого этого понятия» [192].

Шок, испытываемый человечеством от новых исторических обстоятельств, которые не поддаются осмыслению одним сознанием (Холокост, применение ядерного оружия, события 11 сентября 2001 года, загрязнение окружающей среды), приводит к утрате изначальных ориентиров и тотальному пересмотру системы ценностей. Утрачивается представление о едином миропорядке, и, следовательно, о едином центре любой системы, любой концепции. В этом и заключается особое восприятие постмодернистами категорий эстетики, на которых строится художественный мир их произведений. Это в полном смысле слова – неклассическая эстетика. Всё может доставить удовольствие при соответствующей деконструктивно-реконструктивной технологии обращения с объектом.

Окончание Второй мировой войны ознаменовало важный поворот в мировосприятии западной цивилизации. Война была не только столкновением государств, но и столкновением идей, каждая из которых обещала сделать мир идеальным, а взамен принесла реки крови. После бесчеловечных событий прошлого века у людей пропадает надежда. Люди утратили уверенность в завтрашнем дне после появления ядерного оружия, «Циклона Б», нацизма, Холокоста и терроризма. Как отмечает Т. Адорно, «после Освенцима поэзия уже невозможна» [1]. Отсюда – ощущение кризиса идеи, неверие в возможность какой-либо идеи сделать мир лучше. Возник также и кризис литературных идей.

Несмотря на историко-культурные явления, литературные произведения достигли такого количества, что сложилось впечатление, будто всё уже написано, каждый текст, являясь метатекстом, содержит ссылки на предыдущие тексты. По определению С. А. Байковой, «метатекст – это процесс соотношения основного текста с собственными претекстами <...> произведения, в рамках которых предметом для читателя становятся, во-первых, фикциональная (условная) реальность персонажей, во-вторых, процесс её создания» [9], что в полной мере соответствует постмодернистским установкам конца XX – начала XXI вв.

Несомненно, постмодернизм как порождение эпохи называется современными критиками уже «вторичным» [177], но «не вторичность отличает постмодернизм, а особый сдвиг в обращении с готовыми, чужими текстами» [177]. Принятый в качестве постмодернистского текст (и любая художественная конструкция) оказывается оправданным в каждой своей детали, и несущественным в своей интенции: как сплошной эстетический факт. Естественно, эстетическим фактом может стать не только текст, но и отсутствие текста. Восприятие текста автором меняется, он отстраняется от диалога с окружающим миром и чужой ему действительности. Так, постмодернизм отчуждается от нормативного языка, облекает проблему «чужого» в качественно новую форму, освобождая текст от стандартов.

В основании картины мира литературы постмодернизма лежит понятие игры, далеко ушедшее от романтической иронии. Игра в постмодернизме заполняет всё и поглощает саму себя, ведёт к утрате цели и смысла игры. Постмодернисты заявляют, что пришла пора отказаться от традиционных категорий прекрасного и подлинного, потому что мы живём в мире однодневных подделок, фальшивых данностей, в мире имитаций.

Литература США становится фрагментарной, нестабильной, раздробленной, что возвращает нас к понятиям, которые литературовед И. А. Ильин в своём исследовании «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа» [80] приписывает к сугубо постмодернистским тенденциям.

Совершенно новое мнение о «культуре, где возобладала фрагментарность» [161], высказывает В. О. Пигулевский, говоря в своей монографии «Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму», что о подобного рода явлениях, которые становятся характерными для художественного мира американской литературы, «можно говорить о целом только как об ускользающем, идёт ли речь о сокрытии реальности или смысла. Целое отсутствует, скрытое ковром знаков, текстов и значений. Занавес текста разрывается лишь присутствием конвульсий телесности в семантическом поле, вырывающего животный смех как мгновенное проявление целого в раздробленной вселенной стертых значений. Бессознательный смех завершает любые культурные значения подобно подписи, снимая любые оппозиции, он является трансцендентальным остатком радости, триумфа и траура, отчаяния, всевластия и цинизма, сарказма и садизма» [161].

Исследователь Н. Мейлер отмечает, говоря о произведениях литературы США, следующее: «мы разрушаем культуру едва ли не более стремительно, чем создаём её» [4, с. 490]. В американской литературе последних десятилетий действительно шёл процесс интенсивного разрушения и переосмысления «канона», сформировавшегося к середине прошлого века. Это процесс утверждения и отрицания, одушевлённый пафосом радикального обновления, но и отравленный чувством потери. Раз за разом, каждое десятилетие говорят о «конце литературы», что опровергается самой литературой. Скепсис по поводу избитости тем и сюжетов теряет смысл благодаря истолкованию в новом свете.

При формировании новой картины мира осуществляется переход постмодернистской эстетики от классического «принципа добра», на котором основано отражение субъектом объекта, к ироническому «принципу зла», опирающемуся на гиперреальный объект-симулякр, который гипертрофирует гедонистическое начало в литературе. Как следствие, мы можем наблюдать иное восприятие действительности, которое отлично от классического восприятия. Литература как форма отражения и постижения жизни не способна передать сущность, она представляет лишь видимость. Как утверждает Н. Е. Лихина, в

современных произведениях «ставится проблема ложности, иллюзорности, миражей сознания, обмана, который заключают в себе видимые вещи» [118, с. 16]. Следовательно, «реальность симулятивна, мечта разбивается о действительность, истина призрачна и недостижима» [118, с. 17]. Эмоции и чувства аннигилируются, порождая тем самым нарциссическое созерцание, лишённое онтологической дистанции.

Следует отметить, что авторы-постмодернисты вообще не ставят задачи отражения действительности при создании художественного мира, они создают собственную «вторую» реальность, в функционировании которой исключаются всякая линейность и детерминизм. Именно по этой причине в поэтике постмодернизма совершенно отсутствует самовыражение автора. Постмодернист как будто с определённой дистанции, без всякого своего вмешательства, наблюдает за тем, как устроен мир, бытующий в его тексте. Естественно, в этой связи самой важной чертой постмодернистской поэтики оказывается интертекстуальность, часто выступающая как средство создания художественного мира.

Интертекстуальность как явление в современной американской литературе интересует многих исследователей, таких, как Д. А. Епифанова [66], Н. Б. Кириллова [90], Т. И. Кошелева [98], Г. И. Лушникова [124], Л. Хатчеон [238] и др. Современная литература обладает такими специфическими чертами, как «использование произведений литературного наследия предшествующих эпох в качестве макета <...> и переосмысливание элементов культуры» [124, с. 5]. Введенный в научную среду Ю. Кристевой и утверждённый Р. Бартом, термин «интертекстуальность», прежде всего, обозначает взаимосвязь разных текстов культуры, поэтому любой текст является «составляющей культурного текста и включает на разных уровнях большое количество других текстов» [135]. В теории интертекстуальности принципиально исходным понятием является интертекст, обозначаемый как «пространство схождения разных дискурсов» [135], из которых состоит культура, и в атмосферу которых, независимо от собственного желания, погружён автор. Именно поэтому

интертекстуальность «способствовала переносу внимания <...> от источников и влияния – к всеобъемлющей и несистематичной циркуляции неодинаковости в дискурсе, от случайного развития и эволюции – к гетерогенному тексту, который воспринимается как перемешивание всех возможных фрагментов» [167, с. 77].

Интертекстуальность охватывает поле взаимодействия «своего» и «чужого» в тексте. Интертекстуальность, которая понимается как диалог культур в рамках одного текста, является не только характерным признаком определённого художественного стиля (в постмодернистской литературе она стала одним из основных художественных средств и обязательной частью художественного дискурса), но и типом художественного мышления, которое соответствует современной культурной ситуации постмодернистского пространства.

В идеале постмодернизм со стороны наблюдает за схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом» [131, с. 43], снося стену, отделяющую искусство от развлечения. Постмодернистские артефакты – генераторы интерпретаций, стимулы интертекстуального прочтения сформировавшей их культуры прошлого. Именно из таких артефактов складывается картина мира постмодернистских произведений.

Именно поэтому в постмодернистской литературе присутствует не столько дисбаланс, сколько разрушение границы между мифом и реальностью, которое, в свою очередь, проявляется многогранно и неожиданно: симулякр оправдывает нехватку реальности, объекты зачастую удваиваются, что говорит об отсутствии границ, неопределённости и обратимости. В то же время подобные тенденции ведут к некоторой деградации постмодернизма, вынуждая его искать новые способы расширения тем, сюжетных коллизий и образных парадигм. Литература постмодернизма оказывается не только по ту сторону принципа удовольствия, но и по ту сторону принципа реальности.

Ж. Бодрийяр в своём исследовании «Прозрачность зла» говорит о том, что «современное искусство, с присущей ему гениальностью, авантюристичностью, способностью порождать иллюзии и отрицать реальность, противопоставляя ей сцену, на которой вещи подчиняются правилам высшей игры, совершенное

изображение, где люди, уподобляясь линиям и краскам на полотне, могут терять свое реальное содержание, ускорять свой собственный конец и в порыве соблазна воссоединяться со своей идеальной формой, будь то даже форма их собственного уничтожения, – это искусство исчезло» [26]. Так, автор подтверждает то, что постмодернизм «не имеет ничего общего с воспроизводством реальности» и он «сродни тому, что изменяет реальность», подвергая себя «власти иллюзии» [26].

Продолжая эту тему, Ю. Кристева стремится продемонстрировать читателям феномен, «близкий к литературе и искусству в своём стремлении вернуть иллюзии всё её терапевтическое и эпистемологическое значение и катартический эффект» [100], в таком ключе показывая влияние и важность иллюзии для создания современной литературы.

Также своё мнение по поводу связи деконструкции с иллюзией высказывает учёный П. де Ман, определяющий деконструкцию как «негативное, демистифицирующее знание о механизме знания, или архизнание о саморазрушении бытия, превращающегося в аллегория иллюзии» [57, с. 104]. Так, следует отметить, что деконструкция, как и создание иллюзии, является одним из своеобразных канонов постмодернизма, без которых, в большинстве своём, не существует ни одно произведение современной литературы.

Одно из отличительных свойств постмодернизма, по сравнению с модернизмом, заключается и в том, что ирония позволяет участвовать в метаязыковой игре и тем, кто её не понимает и воспринимает совершенно серьёзно. Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов или видения под действием наркотических веществ.

Диалог между новым произведением и другими, ранее созданными произведениями, а также между автором и идеальной аудиторией свидетельствует об открытой структуре эстетики постмодернизма.

В постмодернизме традиционные законы и формы художественного мира трансформируются как следствие доминирования всеобщего хаоса и распада. Это и объясняет ту смесь времен, культур, языков, реальных фактов и вымысла,

которую изображают постмодернисты. При этом всё теряет свой имманентный смысл и идентичность, одно переходит в другое, пародируется, переходя в фарс. Запланированный акцент на разрушении представлений о закономерностях эстетических систем, размывание категорий, отказ от табу и границ – в этом и заключаются каноны постмодернизма.

Более важными являются факторы, которые сформировали подобное отношение современных авторов и теоретиков постмодернизма к текстам произведений. Можно отметить, что иногда постмодернизму приписывают массовость, но этот вопрос остаётся открытым до сих пор. Так, например, Н. Маньковская в своём исследовании «Париж со змеями» утверждает, что «трактовка постмодернизма как автономной эстетической системы основана на его принципиально новом, по сравнению с модернизмом, отношении к массовой культуре: если дихотомия высокого и массового искусства знаменовала собой «великий водораздел» в эстетике XIX–XX веков, то постмодернизм врачует нанесённую культуре рану» [131, с. 183].

Как утверждает И. А. Ильин, этим объясняется обращение постмодернизма в поисках соответствующей «культурной формы к иной культурной традиции – восточному интуитивизму» [81]. С этим связано «олитературирование мира» [81], то есть превращение литературы в модель для всех текстов, утверждение представления, будто только литературность любого дискурса делает возможным наделение смыслом мира и его восприятия читателем. Если мир поддается только литературно-художественному, поэтическому осмыслению, то никакой иной картины мира, кроме метафорической, оно не способно дать. Отсюда столь характерная для постмодернистских построений утрата рациональности, строгости научной аргументации.

В начале своего пути постмодернизм трагически провозгласил наступление познавательного и ориентационного хаоса: понятия стали условными, а ценности – относительными. Но с течением времени ситуация изменилась. Хаос в художественном мире произведений стал восприниматься как привычное и едва ли не неизбежное состояние вещей, а заявления о том, что истина непостижима и

на практике не существует ни подлинно истинного, ни подлинно ложного, уже больше не кажутся столь провокационными. На первый план вышло понятие движения и его флюктуации, а именно постоянных колебаний, оказавшихся гораздо важнее твёрдых структур, организаций, постоянных величин. Единой истины не существует, поскольку внутри неё есть динамика, постоянные изменения, но именно динамика и держит на плаву этот хаотичный мир, упорно не желающий погибать даже после смерти всего, что могло умереть.

Именно в контексте подобного хаоса возникает такое немаловажное понятие, как «постмодернистская чувствительность». Прослеживается чёткая тенденция к примирению с реалиями постбуржуазного общества. Трагизм превратился в спектакль: всё, что ранее было объектом ненависти и смертей, меняет своё предназначение и становится предметом торговли. Полный душераздирающего хаоса мир стал тяготеть к образу «огромного Диснейленда» [65].

Необходимо обратиться к понятию симулякра. Ж. Бодрийяр трактует симулякры как результат процесса симуляции, «замены реального знаками реального» [13], не соотносимыми напрямую с реальной действительностью, что и делает их частью картины мира в произведениях литературы постмодернизма. Он подчеркивает «фиктивный» [26] характер этого процесса и объявляет симуляцию бессмысленной. Однако даже он в то же время признает, что в этой бессмыслице есть «очарование», «соблазн» [26]. И понятие «соблазна» возвращает нас к идее гедонизма и «праздничности мира» [26], которые приобретают всё большее значение для современного постмодернистского мироощущения.

Можно утверждать, что художественный мир произведений и постмодернистская эстетика неканоничны хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, её норм и критериев. Каноном становится отсутствие канона.

Следует указать, что с развитием эпохи постмодернизма мироощущение и культура сохранили свои основные характеристики: гибкость, лёгкость, открытость интерпретации, фрагментарность и поливалентность. Сохранили, но приобрели новый, «гиперфестивальный» [65] характер. Постепенно всё большую роль стало играть стремление к удовольствию и развлечениям: массовая эстетизация и фестивализация повседневности, перманентный праздник, а не разделение на будни и выходные.

Новый взгляд на прекрасное как на сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен как интеллектуализацией, вытекающей из концепции экологической и алгоритмической красоты, ориентацией на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в литературе. В стилевом отношении постмодернизм возвращается к красоте как реальности, повествовательности, фабульности, мелодизму. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: ирония становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от дидактически-профетических оценок искусства, которые часто пытаются навязать читателю ценности, поучать его и принимать на себя роль творца. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировало критерии эстетических оценок ряд феноменов культуры и

искусства (кича, кэмп и др.). Антитезы «высокое – массовое искусство», «научное – обыденное сознание» не воспринимаются более как актуальные.

В «чистом виде» постмодернизм – это действительность транквильного, безмятежного и отрешённого от мира действительности субъекта, погружённого в собственные рефлексии; мир, в котором существует этот субъект, – или виртуальный или около виртуального. Герой постмодернистского произведения понимает, что ничего нового уже не будет под солнцем, все, что происходит с ним, – это ремейк в ремейке, симулякр или симулякр в квадрате.

А. Тойнби назвал новый, заключительный этап в развитии западноевропейской культуры эпохой постмодернизма, в которой мироощущение человека связано с беспокойством, иррациональностью и беспомощностью [193].

Как отмечает Г. Ю. Литвинцева, постмодернизм – это «„культура избытка“, которая характеризуется перенасыщенностью значений, нехваткой оценочных суждений и ясного понимания своих перспектив» [114]. Стоит обратить внимание на то, что Ж.-Ф. Лиотар объяснял подобное мироощущение и положение общества и культуры в утрате веры в основные ценности – разум, прогресс, эмансипацию личности, которые он называет «великими метаповествованиями» [112]. Кроме того, литература в контексте такого развития культуры начинает работать по принципу «хеппинга» [112], который представляет собой импровизацию, заведомо абсурдное постановочное событие. Так, литература насыщается новыми источниками и черпает вдохновение в «познавательном эклектизме», создаваемом СМИ, окутанном эйфорическим состоянием бесконечного накопительства и потребления, что часто отражается в произведениях.

В американском постмодернизме потребление становится культом и целью жизни. Наиболее значимым исследователем американского потребительского отношения к культуре стал Ж. Бодрийяр, который утверждает, что потребление – это не просто удовлетворение бытовых нужд, а потребление знаков и символов. В исследовании «Америка» автор предлагает схему потребительского общества, описывающую состояние культуры Соединённых

Штатов. Так, он отмечает, что американизм – это постсовременность, пронизавшая уже каждую культуру и её объекты. По Ж. Бодрийяру, американская культура ставит на первый план потребление, игнорируя факт производства (в литературе это нивелирует процесс написания текста и вызывает потерю этого осознания читателем); идеология сменяется пиаром (в литературе это отражено в частом упоминании имён брендов, популярных личностей, названий журналов, телеканалов и т. д.); мораль упраздняется за ненужностью (в литературе это проявляется в использовании обценной лексики и описании неэтичных ситуаций). Общество потребления ознаменовало собой знаковое потребление, которое в литературе выступает в случае замены реальности (отражения действительности) на гиперреальность. Ж. Бодрийяр указывает: «чтобы стать объектом потребления, вещь должна сделаться знаком» [24], и так потребление становится лишь актом игры знаков.

Следует также отметить исследование Г. Дебора, который рассматривает общество современности как «общество спектакля». Подобное обозначение очень уместно в контексте современного литературного процесса, полного театра, игры и манипуляций (автором, читателем, обществом). Реальность, истина и правда больше не нужны, есть только шоу. Г. Дебор пишет, что «спектакль – это не совокупность образов, но общественные отношения между людьми, опосредованные образами» [58], именно такие отношения и демонстрирует нам современная литература.

Особый интерес для нашего исследования представляет теория времени, представленная Г. Дебором. «Человек, „негативность, сущее лишь через снятие Бытия”, тождественен времени» [58]. Он говорит о том, как меняется время для современного человека, как меняются законы восприятия времени: «Следовательно, время, которое, таким образом, утверждается официально на всём пространстве мира как обобщенное общественное время, и обозначает лишь составляющие его специализированные интересы, является только частным временем» [58]. Время обесценивается и при таком развитии частного, «время есть всё, человек – ничто, он всего-навсего остов времени» [58]. В литературе

постмодернизма мы чаще всего наблюдаем именно «обесцененное время – полное обращение времени как “пространства человеческого развития”. <...> Спектакль как современная социальная организация <...> есть ложное сознание времени» [58]. Так, литература как отражение действительности в постмодернизме поглощена скорее искажением и «выворачиванием» времени, пространства и образа. «Спектакль не является каким бы то ни было дополнением к реальному миру, надстройкой к нему или декорацией. Это краеугольный камень нереальности реального мира» [58], который стремится задействовать литература.

Важной чертой американского постмодернизма является его связь с чёрным юмором, который включает в себя также пародийное начало по отношению не только к модернизму, но и к реальной действительности. Персонажи авторов постмодернистской ориентации, как правило, пассивны, они послушно плывут по течению жизни, озабочены собственным существованием, их бунт происходит лишь внутри самого себя или ограниченного круга лиц. Постмодернистское стремление в создании художественного мира чаще сконцентрировано на том, что всё, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает читатель [22], что делает художественный мир литературы американского постмодернизма мультиперспективным и калейдоскопичным.

В связи с подобными утверждениями можно сказать, что возникновение постмодернизма означало конец «великого водораздела», отрицание отрицания массовой культуры. Так начинает функционировать характерная для постмодернизма диффузия между высокой и массовой литературой.

Эстетика постмодернизма вырабатывает новые критерии различения высокой, валоризованной, и массовой, профанной, культуры. Так, например, можно с уверенностью утверждать, что постмодернизму чуждо профанирование классической литературы, несмотря на довольно саркастическое отношение к ней. Но такой подход обеспечивает качественно новое видение литературы, следуя которому можно говорить о нивелировании традиционных ценностей, которые

компенсированы эстетизацией того, что всегда принималось за «низкую» литературу.

Можно указать на качественно новую позицию постмодернизма по отношению к гендерному распределению ролей в контексте литературоведческих исследований, что важно для анализа художественного мира такого рода произведений. Несомненно, удивительным кажется то, как в произведениях преломляется классическое понимание феминности и маскулинности, когда герои или не имеют гендерной идентификации, или меняют пол, переселяясь в другое тело, или позиционируют себя противоположно своей половой принадлежности. Разрушая многочисленные границы стереотипов, постмодернизм превозносит не просто феминистическую точку зрения, которая коренным образом ломает представление классической литературы как маскулинной и доказывает, что основой является лишь «принцип удовольствия», которым, собственно, и объясняется деконструкция традиционных гендерных парадигм. Но тут же возникает неоднозначный вопрос, связанный непосредственно с исследованиями З. Фрейда. Он делает парадоксальный вывод, говоря о том, что «принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти» [205, с. 165] – и тот, и другой стремятся привести организм к уровню минимальной, в идеале нулевой психической нагрузки, что также похоже на происходящее в постмодернистских текстах.

Если приравнять телесное состояние к состоянию литературы, то стремится ли, таким образом, постмодернизм к смерти, что вполне соответствует теориям З. Фрейда и Ж. Бодрийяра? Подчас бывает не слишком просто определить стремление к смерти, которое, скорее, проявляется в случае с постмодернизмом как воздействие на публику, а смерть – одним из важнейших составляющих поэтики постмодернизма. Авторы современных произведений скорее характеризуют смерть не только как разрушение и манифестируют её именно в подобном проявлении, но и видят в ней повод для созидания новых элементов художественного мира, связанных с онтологией современного человека.

Так, можно утверждать, что постмодернизм провозглашает смерть как деконструкцию художественного мира, к которой приводит удовольствие. Любой персонаж, руководствующийся принципом удовольствия, является в некотором роде эгоистом, так как удовольствие прежде всего направленно на собственное «Я» личности. Гедонистическая направленность современного бытия определяет и характер текстов, отныне ориентированных на красоту диссонансов и эстетизацию безобразного, которое, в то же время, ведёт героев произведений постмодернизма к самооправданию.

Говоря о характеристиках постмодернизма, можно сказать, что значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды У. Эко – известного итальянского семиотика, эстетика, историка средневековой литературы, писателя, критика и эссеиста. Своё постмодернистское кредо У. Эко сформулировал в «Заметках на полях романа «Имя розы» [224], принесшего ему широкую известность. Прежде всего, он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Считая постмодернизм не фиксированным хронологическим явлением, а определенным духовным состоянием, подходом к работе, У. Эко видит в нём ответ модернизму, разрушавшему и деформировавшему прошлое.

Символом культуры и мироздания У. Эко считает лабиринт, который ложится в картину мира произведений литературы постмодернизма. Он видит специфику постмодернистской модели мира в отсутствии понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта, принципиальной асимметричности. Это не противоречит реабилитации фабулы, действия, возврату в искусство фигуративности, нарративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности, ориентации на массовое восприятие.

Согласно У. Эко, подлинная схема лабиринта – это ризома, устроенная так, что в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [224]. Путешествие в таком лабиринте являет собой ситуацию постоянного выбора,

облик создателя куда менее значим: мир такого лабиринта не достроен до конца, не подвластен даже предельному рациональному пониманию и «пространство догадки», в таком случае, является «пространством ризомы» [224].

Творческие перекомбинации стереотипов коллективного эстетического сознания позволяют не только создать самоценный фантастический мир постмодернизма, но и осмыслить пути предшествовавшего развития культуры, создавая почву для её обновления. Можно утверждать, что идея У. Эко о лабиринте и его проявлении в постмодернистской литературе находит отражение в современных исследованиях таких учёных, как А. В. Голубцова [46], Е. Л. Клименко [91], Ф. М. Штейнбук [223], М. Б. Ямпольский [225] и другие.

Художественный мир, создаваемый авторами на почве постмодернистского умонастроения, наполнен совершенно нехарактерными для более ранней литературы героями. Д. Рисмен заявил о смене парадигмы личности в американской культуре, о том, что на смену традиционному индивидуалисту, «человеку, ориентированному внутрь» [263], пришёл «человек, ориентированный вовне» [263], зависимый от окружения, едва ли не растворённый в нём. Человек в американской культуре становится «обезличенным, стандартизованным» [263] и «является объектом манипулирования, жертвой отчуждения, чувствует себя дезориентированным, опустошённым, иногда апатичным либо циничным» [263].

Таковыми же представляются нам и герои американской современной литературы. Традиционный герой американской прозы ни склонности к рефлексии, ни выраженного интеллектуального развития не обнаруживал. Как утверждает Л. Г. Андреев, «осуществление духовного синтеза, осмысление творящегося „здесь и сейчас“ в широкой историко-культурной перспективе» [4, с. 501] ощущается на современном этапе как «задача столь же актуальная, сколь и трудноосуществимая» [4, с. 501].

Необходимо отметить, что происходит в контексте литературы постмодернизма с героем и с изображением его личности в художественном мире. В постгуманистическую эпоху сознание человека пронизывает ощущение катастрофы, конца света, Апокалипсиса, того, что социопсихологи называют

миллениаризмом. История начинает восприниматься как фатальный процесс, человечество слепо подчиняется судьбе, предощущает роковую неизбежность конца.

Одиноким, отчуждённым индивидом современного мира, который существует в мире литературы, – человек с постоянно слабеющими связями с материальным производством, с постоянно слабеющим участием в трудовых отношениях и коллективах, но это человек, имеющий возрастающую возможность потреблять (в том числе и продукцию масскульта, рассчитанную на все вкусы и карманы). У такого индивида создается впечатление, что мир человека состоит из случайных контактов, разрозненных впечатлений, произвольных идей, стилей, вкусов, из абсолютно субъективных манер поведения. У него создается впечатление, что в мире человека полностью отсутствует закономерная связь и целостность. Осознавать внутреннее единство человеческого мира можно в случае критического подхода к отношениям отчуждения и антагонизма современного общества.

Как утверждает в своих исследованиях Н. Е. Лихина, «человеческая личность, бывшая в традиционных онтологических координатах мерой всего сущего, категорией самоценной и самодостаточной, обнаруживает свою ущербность» [119], попадая в рамки постмодернистского пространства. Сложилось мнение, что концепции личности у постмодернистов нет. Человек, скорее, воспринимается как антиличность, антигерой и своего рода персонифицированное зло, которое находится в таком же, как и он сам, социуме. Но говорить о полном отсутствии личности невозможно, потому что личность в постмодернизме подобна хамелеону: она играет всеми цветами, выбирает свой путь в лабиринте бытия, подстраивается под социум, сливаясь с ним или, напротив, провокационно заявляет о себе.

Действительно, постмодернизм переосмыслил возможности и границы человеческой индивидуальности в художественном мире. При таком видении действительности и её изменении в произведении литературы, когда предметом осмысления становятся одна лишь нестабильность, хаос, фрагментарность,

нелепость симуляций, когда мир раздвигается от макромира Вселенной до микромира протонов и нейтронов, само существование целостной личности носит проблематичный характер. Подобный антропологический пессимизм обусловлен осознанием того, что человек несовершенен, но понимание этого уже рождает определённую надежду на возможность преодоления противоречий в природе человеческой личности. Но именно в таком противоречивом представлении мира рождаются колоритные образы героев, которые реальны или эфемерны, которые видят в пессимизме будущее и не отрицают того, что в этом есть доля прекрасного.

Алогизм и немотивированность поступков, непредсказуемость поведения, иррациональность восприятия мира, неумение поставить предел своим желаниям, потребностям, прихотям, имманентный страх перед будущим, инстинкт разрушения всего в совокупности с суицидальным комплексом обуславливают стереотип мышления и поведения героев, которые на внешнем уровне своего существования обладают культурой, тонкостью, обаянием, изяществом, находятся в статусе полубогов, а в своём внутреннем «я» (часто в воображении) совершают ужасные поступки. Дикий всплеск негативной, всё уничтожающей энергии ничем не объясняется. Торжествует безумие антилогики.

Кроме того, в соответствии с «канонами» постмодернизма, «ничего не существует вне текста» [158], любой индивид неизбежно находится внутри текста, что ведет к «смерти субъекта», через которого «говорит язык» [209]. В этом процессе «поглощения субъекта текстом» находит завершение трансформация «сущностного человека» модерна в «человека отношений» [208], характерного для постмодерна. Новый субъект, погружённый в художественный мир литературы постмодернизма, может быть осмыслен как калейдоскоп фрагментов идентичности, привязанных к локальным историческим и культурным обстоятельствам. Превращение субъекта в текст делает невозможным и для него отношение к самому себе как к чему-то постоянному, существующему независимо от мира знаков, которыми он опутан. Так, постмодернизм разрушает идеологическую позицию модерна, базирующуюся на представлении о субъекте

как центре мироздания, теоретическую традицию рассмотрения индивида как суверенного, самодостаточного и равного своему сознанию (лица).

С точки зрения постмодернизма, представление о человеке стало несостоятельным и даже нелепым. Постмодернизм обосновывает невозможность независимого индивидуального существования, доказывает, что индивид постоянно и бессознательно формируется в процессе своего мышления, что обусловлено использованием личностью заготовленных языковых структур в процессе коммуникации. Такое предположение о мыслящем индивиде, общее для всего постмодернистского образа мышления, одна из главных констант общей постмодернистской доктрины, получила название «теоретического антигуманизма». Её смысл заключается в признании того факта, что независимо от сознания и воли индивида, через него, поверх его и помимо него проявляются силы, явления и процессы, над которыми он не властен, а потому индивид не может быть объяснительным принципом при исследовании какого-либо социального единства. В качестве примера используются концепция «идеального интеллектуала» [208], который, являясь аутсайдером по отношению к современной ему «эпистеме», способен осуществить её «деконструкцию», либо концепция «шизофреника в высшем смысле» [59], привилегированное положение которого обеспечивает ему доступ к «фрагментарным истинам». Так или иначе, принимая на веру любое общепринятое воззрение или концепцию, человек становится на путь интеграции, поглощения его сознания «буржуазной системой ценностей», проявляющейся посредством текста в очередной системе «метарассказов» [59].

Всё это приводит теоретиков постмодернизма к эпистемологической неуверенности, к убеждению, что наиболее адекватное постижение реальности доступно не естественным и точным наукам, не традиционной философии, опирающейся на формализованный понятийный аппарат, а интуитивному, поэтическому мышлению с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью.

Несмотря на то, что современный литературный процесс в США развивается под знаком постмодернизма, невозможно исключать преобразование литературной эпохи и задействие новых тенденций. Литература XXI века, представленная современными писателями, находится в пограничном состоянии. На сегодняшний день многие исследователи отмечают, что «постмодернизм умер» [186], преобразовавшись в пост-постмодернизм. Еще в 2009 году в Штутгарте состоялась международная научная конференция под названием «Создавая историю после постмодернизма» («Writing History after Postmodernism»), одна из задач которой состояла в нахождении методов для преодоления неуверенности, происходящее от пост-постмодерна академической среды (так указано в самой программе конференции). Один из участников конференции – социолог М. Фезерстоун из Университета Ноттингем Трент (Nottingham Trent University) нашёл цитату одного удивительного фрагмента из газеты за август 1977 года, в котором указано, что «постмодернизм мёртв» и «пост-постмодернизм – вот, с чем мы имеем дело в настоящее время» [241].

Парадоксально, но два года до того Ф. Лиотар, крупнейший теоретик философии «постмодернистского состояния», замечал, что он использовал понятие «постмодерна» в противовес метанарративности («incredulity toward metanarratives» [111]). Через четыре года Ж. Бодрийяр открыл процесс массового продуцирования симулякров. А семь лет до того, в 1970 году, Ф. Джеймисон назвал постмодернизм «культурной доминантой» [129] нашего времени, императором искусств, мысли, политики, социума и этики.

Другие исследователи справедливо полагают, что новая парадигма всё равно выстраивается в предсказуемой прогрессивной модели измененного художественного мира произведений, что, по умолчанию, предполагает непрерываемость линейного векторного пути от человека модерна к следующему за ним человеку постмодернизма и затем пост-постмодернизма, так что префикс *пост-* здесь по большей части воспринимается лишь в темпоральном смысле. Для реализации такого подхода к новой модели художественного мира предлагается хотя бы рассмотреть другие модели – альтермодерн и трансмодерн,

которые имеют свою онтологию и эпистемологию, но на данный момент конкуренции постмодернизму в период его расцвета не составляют.

В современном литературном процессе не наблюдается представителей, полностью соблюдающих новые «законы» пост-постмодернизма, но есть те авторы, которые работают в направлении «метамодернизм» [267]. Метамодернизм предполагает собой «информированную наивность, прагматичный идеализм, умеренный фанатизм, колеблющийся между искренностью и иронией; деконструкцию и строительство, апатию и влияние, попытку достичь какой-то трансцендентной позиции так, будто бы она находится в пределах <...> досягаемости» [267]. Это ряд авторов мировой литературы, работающих и в направлении постмодернизма в том числе, например, Х. Мураками, Р. Боланьо, Д. Ф. Уоллес, Дж. Франзен и другие.

Одной из основных характеристик пост-постмодернизма (или метамодернизма) считают стирание границ между текстом и реальностью. Сознательное и бессознательное в пост-постмодернистской литературе воспринимаются как текстуальное пространство, которое может замещать реальность или становиться иной реальностью, и тогда главный герой окончательно теряет способность различить, что является реальным. По сути, это переплетение реальности и текстуальности – продолжение постмодернистской игры с текстами и картиной мира. Но пост-постмодернизм предлагает другую игру – такую, которую читатель воспринимает серьёзно, и ни читатель, ни герой не знают точно, что происходит. Да и сам автор (в частности, и мнимый, вновь оживает в пост-постмодернизме) охотно верит в реальность, созданную игрой воображения. Возможно, центральное различие между постмодернизмом и пост-постмодернизмом состоит в том, что первый играет с читателем, и мы понимаем, что это игра. Второй играет «всерьёз», игра становится реальностью и замещает правила реальности. «Это уже не шутка и не ирония. И автор, и читатели верят тому, о чём идет речь, несмотря на абсурд, парадокс, невозможность происходящего» [141].

Многие литературоведческие исследования указывают, что постмодернизм попросту не успевает за реальностью и её развитием, которая отчасти близка к тенденциям виртуализации пространства и во многих отношениях является более развитой, чем сегодняшняя действительность. Постмодернизм и его мир меняются во всех своих составляющих. В первую очередь, авторы изменяют репрезентацию общества, культуры, человека и эстетики. Общество постмодернизма в современном свете уже не соответствует собственным идеалам глобализма, свободы и плюрализма, оно всё дальше углубляется в созданные противоречия, свойственные модернизму. Постмодернизм изначально противостоял модернизму. Основой уходящего постмодернизма стало обращение к человеку как к личности, к его внутренним интересам и отношениям с обществом. В художественном мире происходит сдвиг акцентов с общества на одного человека, что представляет собой главный принцип постмодернизма. Такое рассуждение приводило к отрицанию положительного и отрицательного, правильного и неправильного, добра и зла. Проявлением этого стала тенденция к актуализации культурного опыта и применения его в современности уже в виде ироничного цитирования в довольно свободной интерпретации, что характерно для постмодернистского текста.

С 1990 года литературные произведения стали предопределяться в совершенно новых критериях. Так, например, к текстам применяются технологические критерии (благодаря развитию и распространению мобильной сети и сети Интернет), политические критерии (пришёл крах неолиберализма), социальные критерии (акценты на возникновение массовости, герой из среднего класса, который обретает идентичность более высокого порядка), культурные критерии (интерес к экзистенциальному фундаментализму, который более нормирован и способствует развитию ценностей) и эстетические критерии (воскрешение неоакадемизма и натурализма).

Ранее используемый принцип хаоса в художественном мире произведений постмодернизма стал расцениваться как отражение повышающегося риска социальной нестабильности, а не как ограничение перспектив в творчестве.

Мультикультурализм и смешение стилей стало реализовываться в текстах как воссоздание социальной напряженности из-за утраты национальной идентичности. Современные технологии меняют восприятие мира, это уже не игра с реальностью, как в постмодернизме, а изменение репрезентации самой реальности.

Благодаря такого рода социокультурной ситуации рубежа XX – XXI веков, в литературоведении стали выделяться признаки, характеризующие пост-постмодернизм, проблемами идентификации которого занимаются многие исследователи. Обозначают четыре составляющие художественного мира пост-постмодернизма:

1) Виртуалистика. Виртуальный мир замещает описания реальности, пародируя её, претендуя на статус воспроизведения действительности, в которой люди не просто играют, а проводят свою жизнь. Связано это с тем, что в наше время существование и формирование личности без современных технологий на основе виртуалистики, имитирующей реальность, уже трудно представить. Общение и связь посредством телекоммуникации уже стали обыденностью. Представления людей в условиях социальных сетей начинают обретать форму виртуальной реальности в виде изображений, видео и возможности создания себя как персонажа (например, компьютерные РПГ-игры и словесное ролевое творчество). Кроме того, в виртуальном мире появляются новые способы влияния на общество не только властями и средствами массовой информации, но и отдельными личностями, что может также демонстрироваться в художественном мире произведений.

2) Технообразы. Этот термин, предложенный французским культурологом А. Коклен [94], обозначает нестабильные объекты, нематериальные и подвижные, созданные в пространстве Сети одними пользователями и трансформированные другими. Так, благодаря интерактивности, все становятся субъектами социального действия, соавторами и активным началом. Такого рода объект живёт независимо от своего автора, потому что становится порождением сетевого коллектива пользователей. Каждый

из них считает отчасти технообраз своим творением, отражением его индивидуальности и умонастроения. Происходит «диффузия, интерференция творца и аудитории, появляется некое новое образование (кентавр), ориентированное на коммуникацию и потому реализующее себя в сети в виде некоего коллективного субъекта социального действия» [134]. Содействие выбору собственной системы развития, благодаря аттракции социальных взаимодействий, – основная функция технообразов, которые могут задавать тон информационности, иногда не связанной с реальностью, и которые могут становиться фактором информационной войны, борющейся за изменения идентичности, как национальной, так и личностной.

3) Глокализация («региональный сценарий глобализации, при котором глобальные и локальные тенденции сосуществуют и взаимодополняют друг друга» [264], реализующиеся в утверждении «мыслить глобально, действовать локально» [168]). Несмотря на то, что постпостмодернизм формируется на основе глобализации, которая, по сути, является современной мировой тенденцией во многих сферах жизни человека, в некоторых странах появляются проявления глокализации. Постмодернизм всегда акцентировал внимание на отдельной личности, а постпостмодернизм – наоборот, делает уникальным социум в целом. Так, постпостмодернизм делает глокализацию акцентированием социальной (а не индивидуальной) уникальности в рамках глобального социального пространства. Культура глокализации – это полная подверженность влиянию глобализирующего пространства, но в то же время – развитие национальных черт, быта, традиций, языковых форм и форм поведения.

4) Транссентиментализм. Постнеклассический период порождает в современном обществе напряженность и усталость от постоянных деконструкций. Транссентиментализм является своеобразным стремлением к возврату к лиризму без иронии, к высоким идеалам в надежде на светлое будущее. Всё эстетическое, воспринимаемое без иронии, становится новой эстетикой. Ностальгия о светлом прошлом делает постпостмодернизм культурой, стремящейся к соцреализму и новому будущему, что кардинально отличает его от постмодернизма.

Повседневность для нового человека становится более безопасной, что приводит его к снижению риска и надежде на завтрашний день. Видение мира в контексте нового направления литературы и культуры делает постпостмодернизм совершенно противоречащим явлением в отношении постмодернизма. В дальнейшем такого рода тенденции к виртуалистике, технообразам, глокализации и трансцендентному восприятию действительности могут привести к формированию нового стиля в литературе, основывающимся на неоклассицизме.

Для нашего исследования важно отметить, каким образом меняется художественный мир в литературе постмодернизма и постпостмодернизма в качестве новой тенденции в современной литературе. Остается нерешённым вопрос о том, в какой ипостаси предстает перед читателем человек в современной американской прозе. Поэтому нам необходимо обозначить черты, определяющие героя в художественном мире? постпостмодерна и его отличия от постмодернистского героя. Современное общество порождает массового героя, через которого отражается сущность общественной жизни в действительности. Он будто бы плавно прошёл от модернизма сквозь более отчуждённую личность постмодернизма к постпостмодернизму. Человек постмодернизма чаще всего реализует себя как представитель среднего класса. Он не авторитетен, как постмодернистский человек, а авторитарен. Отличие в понятиях заключается в том, что авторитет определяет человека уважаемого, а авторитарность – лишь требующего к себе уважение. Личность как характеристика постмодернистская уходит вглубь, давая всему внутреннюю оценку, а массовый человек воспринимает действительность поверхностно, не пытаясь постигнуть истину. Авторитет не нуждается в социальных званиях, должностях или восторге окружающих, а авторитарность существует с целью завоевания их. Авторитетный человек искренен, авторитарный – скрывает слишком много. Лицемерие человека постпостмодернистского преобладает над искренностью, такой человек лишён свободы, которую манифестирует и к которой стремится постмодернизм. Несмотря на формирование такого представления о современном человеке, он имеет потенциал и надежду на исправление и новую жизнь высоких идеалов.

Для нашего исследования важно понимать, что литература постпостмодернизма не функционирует в полной мере в американском литературном процессе, который проходит в контексте постмодернизма, но использует принципы постпостмодернизма. Наиболее часто встречающимися на данном этапе являются использование в художественных произведениях возможностей дополненной реальности и виртуалистики (переписки в социальных сетях и по электронной почте, использование новейших технологий и т. д.) и глокализация (стремление к определению национальной американской идентичности и культуры в произведениях). В силу сформировавшейся литературной традиции в США, следует отметить, что именно здесь появилось контркультурное направление и трансгрессивная проза как течение в литературе. Трансгрессивная проза является актуальной для рассмотрения в контексте современной американской литературы как одна из форм творчества авторов США, например, Ч. Паланика, ставшего объектом нашего изучения.

1.2.1. Характерные черты трансгрессивной прозы как контркультурного явления

Особый интерес среди учёных проявляется в рассмотрении творчества Ч. Паланика как представителя трансгрессивной и контркультурной литературы. Художественный дискурс такого плана становится особенностью современной прозы Соединенных Штатов Америки. Трансгрессивная литература – явление контркультурное, характеризующееся насыщенностью эротизмом, перверсиями и жестокостью, нарушениями табу, независимыми и маргинальными персонажами, ведущими антикоммуникацию и живущими по законам гедонизма.

Особенность контркультурной прозы в том, что когда о ней упоминают, имеют в виду не особенности текстовой организации произведения, а позицию автора и содержательную составляющую. Это определение наиболее часто используется в массовой культуре и медийной среде, и было описано социологом Т. Розаком, который пишет, что контркультура – это «дихотомия между

поколениями в технократическом обществе» [265]. Понятие о контркультуре начинает смешиваться, превращаясь скорее в описание явления социального, чем литературного. Контркультура в ранней своей форме существования – это явление в обществе, которое характеризуется противодействием системе и старшему поколению, она часто рассматривается как течение «битников». Позже контркультура становится термином, описывающим движения, не вписывающиеся в рамки массового сознания. Именно после развития контркультуры как явления социального, авторы стали рассматривать её и в своих произведениях.

Так, В. И. Гривина пишет, что «задуманный как политический, термин „контркультура” поддаётся наиболее полному изучению в работах о рецептивной эстетике, т. е. о впечатлении, которое текст производит на читателя. Такие работы относятся к социологии, и любой литературоведческий труд, посвящённый контркультуре, неизбежно должен работать в пограничном с социологией поле. У литературоведения нет собственных инструментов для изучения контркультуры. Исследователям литературного текста, которые не занимаются рецептивной эстетикой, нужно такое понятие, которое бы объясняло не внешние, а внутренние механизмы литературы перверсий. Задачей такого термина должно быть изучение взаимосвязей между тем, как задуман текст и тем, как он написан» [48].

А. А. Грицанов указывает, что контркультура – это «совокупность мировоззренческих установок, поведенческих нормативов и форм духовно-практического освоения мира, альтернативная общепринятому официальному миропониманию» [49]. Это явления, которые не имеют единой философской теории в своей основе, но обнаруживают сходство с объединением культурных событий, предполагающих отрицательное отношение к современной ценностной системе. Кроме того, «для контркультуры характерно обращение к неортодоксальным духовным традициям и эзотерическим практикам (европейский и восточный мистицизм, шаманизм, сатанические культы, опыты наркотического галлюцинирования, йога), причудливое соединение символики различных культур и эпох, попытки воспроизведения в современном контексте

выработанных мировой культурой моделей маргинального поведения, „странного” бытия в отчужденном мире» [49].

Авторы, которых мы можем относить к представителям контркультуры, не намерены отрицать культуру своей эпохи, они просто создают произведения с обратными смыслами, нивелирующими существующий уклад жизни, гиперболизирующими любое явление действительности, благодаря текстовым стратегиям своего творчества. Такие произведения, как, например, у Ч. Паланика, и темы, рассматриваемые в них, почти всегда выходят за рамки дозволенного и описывают различные грани бытия.

Следует отметить, что в творчестве Ч. Паланика мы наблюдаем индивидуальный бунт, который является отражением несоответствия действительному укладу жизни и стремлений представляемых им героев. Так, творчество Ч. Паланика, особенно в ранних прозаических произведениях, становится поиском возможности новых форм описания социальных явлений с целью противостояния современному строю для обретения свободы выбора своего пути героями. Контркультурная проза манифестирует как наибольшую онтологическую ценность необычное внутреннее рефлексирование в отношении действительности, а также переосмысление единства картины мира, которое остаётся в произведении на маргенесе разумного понимания и закономерных суждений.

Несоответствие реального мира ожиданиям личности становится основным принципом формирования образной системы. Говоря о контркультурном направлении, мы можем выделить ряд законов формирования художественного мира. Это, прежде всего, несколько вариантов системы образов в художественном произведении:

- 1) герои произведения, которые ведут скрытую борьбу против системы, но боятся идти открыто против законов действительности. Часто такое противодействие системе может заключаться лишь в мыслях персонажа или диалоге с самим собой;

2) герои произведения, создающие индивидуально-трансцендентную картину мира «идеальной действительности» и враждебно настроенные против действующего социального порядка, ставящие своей целью революции и организации свободного режима;

3) герои произведения вступают в «современную культуротворческую деятельность» [172] в контексте новых условий. Художественный мир таких произведений представлен как социально неустойчивый и идеологически переломный.

Такое формирование отношения персонажей к обществу в художественном мире контркультурной прозы порождает двойственное восприятие явлений действительности, создающее новые характерные культурные законы. Как отмечает Н. В. Романова, современная картина мира порождается благодаря «„мозаичности” и фрагментарности индивидуального сознания, редуцирования представлений к простейшим формам восприятия, массового потребления, замены реальных ценностей жизни виртуальными» [172]. Это стремление к формированию новой картины мира обладает рядом таких черт, как умышленная десакрализация ранее устоявшихся понятий с целью изменения шаблонного мироощущения, деструкция стереотипного восприятия мифа и создание собственной авторской мифологии.

Эти характеристики литературного произведения свойственны контркультурной прозе. Как отмечает Н. В. Иноземцева, контркультура – «это не просто направление, отделившееся от основного течения и понимания культуры, но движение, противопоставляющее себя традиционной культуре. Контркультура отдаляется от модернизма, таким образом, являясь „постмодернистской”» [82].

Провести чёткую границу между контркультурой и трансгрессией достаточно сложно. Сам Ч. Паланик утверждает, что с момента свершившейся Катастрофы 9/11 его романы становятся иными – менее агрессивными, наполненными вымыслом и трансгрессией. Автор сам называет свой стиль «transgressive fiction» («трансгрессивная проза»). Трансгрессивная проза является одной из форм контркультуры в литературе. Контркультура – явление не только

литературное, но социальное, объединяющее в себе целый пласт феноменов, одним из которых и стала трансгрессивная проза.

Термин «трансгрессивная проза» был впервые использован в 1993 году в газете «LA Times» М. Сильверблаттом, который определял её как ряд текстов, которые насыщены насилием, увечьями, жестокостью и перверсиями в духе М. де Сада ради удовольствия независимой личности (персонажей). Такая парадигма способна прогнозировать желания деперсонализированного субъекта на пассивный объект.

По определению А. А. Грицанова, трансгрессия – это «понятие, обозначающее ситуацию достижения субъектом внешней позиции по отношению к чему-либо в процессе пересечения границ и выхода за пределы, по ту сторону явлений, состояний или объектов, которые, в свою очередь, также являются внешними, чуждыми субъекту и не способствуют свободному проявлению его истинной сущности» [53].

Главным теоретиком, рассматривавшим понятие трансгрессии в литературе, стал Ж. Батай. Именно он предлагает рассматривать трансгрессию как следствие запретов. По Ж. Батаю, все явления художественного мира несут в себе ряд антиномичных категорий и построены на игровом начале, например, «мир, организованный трудом, [скрывает] беспокойство, которое беспрестанно вносят смерть и сексуальность. <...> Игра обогнала труд в форме художественной активности, она сначала была трудом, но труд этот принимал, таким образом, смысл игры» [14]. Так, труд противопоставляется игре и празднику, жизнь – смерти, производство искусства – жертвоприношению. Ж. Батай пишет, что преодоление запрета и дозволенного является трансгрессией, которая является основой произведения.

Трансгрессивная проза выделяется как узнаваемое направление на протяжении девяностых годов XX века с момента публикации цикла романов о Дж. Майлсе Д. Купера, «Американского психопата» Б. Э. Эллис, «Грязных выходных» Х. Захави, «Бойцовского клуба» Ч. Паланика и других романов.

Несмотря на наличие подобных провокационных романов, трансгрессивная проза не стала популярным объектом для исследователей.

Относительная нехватка интереса к трансгрессивной прозе в академических кругах может экстраполироваться из тех процессов, которые Р. Охманн описывает в своём исследовании «The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960-1975» [246]. Р. Охманн повествует о процессе, который проходит художественное произведение для того, чтобы стать «литературой». Исключение трансгрессивной прозы из круга интересов исследователей может быть частично объяснено невозможностью проследить её путь от предканонической стадии и до пика её популярности. По мнению автора, трансгрессивная литература не может получить коммерческий успех и популярность даже на начальной стадии. Это не значит, что трансгрессивные тексты не преодолевают барьер между публицистической критикой и литературоведческим анализом, но не многие произведения становятся объектом рассмотрения. Несмотря на этот факт, ряд учёных (Л. Миллер, Т. Розак, Дж. Риз и другие), считают иначе.

Неспособность трансгрессивных текстов перейти в доканоническую стадию объясняется тем, что наибольшее внимание им уделяется критиками СМИ. Рецензенты и критики, не понимая принципов прочтения постмодернистских трансгрессивных текстов, оценивали их как второстепенные, мизантропические, психические и банальные, если рассматривать их как произведения литературы. Так, например, Э. Моушен, поэт-лауреат, писал о тексте романа Б. Э. Эллис «Американский психопат», что он «ошеломляюще скучный и, в большинстве своём, глубоко и чрезвычайно отвратительный. Не интересно-отвратительный, а отвратительно-отвратительный: тошнотворный, дешёвый, сенсационный, бессмысленный, годящийся лишь для того, чтобы автору заработать немного денег» [240].

Несмотря на подобную категоричность, находились исследователи, изучавшие трансгрессивную прозу как новое явление в литературе. Мнению А. Мойшена противоречит Дж. Ди, говоривший, что наблюдение за авторами помогает исследователю понять, по каким причинам люди поступают так, как

поступают, почему они трансgressируют и впадают в трансgressию. Дж. Ди пишет, что «одним из наиболее разочаровывающих современных тропов представляется шокирующая трансgressия, которая создаётся психологически заслуживающим доверие персонажем, неожиданно и необъяснимо, без всяких причин. Эта техника сама по себе менее поразительна, чем её литературный успех, поскольку достоверность таких новаторских внедрений определяется предположениями, что они не являются новаторскими, а скорее представляют собой нечто более профанное, подлинное, чем просто искусство» [231].

Мнения, которые порождает трансgressивная проза, объясняются доминирующим механизмом, которым обладает такого рода литература разочарования. Трансgressивные тексты систематически приводят к разочарованию во всех желаниях, которые читатель привносит в текст: стремление к смыслу, стремление к побегу, утешения мимесиса, удовольствия от вуайеризма и даже желание к трансgressии. Любой читатель, надеющийся через эти тексты реализовать насильственную фантазию, сталкивается с невозможностью её реализации, о чём свидетельствует концовка «Американского психопата» Б. Э. Эллис, где насилие оказалось вымышленным, или концовка «The Dice Man» Дж. Кокрофта, где история переходит в рефлексивную непоследовательность.

Отказ трансgressивного текста от того, чтобы быть интересным, делает его провоцирующим или приятным для чтения, в отличие от его содержания, которое отталкивает читателей от произведения. Содержание такого текста может быть определено только посредством детальной интерпретации. Приставка «транс» в «трансgressивной прозе» относится не только к пересечению границы, но и к диалогу между текстом и читателем. Неоднозначность и игровой характер текста заставляет читателя обозначить моральные и структурные границы, от которых отказывается текст. Трансgressивные тексты на самом деле диалектичны: они манипулируют читателем и вовлекают его в поэтику игры. Труды Р. Барта и В. Изера могут быть использованы для объяснения того, почему отсутствие ранее существовавших границ в трансgressивном тексте разочаровывает читателей,

которые подходят к ним с использованием традиционной референтной структуры, что вынуждает читателя или принять, или отклонить текст. Работы Ж. Батая дают основание для теории, следуя которой трансгрессивная проза может функционировать как возможность для исследования табу и их нарушений без всяких последствий.

В «Процессе чтения» (1976) В. Изер отмечает, что трансгрессивная проза склонна к фрагментарности и сокращениям в предложениях, ведь «даже сейчас литературная критика так часто прибегает к сокращению текстов до ссылочного значения, несмотря на то, что этот подход уже постоянно подвергался сомнению даже в конце прошлого века» [79]. В. Изер указывал, что постмодернистские произведения искусства знают о традиционных представлениях зрителей, тем самым «лишая зрителя удовольствия от толкования или от шокирующего их, когда они используют свои проверенные и испробованные методы просмотра произведения искусства» [78]. Это отрицание формирования авторами текста в классическом его понимании является одной из причин создания открытой трансгрессивной прозы как идеологии. Р. Барт описал её как «процесс, посредством которого то, что является историческим и созданное конкретными культурами, представляется так, как если бы оно было вневременным, универсальным и, следовательно, естественным» [12], в этом случае трансгрессивная проза является идеологическим и не следующим культурным нормам явлением литературы. Автор отказывается от классического понимания произведения, создавая новый текст с действующими идеалами, в котором сохраняется двусмысленность, благодаря постоянной динамике и игре знаков.

Именно эта идеологическая двусмысленность связана с диалектической природой трансгрессивной прозы. Для Р. Барта традиционные тексты являются риторическими, имеющими целью убедить читателя в значении поданных образов: «На самом деле ясность – это чисто риторический атрибут, а не качество языка в целом, которое возможно во все времена и во всех местах, но только идеальное дополнение к определенному типу дискурса, то, что передается с постоянным намерением убедить» [11]. Итак, когда критики смотрят на

трансгрессивные тексты с точки зрения традиционных референтных подходов, неизбежный вывод заключается в том, что трансгрессивная проза «мизантропическая» [245] или «поверхностная» [262].

Трансгрессивная проза также может быть «непродуктивной» в том смысле, в котором Ж. Батай использует это слово. Это подразумевает под собой отказ находить ключ для декодирования текста произведения. Ж. Батай назвал подобное явление «расхождением излишков» [15]. В «Проклятой части» Ж. Батай описывает свою концепцию «общей экономики» [15] по отношению к тексту, сосуществование однородных и гетерогенных элементов нашей культуры. «Ограниченная экономика» [15] – это мир полезности и производства, который затрагивает и сферу литературы. Это место ценности и сплоченности. Общая экономика – это разнородный материал, который существует за пределами этого мира производства и потребления. В «Границах полезного» Ж. Батай описывает, как любое значение определяется способностью действия, продукта или человека быть продуктивным в широком обществе: «любое общее мнение о социальной деятельности подразумевает принцип, что все индивидуальные усилия, чтобы быть действительными, должны быть сведены к фундаментальным потребностям производства и сохранения» [15]. Удовольствие приемлемо, если оно «продуктивно», то есть если сделает личность более эффективным членом экономического сообщества: «Цель последнего, теоретически, – удовольствие, но только в умеренной форме, поскольку жестокое удовольствие рассматривается как патологическое» [15]. Это проявляется не только в создании текстов и их форме, но и отражается в содержании произведений трансгрессивной прозы.

Человеку необходимо потреблять, чтобы продолжать производить, но гетерогенный материал в общей экономике «непродуктивен»: он не включает в себя систему ценностей или функционирование культуры. Это удовольствие как самоцель, потребление. Тексты трансгрессивной прозы можно рассматривать как способ отражения культурного и семиотического потребления. Отсутствие объективного смысла отрицает его оправданную цель, делая его чистой, бесцельной роскошью, что неприемлемо в ограниченной экономике:

«Удовольствие, будь то искусство, допустимое развращение или игра, окончательно сокращается в интеллектуальных представлениях и распространении до концессии; другими словами, оно сводится к подразделению, роль которого является дочерней. Ощутимая часть жизни даётся как условие – иногда даже как прискорбное условие – продуктивной социальной активности» [15]. Следуя теории Ж. Батая, трансгрессивная проза является роскошью и принадлежит к общей экономике, она затрагивает темы, противоположные потреблению, задействуя описания смерти, разрушений, отклонений и гендерных отношений как проявления удовольствия и эротизма.

По Ж. Батаю, эротика – это то, что приближает нас к нашей «потерянной непрерывности»; это «согласие на жизнь вплоть до смерти» [15]. Трансгрессивную прозу можно рассматривать как опосредованный способ достижения максимально возможного разрушения в мире потребления. Удалённый читатель с включённым участием выступает создателем произведения «непрерывно» [15]. Однако Ж. Батай быстро квалифицирует наши разрушительные побуждения: «Непрерывность – это то, за чем мы следуем, но, как правило, только в том случае, если эта непрерывность, которая может привести к смерти прерывных существ в одиночку, не является победителем в конечном итоге» [15]. Для Ж. Батая, посредством насилия и сексуальных перверсий, которыми насыщены тексты, трансгрессивную прозу можно рассматривать как форму религиозного эротизма, способ привести «в мир, основанный на разрыве, всю непрерывность, которую может поддерживать этот мир» [15].

Ж. Батай утверждал, что заместительные отношения с жертвоприношением и религиозной эротикой делают литературу естественным наследником религии [15], поскольку в настоящее время «жертва выходит за пределы нашего опыта, а воображение должно выполнять долг за реальную вещь» [Батай]. Сенсация религиозного эротизма связана с возможностью рассказать о переживаниях жертвы, что часто встречается в трансгрессивных произведениях Ч. Паланика: «Это страдание является откровением непрерывности через смерть

прерывающегося существа для тех, кто смотрит на неё как на торжественный обряд. Сильная смерть разрушает разрыв существа; то, что осталось, то, что испытывают зрители с напряжённостью в последующем молчании, – это непрерывность всего существования, с которым жертва теперь одна. Только захватывающее убийство, которое диктует торжественный и коллективный характер религии, имеет право раскрывать то, что обычно ускользает от внимания» [15].

Викарная, но интенсивно висцеральная природа трансгрессивной прозы означает, что насильственные явления, описываемые в произведениях, действуют так же, как кровавая жертва в религиозном ритуале. Читатель отстранён от вымышленных событий и противостоит им; возможность познания жестокости через текст завораживает читателя, который не может быть участником сюжета, и понимает, что текст вымышлен, и такое произведение уже не пугает изображаемыми действиями. В тот момент, когда читатели трансгрессивной прозы наблюдают за чужими страданиями и перверсиями в текстах, они видят то, что «обычно ускользает от внимания» [15], но, как и в религиозных жертвах, смерть человека вновь подчеркивает табуированность убийства.

Трансгрессивная проза может быть не только идеологической и непродуктивной, её можно рассматривать как форму анти-коммуникации. Как отмечает Л. В. Валеева, «стремительное развитие средств массовой информации изменило структуру языковой репрезентации мира» [32]. Ж. Бодрийяр утверждает, что массовая культура, включающая в себя трансгрессивную прозу, использует тексты в качестве антипроводника, что такие тексты нетранзитивны, антикоммуникативны [27]. Н. Луман подчёркивает, что антикоммуникация провоцирует развитие «чрезвычайной социальной зависимости и акцентированной индивидуализации» [122, с. 9]. Д. В. Токарев рассматривает антикоммуникацию как явление, характерное для литературы абсурда, где последний вступает как «противосмысл» (если следовать терминологии Р. Барта). Автор указывает, что «абсурд и антикоммуникация <...> принадлежат к тому же роду, что и логичность нормальной <...> (правдоподобной) коммуникации, то

есть правдоподобного соответствия текста контексту, только со знаком минус. <...> Единосушное соответствие текста контексту – контрдикторное отрицание всего рода нормальной правдоподобной коммуникации, то есть правдоподобного соответствия текста контексту, как плюс-, так и минус-соответствия» [194]. Именно Д. В. Токарев отмечает, что довольно часто авторы, создавая художественный мир своих произведений, могут быть «озабочены проблемой фундаментальной алогичности мира, ощущают в нём присутствие темно-бессознательного бытия-в-себе и каждый по-своему ищут спасения от него – либо добиваясь мистического переживания заново очищенного мира, либо противопоставляя безличному вещественно-биологическому бытию проект смертельного небытия» [194]. Антикоммуникация – это то явление, которое становится характерным для мира литературы, это проявление характеристик постмодернистской прозы, которая изменяет понимание заложенных в текст смыслов и которая часто используется в трансгрессивной прозе.

Как отмечает С. И. Чудинов, человек, описываемый в трансгрессивной прозе США, «западный человек эпохи постмодерна гедонистически расслаблен, он привык к материальному комфорту и устроенности земной жизни, его разум привязан к утилитарным ценностям здравого смысла» [219]. Личность, погружённая в художественный мир, задаёт собственные законы в соответствии со своим волеизъявлением, которое чаще всего придерживается гедонистических тенденций вне всяких табу, предписываемых классическими нормами. В современной американской литературе, по мнению В. В. Варавы, «гедонизм как „воля к наслаждению“ рождается, прежде всего, из осознания ужаса личностного уничтожения без стремления к преодолению личного состояния. Гедонизм – это метафизическая трусость плоти, вдруг обнаружившей свою нестерпимо постыдную конечность и не нашедшая в себе мужества борьбы со злом. Гедонизм – это геронтофобия, доведенная до истерической самовлюблённости самости в свою пустоту. И конечно, для гедонизма предел ужаса – прикосновение к смерти» [33].

Так, имеющая в своей основе стремление к удовольствию и перверсиям, провокационная и противоречивая трансгрессивная проза стала в литературе США особой формой противостояния классической литературе на всех его уровнях, начиная с идейной основы до лингвостилистических приёмов в конструировании текстов. Как и современная постмодернистская литература в целом, так и трансгрессивная проза в частности используют отрицание, крушение идеалов, гедонизм, обречённость в идейном плане; фрагментарность, хаотичность повествования и повторы на уровне композиции; иронию, пародию, чёрный юмор как художественные приёмы; языковую игру и противопоставления на лингвистическом уровне и отчуждённые, противостоящие обществу потребления, динамичные образы. Произведения трансгрессивной прозы, создаваемые современными авторами, являются одним из феноменов американской литературы и мирового литературного процесса.

1.3. Реализация антиномии «мир / антимир» в художественном дискурсе

1.3.1. Понятие антиномии «мир / антимир»

Современное литературоведение активно взаимодействует с различными сферами науки, что приводит к заимствованию понятий и их использованию в качественно новом дискурсологическом поле. Одним из таких понятий, которое со временем стало общенаучным, является понятие «антиномия», интерес к которому актуализировали современные исследования зарубежных и отечественных учёных, таких, как Л. А. Грузберг [54], Э. Гандогду [235], М. Н. Крылова [101], В. О. Кубышкина [103], Б. Ленон [242], О. В. Оборнева [143], В. В. Хан [214] и другие.

Следует отметить, что впервые термин «антиномия» был введён Г. Гоклениусом в «Философском словаре» [233] и И. Кантом в труде «Критика чистого разума» [84], а также прослеживается в более ранних работах И. Канта «Физическая монадология» [86] и «О форме и принципах чувственно воспринимаемого и интеллигибельного мира» [85], несмотря на то, что в

активном употреблении был термин «апория», пришедшее из древнегреческой философии. В. В. Васильев пишет, что, по утверждению И. Канта, «именно антиномии вывели его из „догматического сна“, <...> необходимым условием разрешения антиномии является непредвзятое рассмотрение составляющих её противоположных тезисов („скептический метод”))» [84].

В. С. Берштейн отмечает, что «антиномия – это рассуждение, образуемое двумя высказываниями, каждое из которых приводит к взаимоисключающим выводам, которые нельзя отнести ни к истинным, ни к ложным» [23]. Антиномия как понятие представляет собой необъяснимый парадокс всего сущего, что делает её важным объектом для наблюдения в различных сферах науки. «Попытки мыслить мир как единое целое, подразумевая в качестве предпосылки идею безусловного или абсолютного, приводят разум к неизбежным противоречиям, так как делают возможным обоснование как утверждения (тезиса), так и отрицания (антитезиса))» [23]. И. Кант предлагает четыре вида подобных противоречий. Каждая из антиномий, выделенных исследователем, является важной именно потому, что она напрямую связана с устройством мира и бытия в нём. Эти «трансцендентальные» идеи сформулированы следующим образом:

1) «Мир имеет начало во времени и заключён в пространственные границы – мир не имеет ни начала, ни границ в пространстве, но бесконечен как во времени, так и в пространстве» [84]

2) «Всякая сложная субстанция в мире состоит из простых частей, и вообще существует только простое или то, что сложено из него – ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей, и вообще в нем не существует ничего простого» [84].

3) «Причинность по законам природы не есть единственная причинность, из которой могут быть выведены явления мира в целом. Для их объяснения необходимо признать еще и свободную причинность – нет никакой свободы, но все в мире происходит исключительно по законам природы» [84].

4) «В мире есть нечто, что-либо как часть мира, либо как его причина есть безусловно необходимая сущность – не существует вообще никакой безусловно необходимой сущности, ни в мире, ни вне мира в качестве его причины» [84].

Так, проблема мира и его восприятия раскрывается через сущность всех явлений, которые, по мнению Г. В. Гегеля, противоречивы «во всех предметах всякого рода, во всех представлениях, понятиях и идеях» [43].

В. П. Бранский, рассуждая об антиномии в контексте синергетики нашего времени, указывает, что многие противопоставления, сформированные в науке относительно недавно и заключающиеся в социальных противоречиях нашего мира, реализуются новым «порядком». Однако этому порядку противопоставляется «хаос». Исследователь поясняет, что, исходя из современной исторической ситуации, «порядок» и «хаос» взаимосвязаны, но в тоже время отрицают друг друга. Так, «под „порядком” обычно подразумевается множество элементов любой природы, между которыми существуют устойчивые („регулярные”) отношения, повторяющиеся в пространстве или во времени, или в том и другом. Соответственно „хаосом” обычно называют множество элементов, между которыми нет устойчивых (повторяющихся) отношений» [31]. Здесь следует отметить, что порядок в художественном мире делится на статический (повторение только в пространстве) и динамический (повторение во времени). Также и хаос разделяется на статический (беспорядок в пространственной среде) и динамический (беспорядочность временной организации).

Говоря об антиномиях художественного мира произведений, необходимо отметить, что антиномии являются тем явлением, которые порождают динамику в развитии мира. Так, следуя диалектической концепции Г. В. Гегеля, мы можем говорить о том, что развитие (динамика) – это переход от одного сложного порядка к другому. По Г. В. Гегелю, хаос не имеет места в динамике мира, а если и появляется, то как побочное следствие движения от одной формы порядка к другой, более усложнённой. Но в современных концепциях, например, в синергетике, свойственно видеть в хаосе форму динамики мира, как и в порядке.

В свете такой теории вполне уместно говорить об антиномиях, которые отражают внутреннее взаимодействие мира и форм его динамики.

В современной литературе в полной мере реализуется синергетическая концепция хаоса, которая обращает своё внимание на то, что хаос обладает не только свойством порождения нового, более совершенного порядка, но и имеет свойство порождать такой порядок без какого-либо влияния. Хаос и порядок, как два антиномических понятия, не чередуются, а существуют в едином противоречивом и самоорганизованном соотношении. Такое соотношение является не только системой взаимопереходов, но и бесконечным взаимодействием антиномий. Посредством этого взаимодействия художественный мир функционирует гармонично и имеет свои законы. Как указывает В. П. Бранский, такое соотношение антиномий художественного мира является признаком «диссипативной структуры» [31]. В такой структуре «„порядок” существует лишь за счёт „хаоса”, вносимого в среду» [31] и «благодаря своему „порядку” она приобретает способность адекватно реагировать на хаотические воздействия среды и этим сохранять свою устойчивость; в её упорядоченном поведении появляются „хаотические” черты, но эти черты становятся необходимым условием её „упорядоченного” существования» [31].

Антиномии «мир / антимир» и «порядок / хаос» определяют динамику художественного мира, что отражает сущность подобных оппозиций. Антиномии – это динамические понятия, одинаково убедительные и парадоксальные, противопоставленные друг другу и имеющие свойство видоизменяться в случае достижения бифуркации. Бифуркация антиномических понятий – это «разветвление старого качества на конечное множество вполне определённых потенциально новых качеств» [8].

Т. М. Артишевская предлагает рассматривать бифуркацию как средство порождения нестандартных изменений. Так, например, автор пишет, что «достигшая критических параметров система [художественного мира] из состояния сильной неустойчивости как бы «сваливается» в одно из многих возможных новых для неё устойчивых состояний» [7]. Поэтому мы можем

говорить о том, что характеристики художественного мира, соединённые в определённую систему, могут изменяться из-за преобразования отношений и свойств антиномичных понятий после достижения точки бифуркации в совершенно неожиданных вариациях. «В этой точке эволюционный путь системы разветвляется, раздваивается и <...> после того, как „выбор сделан“, и система перешла в качественно новое устойчивое состояние – назад возврата нет» [7]. Благодаря тому, что в картине мира произведений антиномии приходят к бифуркации, могут быть различные альтернативные интерпретации явлений мира. Иногда изменения в соотношениях антиномичных понятий могут быть парадоксальны и непривычны, что ярко проявляется в контексте современного литературного процесса.

Антиномии художественного мира произведений в разное время становились объектом интереса литературоведов, писателей и философов. Так, например, А. Камю пишет о соотношении антиномий и абсурда в мире: «Если я обвиню невиновного в кошмарном преступлении, если заявлю добропорядочному человеку, что он вожделеет к собственной сестре, то мне ответят, что это абсурд. В этом возмущении есть что-то комическое, но для него имеется и глубокое основание. Добропорядочный человек указывает на антиномию между тем актом, который я ему приписываю, и принципами всей его жизни. „Это абсурд“ означает „это невозможно“, а кроме того, „это противоречиво» [83, с. 26]. Основой логического суждения о человеке в художественном мире произведений, лишённом абсурда, становится реальность. Реальность имманентно не учитывает то, что трансцендентально. Уход от универсалий, предписанных реальностью, помогает избежать разногласий, которые объясняются антиномиями художественного мира, несмотря на стремление к трансцендентальному единству.

Парадоксальность трактовки окружающего мира писателем и его восприятия героями в произведениях современной американской литературы вызывает пристальный интерес в литературоведении.

Важно отметить, что в американской литературе парадокс в произведениях таких авторов XIX в., как В. Ирвинг, Э. А. По, Ф. Купер и других, стал

характерной чертой американского романтизма. Достаточно вспомнить обращение В. Ирвинга к фольклорной традиции в новелле «Рип Ван Винкль», где автор разделяет мир реальный (поселение голландских колонистов) и мир фольклорный (Каатскильские горы). Время в этих мирах течёт совершенно по-разному, поэтому Рип, попавший в фольклорный мир, проспал двадцать лет. Мир вымышленный (антимир) населён фольклорными существами. Если в ранней литературе колониальной Америки мы наблюдаем то, как создаётся единый мир и как странствуют в нём герои, то в литературе романтизма наблюдается разделение мира на две части в силу тенденции к эскапизму. Поздний романтизм, часто называемый «тёмным», также обращается к двоемирию, которое представлено миром реальным, жестоким и бесчеловечным, и миром грёз, где возможно всё мистическое, даже общение с мёртвыми. В этом контексте уместно вспомнить творчество Э. А. По, который обращался к довольно парадоксальным описаниям мира и антимира не только в своих новеллах («Чёрный кот», «Сердце-обличитель», «Вильям Вильсон» и другие), но и в стихотворных произведениях («Улялюм», «Ворон», «Аннабель Ли» и другие). Так, например, в новелле «Чёрный кот» главный герой постоянно пребывает в неоднозначном состоянии между миром вымысла (измененной реальности) и миром реальным. Ощущение событий постоянно перетекает из одного мира в другой настолько незаметно, что ставит под вопрос реальность происходящего в новелле и здравость ума главного героя. Подобная ситуация также наблюдается и в стихотворном произведении «Ворон», где лирический герой вступает в диалог с прилетевшим к нему вороном, рассуждая о вопросах бытия. Э. А. По мастерски создаёт для читателя эффект неопределённости, показывая два противоположных мира, которые не имеют чёткой границы между собой.

Несмотря на то, что период романтизма в Соединённых Штатах Америки столь очевидно манифестирует деление художественного мира на реальный мир и антимир, в истории американской литературы наблюдаются и произведения других периодов, реализующие идею заданной антиномии. Е. В. Староверова пишет, что в американской литературе после Первой мировой войны «искусство

было не средством морального воздействия на мир, а способом создания альтернативного мира – мира художественного произведения, точность и выверенность которого составляли некий противовес хаотичности и чудовищной нелепости окружающей жизни. В отличие от абсолютно не подвластной человеку бессмысленной и враждебной ему реальности, соразмеренность пропорций этого мира всецело определялась мастерством художника, имела самостоятельный эстетический смысл» [184]. Темы, поднимаемые авторами послевоенного периода, делят художественный мир американской литературы на мир национальный (с пуританскими ценностями) и мир коммерческий (с экономическими стремлениями). Таким автором можно назвать Ф. С. Фицджеральда, который раскрывает в полной мере раздвоенность «американской мечты» в романе «Великий Гэтсби». Главный герой Ф. С. Фицджеральда – представитель общества потребления, стремящийся к добру и красоте – будто бы относится к двум мирам благодаря своим качествам. Антиномия, находящаяся в фокусе нашего внимания, находит своё выражение не только в раскрытии образов, наполняющих художественный мир, но и в названиях произведений Ф. С. Фицджеральда, например, в романе «The Beautiful and Damned» («Прекрасные и проклятые»). На параллели и противопоставления, связанные между собой и создающие единую картину мира в произведениях Ф. С. Фицджеральда, указывает А. А. Усманова, рассматривая роман «Великий Гэтсби»: «Ник видит Гэтсби, протягивающего руки к тёмной воде, что созвучно с названием картины, которую Ник упоминает в конце второй главы – „Loneliness” – одиночество Ника, одиночество Гэтсби. „Beauty and the Beast” – связь с Томом и Дэйзи, „Old Grocery Horse” – параллель с Уилсоном, „Brook’n Bridge” – та черта, которая разделяет два наиболее контрастных района Нью-Йорка – Манхеттен и Бруклин» [200]. Так, авторы межвоенного периода создают художественный мир, построенный на антиномии «мир / антимир», несмотря на сложность определения границы между ними. Подобное свойство в контексте оппозиции «мир / антимир» сохраняется и на современном этапе развития американской литературы.

Говоря о неопределённости границы между антиномией «мир / антимир», мы можем отметить несомненное влияние изменённого состояния сознания, которое уже становится объектом рассмотрения многих филологов, в частности, разработку понятия «филологическое изменённое состояние сознания (ФИСС)» [183] предложил исследователь Д. Л. Спивак. В связи с этим мы полагаем, что «положение о том, что нормальной речевой деятельности носителей естественного языка неотъемлемо присущи моменты напряженности, усложненности порождения и восприятия речи, на материале которых анализ закономерностей речевой деятельности особенно эффективен» [183, с. 2]. Как указывает Д. В. Гугунава, «возможности применения ФИСС представляются несколько шире: в частности, она [возможность] может быть применена и к анализу художественного текста – особенно так называемых „культовых текстов“, построенных в соответствии с определённым каноном» [55]. Для нашего исследования важно отметить, что американские авторы склонны создавать эффект состояния измененного сознания, намеренно стремясь видоизменить речь и восприятие окружающего мира героев. Необходимо пояснить, что можно считать изменённым состоянием сознания (ИСС). П. А. Гордеев пишет, что «пространство измененных и необычных состояний сознания отмечается значительным разнообразием, оно включает: различные „мистические“ состояния; дремоту, сон и „просоночные“ состояния; трансовые, медитативные и гипнотические; психоделические, состояния алкогольного и наркотического опьянения; экстатические и религиозномистические; состояния озарения, просветления; творческие, связанные с инсайтами; „околосмертные“ состояния сознания и т. д.» [47]. Кроме того, В. П. Руднев определяет ИСС как виртуальную реальность: «психотический или шизофренический паранойяльный бред, наркотическое или алкогольное опьянение, гипнотическое состояние, изменение восприятия мира под действием наркоза. Виртуальные реальности возникают также у пилотов на сверхзвуковой скорости, у заключённых, подводников, <...> у всех, кто каким-то образом насильно ограничен в пространстве на достаточно длительное время» [173, с. 53]. Поэтому представляемый в текстах

художественный мир является отчасти виртуальным, потому что он воспринимается через сознание автора, читателя и персонажей. Речь каждого героя художественного произведения, как и автора, имеет собственные характеристики, потому что «проблема необычного состояния сознания неразрывно связана с проблемой конституции человека, его сущности и предельных состояний. Необычные состояния сознания становятся возможны благодаря строению человеческого существа как особого индивида, обладающего *для-себя-бытием, бытием-в-мире и бытием-с-другими*. Через эти экзистенциалы выражается многогранность бытия человека в его взаимосвязи с наличным бытием и бытием другого» [47]. Это подтверждает то, что эффект от изменённых состояний сознания создаётся благодаря системе образов, то есть восприятия их мира и восприятия сознания других персонажей.

Несмотря на то, что литература американского романтизма активно развивает антиномические понятия «мир / антимир», в дальнейшем подобное положение в рассмотрении художественного мира произведений начинается только с наступлением эпохи постмодернизма, когда видение мира сконцентрировано на стирании оппозиции мира реального и вымышленного, когда мир вымысла мог ощущаться персонажами произведений как мир реальный, а момент взаимоперехода мира и антимира становится объектом пародирования. Как утверждает Л. Г. Андреев, постмодернизм в США связан с романтизмом благодаря герою, который погружён в современный художественный мир, но всё с тем же романтическим мировосприятием: «это романтическое мироощущение, однако, „неоромантично“ постольку, поскольку питается господствующим в духовной жизни Запада мироощущением экзистенциалистским, то есть трагическим переживанием одиночества личности в отчуждённой среде, утратившей Бога» [5].

Создаваемая постмодернистами оппозиция между миром и антимиром со времени шестидесятых годов XX в. и до наших дней всё больше подтверждает наличие закона энтропии в литературе США. Литература США стремится к созданию новой картины мира через подчинение законам хаоса. Помимо того, что

мир современной американской литературы – это «мир симулякров, ложных видимостей, мир означающих, освободившихся от референтов» [1], антимир, создаваемый в этих произведениях, всё больше оправдывает господство хаоса в художественном мире произведений. Исследуемая нами антиномия состоит из описания реального мира и антимира в художественном произведении, что будет рассмотрено далее.

1.3.2. Отражение реального мира в художественной картине мира

Для нашего исследования необходимо обозначить, что при описании реального мира в картине мира произведений американские авторы используют в качестве материала действительность, что является характерным для литературы в целом. Д. С. Лихачёв утверждает, что «отдельные элементы отражённой действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве. Изучая отражение мира действительности в мире художественного произведения, литературоведы ограничиваются по большей части тем, что обращают внимание, верно или неверно изображены в произведении отдельно взятые явления действительности» [115].

При рассмотрении реального мира в контексте мира художественного не следует проводить прямые параллели с элементами окружающей действительности и стремиться выявить достоверные факты. Объектом рассмотрения литературоведов становится мир вымысла, который по сути своей и является картиной мира произведения.

Понятие «картина мира» широко используется не только в литературоведении, но и в других сферах научной деятельности. Изначально понятие функционировало в физике, которая трактовала его как существующий образ мира, сформированный в рамках науки и отражающий законы природы. Так, по мнению В. А. Масловой, картина мира есть «реальность сознания человека» [133]. Однако, уже в 60-е гг. XX века термин начинает активно использоваться в лингвистике и литературоведении.

Основы лингвистической теории о способах отображения и интерпретации художественного мира и соотношения его с миром реальным изложены в работах В. фон Гумбольдта, который высказал идею о том, что каждый язык определяет мир по-разному, описывая его только этому языку присущей системой мышления и мироощущения. В речи хранится культурная память как всего человечества, так и отдельного народа [56]. Впоследствии концепция В. фон Гумбольдта нашла отражение в исследованиях Э. Сэпира, который утверждал, что «мы видим природу в направлении, которое нам подсказывает родной язык» [187, с. 32].

В свою очередь, В. А. Жаворонок определяет картину мира как «нечто начинающееся прежде всего с человека и этноса, являющееся результатом восприятия реальности человеком, его фантазий, мыслительных процессов» [69, с. 24].

Понятие «картина мира» фигурирует в философии, истории, культурологии, лингвистике, в каждой сфере своего функционирования принимая определённые значения. В философии картиной мира называют соединение знаний человечества и личности о мире и миропорядке, а также об осуществлении познания и месте индивидуума в мире (Э. Г. Азимов, К. Айдукевич, В. С. Жидков, В. И. Зорин и др.). В исторической науке под термином «картина мира» понимают единую систему знаний о мире, его законах и данных в их исторической прогрессии, которые были получены благодаря оценке и разработке их учёными (А. А. Глотова, О. В. Матвеев, В. С. Шмаков и др.). В культурологии картина мира – это системные взгляды о действительности интуитивного характера (В. П. Большакова, Т. Ф. Кузнецова, В. П. Руднёв и др.). Лингвистика предлагает определение «языковая картина мира», которая подразумевает под собой сформировавшуюся в ходе истории в бытовом сознании языковой общности и нашедшую отражение в языке структуру миропонимания, мироустройства и восприятия реальности (Л. Вингенштейн, А. А. Зализняк, Э. Сепир, Л. В. Щерба и др.).

Так, В. Е. Хализев определяет картину мира как словосочетание, являющееся «ключевым словом культуры, и строгой терминологической

унификации не поддающееся» [213]. Человек получает определённый опыт и знания, создавая тем самым соответствующие концепты, которые, пересекаясь между собой, создают концептуальную систему. Согласно этому утверждению, О. Е. Ясиновская отмечает, что концепт является «идеальным образом, который отображает национально-культурный и личностный опыт и знания человека о мире» [226, с. 153]. В свою очередь, В. А. Маслова отмечает, что «картина мира есть не просто набор изображений предметов, процессов и свойств, но она включает в себя не только отражение объектов, но также позицию субъекта, его отношение к этим объектам. Важно то, что позиция субъекта такая же реальная, как и сами объекты» [133].

Картина мира, появляющаяся вследствие деятельности национального самосознания, является продуктом длительного исторического развития и несёт опыт, передаваемый из поколения в поколение. В ней пересекаются знания, допущения, вера, порождающие отражение действительности в повседневной практике и быту, эстетическое восприятие человеком реального мира, а именно знания, здравый смысл и иррациональность, отражённые в мифах, легендах. В ней явно прослеживаются национальные специфические и межнациональные общечеловеческие особенности.

По мнению И. А. Смушкенской, в формировании картины мира задействованы все грани психической деятельности человека, начиная с чувств и заканчивая мышлением и самосознанием. Картина мира существует в сознании в достаточно сухом и невыраженном виде. Воссоздание картины мира происходит эскизно, не систематично. Индивидуальная картина мира проявляется в отношении человека к окружающей действительности и отражается в настроении, чувствах и действиях [180, с. 78].

О. А. Бондаренко отмечает, что «картина мира в её отражении речью сложнее и глубже. Это картина связей и взаимоотношений, существующих, во-первых, между предметами (явлениями, ситуациями); во-вторых, между предметами и субъектами, воспринимающими и оценивающими эти предметы; в-третьих, самими классификациями и оценками. Таким образом, понятие картина

мира содержит в себе не только знания о предметах и сущностях, но и понятие морали и духовных ценностей, причинно-следственных связей, этических норм и опыт предшествующих поколений» [28, с. 12].

Картина мира может быть представлена в виде пространственных (верх – низ, юг – север, слева – справа), временных (утро – вечер, осень – весна), количественных, этических и других параметров. На её формирование влияют язык, окружающая природа, традиции, воспитание и другие факторы. Она может быть целостной, как, например, мифологическая, религиозная, философская, физическая картины мира. Но в тоже время она может отражать и некий фрагмент мира, быть локальной. Таким образом, мы разделяем точку зрения В. А. Масловой: «картина мира является одновременно частично универсальной, а частично национально-специфической» [22].

Важно отметить, что картина мира занимает особое место в структуре речевого сознания, которое, согласно концепции Ю. Н. Караулова, состоит из трёх уровней:

1) вербально-семантического, предполагающего владение субъектом родного языка на определенном уровне;

2) когнитивного, единицами которого выступают понятия, идеи, соединяющиеся в каждом индивидуальном сознании в упорядоченную, систематизированную «картину мира», отражающую иерархию ценностей;

3) прагматичного, вмещающего цели, мотивы, установки [14].

В современном языкознании разделяют концептуальную и языковую картины мира. Интересно то, что среди исследователей нет единого мнения в отношении взаимодействия этих картин мира. Так, по словам Л. А. Лисиченко, «концептуальной картине мира присущи понятия, языковой же картине мира присущи значения. Однако для понимания явлений и процессов, происходящих именно в сфере языковой картины, важной является третья составляющая, а именно доречевая картина мира. Эта картина несет в себе представление о мире, не имеющее языкового выражения, но в тоже время являющееся источником для него» [113, с. 18].

В свою очередь, Ж. П. Соколовская определяет специфику концептуальной и языковой картин мира, сопоставляя их с научной картиной. Под первой она понимает «совокупность представлений человека объективной действительности, окружающей его», в то время как языковую картину мира она трактует как одну из «специальных картин мира», которая, однако, в отличие от научной, состоит не только из «научного познания», но и ненаучного, как, например, мифология, фантазии, поверья [181, с. 33]. Так, Л. А. Лисиченко утверждает, что «концептуальная картина мира является основой для языковой картины. Концептуальное восприятие мира является универсальным и более общим для народностей со схожим уровнем знаний о мире, в то время как язык отражает опыт каждого народа и демонстрирует своеобразие в восприятии действительности» [113, с. 122]. Схожее мнение высказывает В. А. Маслова, утверждая, что «каждый отдельный язык составляет сумбурную систему, которая накладывает свой отпечаток на сознание её носителей и формирует их картину мира» [22].

Н. В. Слухай обращает внимание на существование разновидностей языковой картины мира – фоновой и мифопоэтической. Так, согласно мнению исследователя, «существование языковой картины мира проявляется в двух ипостасях – светской, фоновой и сакральной, мифопоэтической. Системность и структурированность каждого из этих проявлений являются залогом нормального функционирования языковой картины мира» [179, с. 31].

Таким образом, анализ теоретических положений, связанных с языковой и концептуальной картинами мира, позволяет увидеть определённые тенденции в современном языкознании. Языковая и концептуальные картины являются потенциально неограниченными, разделяясь на отдельные фрагменты и понятия, как, например, научную, поэтическую, мифологическую картину мира, или же в зависимости от субъекта – индивидуальную, коллективную, национальную и другие.

Исходя из вышесказанного, становится ясно, что под влиянием различных компонентов, составляющих языковую и концептуальную картины мира,

формируется мировосприятие целых народов и отдельных индивидов. Создаваемая индивидом картина мира порождает интерпретацию окружающего мира и осознание себя как части этой действительности, свидетельствует об объединении народнопоэтической стихии и авторских поисков, которые проявляются благодаря особенностям концептуальной и общезыковой картин мира.

Сегодня исследователи выделяют несколько видов картин мира, активно проявляющихся в литературе. Например, выделяется научная картина мира, нашедшая отражение в литературе и в основном проявляющаяся в научной фантастике. Научная картина мира проявляется в рациональных, закономерных взглядах на действительность. Она строится в результате обобщения научных понятий и принципов, с применением научного языка для обозначения объектов и явлений. Изначально заданная картина мира во многих произведениях логична и внутренне непротиворечива. Так, основной задачей её элементов в художественном тексте является отражение действительности, пусть немного искажённой, но сохраняющей основополагающие черты реальности. В отличие от мифологической картины мира, научная ограничена определёнными законами.

И. Т. Фролов в своих исследованиях определяет картину мира как «целостное миропонимание, синтезирующее знания на основе систематизирующего начала (научного принципа, идеи, религиозного догмата и т. д.), который определяет мировоззренческую установку человека, его ценностные поведенческие ориентиры» [206, с. 137]. Подобного рода описание более точно отражает цель использования данного понятия в литературоведении. Писатель, собирая образы из разных источников, создает совершенно новый мир, наполненный элементами как реальности, так и вымысла, создавая авторскую картину мира. М. М. Бахтин отмечает, что «авторская художественная картина мира – это специфическая форма мировосприятия, которая выступает как альтернатива реальному миру и представляет собой результат внутренней работы автора, его творческой деятельности» [19]. Важно то, что в произведении отражаются не только общие понятия и образы, но и индивидуальные

предпочтения автора. Задача писателя при описании окружающего мира – передать читателю отношение автора к происходящим в произведении событиям. Само пространство, предметы, которыми наполнен мир, – всё это отражает авторский замысел и демонстрирует отношение писателя к происходящему.

Художественная картина мира, как и понятие картины мира для лингвистики, в тексте воплощается совокупностью различных концептов. Художественный концепт – это игра со смыслом [188]. Мир насыщен различными концептами, через призму которых автор явно или косвенно обращается к читателю. Каждый из этих концептов несёт в себе элемент картины мира, которые в совокупности создают цельную художественную картину мира. Важно отметить, что художественная картина мира строится на основе концептов картины мира реального, сложившихся в той или иной культуре. Таким образом, форма и содержание текста зависят от мировоззрения, задаваемого концептами определённой культуры.

Наряду с мировоззренческой составляющей, художественный мир строится с помощью художественно-образного языка, который тоже подвержен влиянию культуры, в рамках которой действует писатель. Так, можно утверждать, что художественная картина мира является не только плодом индивидуального творчества, но одновременно она несёт в себе всю память народа, к которому относится писатель. В свою очередь, О. А. Фещенко отмечает, что «в тексте присутствует не одна картина мира, а несколько, складывающихся в некое целое и образующих даже не авторскую, а художественную картину мира» [204]. Однако важно отметить, что художественная картина мира, в отличие от авторской картины, является понятием более сложным. Так, кроме писателя в создании художественной картины мира участвует и читатель. Под влиянием написанного писателем текста, в сознании читателя рождается мир, который для каждого будет совершенно разным. Н. А. Кузьмина определяет художественную картину мира «как поэтическую альтернативу миру действительному, физическому. Это образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника как результат его духовной активности» [105].

Художественная картина мира содержит в себе такое понятие, как хронотоп. Все события, происходящие в произведении, осуществляются в определённом месте и в определённое время. Так, Н. К. Гей писал, что ничто не может существовать нигде и никогда, каждый образ «обязательно задан в том смысле, что любое его содержание предполагает, что оно соотнесено с кем-то, имело место где-то и когда-то» [44]. Поэтому при создании литературного произведения понятия *пространство* и *время* играют самую значимую роль. Они служат формой существования художественного мира.

Пространство во многом определяется творческим замыслом, фантазией, особенностями мировоззрения, мировосприятия писателя. Согласно Ю. М. Лотману, художественное пространство – это «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [121]. Время же, становясь объектом изображения, переосмысливается автором в соответствии с его замыслом. Оно приобретает новые качества, позволяющие идентифицировать его как художественное время. Так, М. А. Сапаров определяет время как «главного представителя» субъекта, фактор, определяющий развитие образа [175, с. 156]. Время, являясь в произведении концептуальной категорией, выражает взгляды писателя на те или иные социальные и исторические события, раскрывает его отношение к ним, отражает авторское представление о развивающемся мире, становится формой его познания.

В литературном произведении пространство – это континуум, в котором развиваются события и действуют персонажи. Оно состоит из двух уровней: поверхностного и глубинного. Поверхностный уровень – это то место, где разворачиваются изображаемые автором события. Это могут быть конкретный дом, улица или даже планета. Этот уровень связан с объективной стороной художественного пространства. Объективность пространства состоит в том, что оно является естественной формой существования реального мира. Глубинный же уровень представляет собой переосмысление обычных предметов окружающей действительности. Это субъективный уровень, обусловленный чувственным подсознанием человека. Так, различное мировоззрение читателя может

идентифицировать один и тот же предмет окружающей действительности по-разному. Например, для одного описываемая в произведении река может означать течение жизни, для другого – свободу, а для кого-то – и вовсе ничего, просто реку. В основе субъективного уровня лежат эмоции человека, его внутренний мир. Поэтому, в отличие от объективного пространства, оно более динамично и многогранно. Именно субъективное пространство является основой для произведений современной американской литературы, так как субъективность описываемого места позволяет трансформировать его, перемещаться из одного мира в другой.

Художественное пространство имеет множество возможностей. Точно так же, как и реальная действительность, оно может иметь географические характеристики, такие, как описание климата, рельефа, ландшафта. Если автор пишет историческое произведение, то пространство приобретает черты описываемого времени, что проявляется в описании одежды, реалий, обычаев. Часто художественное пространство не соотносится с реальностью. В таких произведениях существуют несколько пространственных измерений – реальное и психологическое. Реальное пространство является описываемым миром, местом, где разворачиваются события. Психологическое же пространство позволяет заглянуть глубже во внутренний мир персонажа или автора, раскрывая до этого скрытые черты. По объему охвата действительности литературное пространство может быть большим или маленьким. Например, в цикле повестей К. Льюиса «Хроники Нарнии» [128] читателю демонстрируются миры, по своим масштабам не уступающие огромным планетам. В то же время в рассказе «Расторжение брака» [127], пространство описываемого Ада достаточно мало и больше напоминает обыкновенный город, чем Преисподнюю.

Художественное пространство может быть точечным, плоскостным, линейным или объёмным. Точечное пространство – это места, являющиеся полями, попадая в которые персонаж оказывается вовлечён в определённую ситуацию. С. Ю. Неклюдов в своих исследованиях определяет, что точечное пространство ярко выражено в произведениях, в которых «последовательность

эпизодов поддается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначного предсказания последующего)» [138]. Плоскостное и объемное пространства в своей основе имеют вертикальную (нисходящие и восходящие пространственные строения) и горизонтальную (четыре стороны света, понятие границы) направленность. Линейное пространство характерно для произведений с заданной последовательностью эпизодов. Так, художественное пространство можно определить как отражённое и преобразованное пространство действительности, имеющее смысл и содержание. Пространство – это важнейший элемент, с помощью которого и в котором строится все произведение, в пределах которого действуют персонажи. Оно отражает идейно-эмоциональные стороны описываемого образа и является основой всего произведения.

Современная американская литература характеризуется тем, что восприятие картины мира в произведении редко можно категорично разделять на виды, как указывалось выше. Авторы, действуя по «канонам» постмодернистской культуры, в литературе США создают характерную картину мира, деформированную в соответствии с авторскими установками и направленную на переосмысление ценностей. Д. В. Затонский, рассматривающий в своих исследованиях вопросы теории художественных текстов с целью формулирования принципов постмодернистской литературы, говорит о том, что само определение «постмодернизм» – это только лишь «невразумительное словечко» [73 с. 4], которое призвано для того, чтобы описать создаваемую картину мира, характеризующуюся кризисным мироощущением и изменением привычной «системы бытования духа и культуры» [73, с. 242].

Остаётся фактом и то, что развитие постмодернистской литературы прежде всего было связано с изменениями художественного мира и изменением действительности как материала для его формирования. Подобные изменения связаны с развитием новых информационных технологий и прогресса современного общества. По мнению А. А. Фёдорова, «на практике это обернулось глубоким и зачастую бесповоротным неверием в универсальное значение как объективного, так и субъективного принципа познания реального мира» [203].

Для большинства улавливаемые сознанием действия и явления сегодняшнего общества прекратили быть символами, образами, определениями, которые включают в себя первостепенно важные концепты либо сакральный и трансцендентальный смыслы, связанные с действительностью движения и исторического становления или с духовно-нравственной этикой. Как отмечает Ж.-Ф. Лиотар, сегодня «объективный дух» [42] (как называл его Г. В. Гегель) «может выражать себя во всевозможных реактивных или даже реакционных установках или утопиях, но не существует позитивной ориентации, которая могла бы открыть перед нами какую-то новую перспективу» [112]. По мнению И. В. Саморуковой, постмодернизм как явление в культуре и литературе стал «симптомом крушения предшествовавшего мира и <...> низшей отметкой на шкале идеологических штормов» [174, с. 117], которыми характеризуется наша эпоха. Такое описание направления современности может с точностью передавать и систему отражения действительности в художественном мире произведений, что отмечается в исследованиях многих литературоведов.

1.3.3. Антимир в художественной картине мира

Понятие «антимир» рассматривается с различных позиций отечественными и зарубежными литературоведами, такими, как М. М. Бахтин, Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Ю. М. Лотман, В. П. Даркевич, А. Я. Гуревич, Л. М. Ивлева и др. Чаще всего отечественные литературоведы характеризуют понятие антимира в контексте смеховой культуры. Поэтому основополагающей работой, на наш взгляд, является исследование М. М. Бахтина, посвящённое творчеству Ф. Рабле, где автор разрабатывает основу и законы смеховой культуры. М. М. Бахтин утверждает, что смеховые формы, которые представлены литературными источниками и русскими народными праздниками, связаны воедино благодаря общему карнавальному варианту художественного мира, который всегда противопоставлен бытовому миру, серьёзному и официальному. Это формирует биполярность или так называемую «смеховую двумирность». Следует также отметить, что М. М. Бахтин изучает смеховую культуру не только как феномен

праздничных и текстовых событий. Он делает «карнавал» центром всего смехового мира, который обогащён собственной культурой. Так, учёный рассматривает «карнавал» как множество «форм народно-смеховой культуры». Содержательной доминантой смехового мира карнавальской культуры является, по мысли исследователя, утопическая амбивалентность – восприятие мира в постоянных сменах и обновлениях» [169].

Антимир стремится к законченности, но в то же время он связан с миром настоящим и зависит от него, поэтому такие исследователи, как Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Понырков, часто называют антимир несамостоятельным, «теневым миром», который создан на материале реальной действительности. Появление антимира даёт совершенно отличное от привычных категорий представление о мире и человеке в нём, ведь по ту сторону реальности строится иная жизнь со своими правилами. Всё, что в реальной жизни воспринимается серьёзно, в антимире высмеяно. Основная черта антимира по М. М. Бахтину, – это амбивалентность, в которой всё завязано на смерти и возрождении. Так, антимир становится миром карнавала, перевернутым миром, где происходит смена социальных ролей. В таком мире не страшны ни унижения, ни избиения, ни смерть. Смех делает страх несущественным.

Смех не только нейтрализует страх, но и творит сам антимир. Такого рода созидательность, граничащая с хаотичностью, порождает «мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный» [116].

В таком варианте художественного мира, как антимир, всё изменяется и преподносится обратным миру реальному. Описывая антимир, Д. С. Лихачёв указывал на наличие законов его создания и необходимость его целостности: «Поэтому, строя картину изнаночного, крошечного или опричного мира, авторы обычно заботятся о её возможно большей цельности и обобщенности» [116].

Д. С. Лихачёв отмечает, что в текстах присутствует «двумирность» для создания контраста. Он называет художественный мир «миром зла» и часто использует такие термины, как «антимир», «мир антикультуры», «крошечный

мир» и другие. И М. М. Бахтин, и Д. С. Лихачёв придерживаются того мнения, что смех становится мирообразующей составляющей, наполняющей каждую единицу художественного мира. Смех делает картину антимира единым целым и выступает также как особенность языка антимира. И. Ю. Роготнев, который также исследует смеховую культуру, пишет, что «положительная амбивалентность и негативная кромешность являются своеобразными аксиологическими полюсами потенциального содержания смехового мира» [169].

Следует отметить, что ряд литературоведов включают в качестве значительного мирообразующего фактора понятие «антиповедение». Это такие ученые, как Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, С. Е. Юрков и другие.

Художественный мир современной американской литературы – явление многогранное, чаще всего обладающее определёнными чертами, привнесёнными из литературы постмодернизма. Ирония, чёрный юмор, грубость и изменённые трактовки ценностей становятся основой для составления единой картины сложного и часто запутанного мира, создаваемого современными американскими авторами, за которыми уже закреплена слава наиболее провокационных авторов среди представителей прочих национальных литератур.

В очередной раз убеждаясь, что постмодернизм формирует собственное видение художественного мира, В. А. Пронин пишет, что мир, создаваемый авторами-постмодернистами – это «искусство молчания, пустоты, смерти, создающее свой язык недомолвок, двусмысленности, словесной игры» [166]. Художественный мир американской литературы не просто пуст, он наполнен тем, что противоположно классическим ценностям – это конформизм, изменённое пространство и время, события, табуированные темы, которые в действительности или невозможны, или неприемлемы. Всё это окружено в американской литературе жёстким чёрным юмором, который пронизывает весь язык художественного мира и описания событий, происходящих в нём, ведь смотреть с точки зрения здравого смысла на произведения современной американской литературы бывает нелегко. Для этого на помощь читателю приходит ирония и «смех сквозь слёзы» [189].

Чёрный юмор, переплетающийся с иронией, делает современную американскую литературу явлением, узнаваемым среди прочих. Основная концепция художественного мира в таком случае построена на игре, которая обращает нас к принципам постмодернизма. Здесь уместно вспомнить изыскания Ж. Дерриды, который в работе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» пишет, что «игра – это разрыв присутствия. Присутствие того или иного элемента является значащей и возмещающей отсылкой, вписанной в систему различений и движение по цепочке. Игра – всегда игра отсутствия и присутствия, но, если мы хотим осмыслить её в корне, надо мыслить её прежде самой их альтернативы; надо мыслить бытие как присутствие или отсутствие, исходя из самой возможности игры, а не наоборот» [61].

Так, мы можем утверждать, что художественный мир современной американской литературы, построенный на игре, в полной мере системен, но благодаря своему чёрному юмору и жёсткой иронии становится бесконечной жестокой игрой смены присутствия и отсутствия элементов картины мира. Такой мир часто негативен, он оборачивает всё привычное и прекрасное в необычное и отвратительное.

Ж. Деррида пишет о том, как связан художественный мир и игра, указывая, что тематика в произведении, «обращенная к утерянному или невозможному присутствию отсутствующего истока <...> является <...> печальной, негативной, ностальгической, исполненной вины, <...> гранью мысли об игре, чьей другой стороной представляется ницшевское утверждение, радостное утверждение игры мира и невинности становления, утверждение мира безупречных – без истины, без истока – знаков, открытого активной интерпретации. Это утверждение определяет тогда ацентричность [мира] иначе, нежели как утрату центра. И играет, ничего не опасаясь. Ибо игра тут надёжна, она ограничивается подстановкой частей данных и существующих, присутствующих [составляющих мира]» [61]. Такая игра, часто карнавальная и в то же время с негативной нотой, делает художественный мир литературы «теневым» и мрачным. Подобные

вопросы рассматривались литературоведами, которые предлагают описание такого мрачного мира художественного произведения, как «антимира».

Художественный мир – это обозначение эстетически отражённой действительности (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Г. Н. Пospelов). Антимир определяется как «устойчивая типологическая разновидность художественного мира, заключающая в себе „обратное отражение” культуры, это реальность, построенная по принципу „вторичной условности”» [169] – «изображение не только того, чего не было, но и того, чего не могло бы быть» [197].

Следует отметить, что антимир – это вариант художественного мира, потому что является способом отражения действительности, построенном на изменении (обратном отражении) категорий мира действительности (пространства, времени, героев, языка, ценностей и т. д.).

Некоторые исследователи говорят о возможности функционирования художественного мира произведения как двух феноменов: «антимир в антимире» (О. А. Фатнева) и «пересечение двух антимиров» (И. Ю. Роготнев). Такие модели художественного мира рассматриваются на материале древнерусской литературы и культуры, объясняется связь антимира с комическим и пародийным началом. Антимир всегда построен на отрицании (критика объекта, пародирование идеала), что часто связано не только с содержанием произведения, но и его формой, которая часто изменена, и по структуре своей подвержена энтропии. Такого рода хаос довольно часто ассоциируют со злом в художественном мире, но, как отмечает Е. Н. Князева, необходимо «понять роль диссипации (зла) как фактора выедания лишнего и поэтому как необходимого элемента для саморазвития мира» [92, с. 9]. Поэтому зло и хаос в антимире может нести и созидательную функцию. Е. Н. Князева, рассматривая распад и созидание мира, утверждает, что «в процессе самоорганизации открытых нелинейных систем обнаруживается двойственная, амбивалентная природа хаоса. Он выступает как двуликий Янус. Хаос разрушителен (сложные системы в развитых состояниях могут быть чувствительными к малым хаотическим флуктуациям на микроуровне). И в то же время хаос конструктивен, созидателен (сам хаос может быть защитой от хаоса:

механизмом вывода на структуры-аттракторы эволюции) <...> Хаос конструктивен через свою разрушительность и благодаря ей, разрушителен на базе конструктивности и через неё. Разрушая, он строит, а строя приводит к разрушению» [92, с. 11].

Важно отметить, что, помимо энтропии (хаоса), который свойствен антимиру и приближает его в некотором смысле к художественному миру постмодернизма, в антимире существует определённая топка, состоящая из мотивов странствий, пьянства, наркотических воздействий, обнажения, двойничества, образов кабака и наличия «антиматериалов» [169]. Антиматериалы в антимире всегда представлены или пережитками мировой культуры, или всеобщей захламлённостью пространства, обилием ненужных деталей. Антимир всегда сопровождается грязью, пылью, неприятными запахами, он состоит из «сора, мелочей, наполняет „болото” и производит „зловония”» [169].

Пространство антимира – это отражение современной действительности, пародирование её, выявление болезненных точек и проблемных мест. Подобные вопросы рассматривает Ж. Бодрийяр, говоря о современном мире и его истории, что «вся естественная среда превратилась в отбросы, т. е. в ненужную, всем мешающую субстанцию, от которой, как от трупа, никто не знает, как избавиться. <...> Вся биосфера целиком в пределе грозит превратиться в некий архаический остаток, место которого – на помойке истории. Впрочем, сама история оказалась выброшенной на собственную помойку, где скапливаются не только пройденное нами и отошедшее в прошлое, но и все текущие события; не успев закончиться, они тут же лишаются всякого смысла в результате демпинга средств массовой информации, способных превратить их в субстанцию, непосредственно готовую для употребления, а затем и в отбросы. Помойка истории превратилась в информационную помойку» [25]. Антимир построен из социального мусора и основан на «заблуждениях, искажениях, призраках, реальностях общественного сознания» [169].

Общественное сознание, представляющееся нам в такого рода художественном мире, часто квази-религиозно и имеет вертикаль власти, которая

является объектом поклонения и символизирует пустоту и бесполезность. Внекультурность такой организации мира часто порождена изменением категорий культуры; проявляется это чаще всего благодаря деталям в повествовании (предметной изобразительности).

Следует упомянуть, что именно игра задаёт тон антимира и его визуальную беспорядочность. Те, кто играют в игру беспорядка, получают, по выражению Э. Канта, не «позитивную противоположность ожидаемого предмета» [84], а «ничто» [84]. Как отмечает А. Г. Козинцев, «игра беспорядка основана на игровом нарушении правил» [93]. Именно поэтому все привычные нормы и порядки в антимире нарушаются и становятся фактом антиповедения, антизакона, антимолитв и т. д. Такое игровое поведение описывается М. М. Бахтиным как карнавал, который часто связан с физической псевдоагрессией, которая сопровождается псевдоагрессией речевой, обретающей культурный мотив обращения (не только по отношению к персонажу, но и в антимолитве) и являющейся формой ритуализации (магии). «Имеются ещё две важные функциональные гомологии – временная отмена социальной иерархии и врожденный метакommunikативный сигнал негативистской игры (смех)» [93]. Антиповедение, по определению А. Г. Козинцева, «это всегда рефлексия, метаигра, игра с «обломками» культуры, с ролями, пародия на культуру» [93]. В связи с тем, что культура в антимире разрушается, связывать её с определённой национальной культурой, на основе которой строится текст, не имеет смысла, потому что это пародирование действительности, представляющейся совершенно недостоверной. Л. М. Ивлева утверждает, что «тут фактически нет национальной специфики в содержании, нет бытового плана в точном смысле слова, а есть общезначимые для многих фольклорных традиций карнавализованные стереотипы мышления и поведения» [77, с. 92].

Следует отметить, что С. Н. Троицкий в своем исследовании предлагает несколько иную точку зрения, говоря, что «несмотря на то, что генетически смех связан с антимиром, хтоническим пространством, в культуре, как правило, он воспринимается как позитивное начало, а его деструктивны свойства, его связь с

агрессией игнорируется. Агрессия является не менее важной социальной характеристикой, нежели «солидарность» (соборность). Смех соединяет эти начала, передавая все сложности и противоречивости социального бытия» [199]. Так, С. Н. Троицкий предлагает связывать антимир с хтоническим миром, смехом, смертью и насилием. Такой мир всегда зеркальный и потусторонний, опирается на низменные чувства, имеет чёткие границы. По мнению исследователя, такой границей чаще всего выступает смерть : «смерть в отличие от жизни – это момент, миг, он не имеет длительности. Иногда смертью называют состояние „по ту сторону“, но она имеет некую длительность и является состоянием, в этом состоит отличие от собственно смерти. Согласно народным представлениям, после смерти человек оказывается в некоем пространстве, пространстве смерти. Это пространство – антимир. Он зеркально противоположен миру, в котором протекает жизнь, существует реальность» [199]. Стремление к смерти довольно часто перерастает в антимире в стремление к власти, что порождает собой систему квестов для персонажей. Такие квесты направлены на преодоление культурных норм и стереотипов общества.

Измененные традиции и стереотипы обращают нас к изменению не просто культуры в антимире, но и истории. Для антимира свойственно формирование «антиистории» [169]. Здесь уместно вспомнить так называемую историческую концепцию «отмирающего порядка вещей» [107]. Такой мир сам по себе будто «заражён „мертвенностью“, он превращается в „преисподнюю“» [169]. Довольно часто такой художественный мир раскрывается через мотивы «забвения» и «озверения», что делает персонажей бескультурными (внекультурными). Кроме того, мотивы смерти, исчезновения, бесплодия, болезни также создают антимир как вариант художественного мира. В таком художественном мире сами герои несут смерть в себе, «являясь могилой самого себя» [169] и переживают опыт смерти.

Многие представители современной американской литературы стремятся к созданию собственной мифологии, которая сама по себе реализуется в контексте антимира. Так, авторы создают авторскую мифологическую картину, которая

содержит в себе бесконечное множество миров, находящихся внутри большого мира, имеющих собственное пространство, время и физические характеристики. Мифологическая картина мира населяется невообразимыми существами, такими, как боги, персонифицированные стихии, природные явления, огромные и малые представители мифического мира. Жизнь простого человека в таких обстоятельствах обесценивается, и всё его существование сводится к стремлению выжить. Мир является полем битвы для сил, превосходящих человеческое понимание, и только избранным дано вступить в этот мир. Целью избранных является выживание и преодоление своей судьбы. Однако в то же время обесцененная человеческая жизнь становится важнейшей составляющей произведения. Главной задачей избранного героя в таком антимире становится установление собственных законов и власти в организации, охваченной хаосом. Высокая потребность персонажа в установлении индивидуального порядка и справедливости продиктована мифом о поиске (мотивом квеста), взятым за основу, и этико-философскими взглядами автора. Н. А. Кузьмина отмечает, что «типология героя может быть основой классификации жанра» [105]. На основе такого представления можно выделить следующие образы, определяющие образную систему мифологической картины антимира:

1) Герой – одинокий путешественник, совершающий великие дела и всегда непобедимый для тёмных сил. Такой персонаж является основой для формирования авторитарного характера и реализации антимира в форме локаций и ряда препятствий. Истоками сюжета для подобного произведения служат героические мифы, героический эпос.

2) Средний человек – заурядный, неспособный на героизм персонаж, по ходу повествования преодолевающий свою слабость и меняющий своё место в мире. Эвримен (от англ. «everyman»), как его называют исследователи, становится главным героем квестов, завязанных на поиске элементов для наделения властью или силой. Основой для таких сюжетов становятся легенды о Короле Артуре, героический эпос. Сегодня большинство произведений берут за основу именно

этот вид неприспособленного к жизни в антимире героя, который наиболее приближён к реальной действительности и может быть интересен читателю.

3) Герой-плут – персонаж, несущий в себе юмористическое начало. Такие персонажи появляются в результате преобразования в тексте мифов о трикстерах, волшебных сказок и становятся часто второстепенными персонажами, которые выступают как помощники главного героя. Они приносят толику юмора в мрачный мир истории, разряжают обстановку антимира, поясняя некоторые законы существования в нём.

4) Герой-женщина – героиня, которая реализует в себе феминистическое начало, независимая, способная принимать собственные решения и нарушать ход повествования, часто создавая сложности для главного героя даже неумышленно. Часто также является второстепенным персонажем. В основу положены календарные и архаичные мифы о временах матриархата.

5) Герой-подросток – ребёнок, получающий те же характеристики, что и герой или же средний человек. Он также проходит путь от обычного ребёнка к герою, призванному изменить антимир или пройти свой квест. Основой для этого образа становятся мифы, в которых проявляется архетип Чудесного ребёнка, а также волшебная сказка, приключенческие повести.

Таким образом, персонажи, вводимые писателями в повествование, становятся характерными для авторской мифологической картины мира, выступающей как антимир. Герой определяет пространство и окружение, в котором действует. Вся описываемая обстановка направлена на дальнейшее развитие характера персонажа, определяя черты пространства. Например, средний человек в начале своего пути окружен обычными вещами, не представляющими никакой ценности для антимира, однако обретя свою истинную цель, персонаж начинает встречать на своём пути всевозможные волшебные артефакты, необычных существ. Развиваясь в ходе повествования, персонаж меняется сам, а также меняет окружающую его действительность.

Миры, создаваемые писателем, подчиняются определённым законам, которые не могут быть нарушены в том мире, в котором они определены, но в то

же время эти законы могут ничего не значить во втором мире, созданном в противовес реальному. Мифологическая картина мира позволяет, используя узнаваемые образы и мифы, создать нечто новое, наполнить литературное пространство новыми смыслами. Важно отметить, что для мифологической картины мира понятие пространства и времени являются единственными понятиями. Действие, разворачивающееся в рамках этого мира, происходит здесь и сейчас.

Исходя из всего вышесказанного, очень важно понимать, что антимир как часть антиномии «мир / антимир» является понятием обширным и несёт в себе множество явлений, раскрывающихся по мере их определения и более глубокого анализа. Так, мы можем утверждать, что антимир – это мир, существующий по законам хаоса и игры. Он противопоставлен миру реальному, в нём всё доведено до абсурда, в нём реальный мир пародируется с грубостью и циничностью.

Единство реального мира и антимира в художественном дискурсе литературных произведений актуализируют антиномию «мир / антимир», которая проявляется через структуру художественного мира и его составляющие. Уникальным явлением является то, что мир и антимир не могут быть отделены друг от друга и функционировать самостоятельно, являясь амбивалентными и неразрывными, зависимыми от законов перехода из мира в мир и места персонажей в художественном мире. Литература США активно задействует антиномию «мир / антимир», что ярко проявляется в современной постмодернистской литературе, как, например, в произведениях Ч. Паланика.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Понятие «художественный мир» в современных филологических исследованиях трактуется как явление комплексное, которое несёт в себе внутренний мир художественного произведения, а также может рассматриваться как система поэтологических вопросов, таких, как язык произведения, его время и пространство, образы и темы. Кроме того, литературоведы предлагают четыре различных подхода к определению понятия «художественный мир». Изменения в ряде тенденций происходили в связи с совершенствованием терминологического аппарата и стремлению к междисциплинарности современного литературоведения. Так, более ранние исследователи произведений литературы склонны утверждать, что необходимо рассматривать художественный мир одного из произведений, ставшего объектом изучения. Ряд других авторов предлагают иной подход, следуя которому художественный мир – это единство всех произведений одного автора, что в нём собрана единая система образов, хронотопа, языка, чаще всего дополняемая совокупностью тем и мотивов. Следует отметить, что художественный мир произведений конкретного автора соответствует понятию «художественная картина мира». Наиболее широкое видение понятия «художественный мир» предполагает рассмотрение художественного мира произведений литературы одного жанра. Кроме того, некоторые исследователи предлагают другой подход, изучая художественный мир направления литературы. В нашей работе рассматривается художественный мир современной американской постмодернистской прозы, представителем которой является Ч. Паланик.

Художественный мир современной американской постмодернистской прозы представляет собой единство составляющих, существующих по законам хаоса, таких, как пространство, время, образы, язык и художественные приёмы. В идейном плане художественный мир современной постмодернистской литературы США наполнен мотивами гедонизма, крушения, отрицания мира и самоотрицания персонажей. Герои, которые создаются авторами, являются

маргиналами, отчуждёнными от социума и стремящимися к свободе в новом мире, созданном по их правилам. Это личности, не находящие места в мире реальном и противодействующие обществу потребления. Авторы современной американской постмодернистской прозы используют в своих текстах художественные приёмы: иронию, пародию и интертекстуальность, при этом на композиционном уровне конструируют произведения хаотично, фрагментарно и нелинейно. На лингвостилистическом уровне художественный мир характеризуется сочетанием языковой игры и грубой лексики.

На основе постмодернистской американской прозы формируется контркультурное течение, противостоящее классическому пониманию произведения и получившее название «трансгрессивная проза». Тексты современной трансгрессивной прозы построены на антикоммуникации и антиповедении. Задача авторов при создании произведений трансгрессивной прозы – это создание деконструированного текста, отрицающего классические идеалы прекрасного и эстетизирующие ужасное и отвратительное в современной жизни. В них может не быть линейной истории или образа автора, такой текст будет пугающим и непонятным из-за своего идейного содержания, несущего в себе десакрализацию вечных ценностей и нарушений табу. Подобные тенденции вызывают противостояние миров реального и ирреального, что обращает нас к антиномии «мир / антимир» на уровне создания художественного мира произведений американской трансгрессивной прозы.

Понятие антиномии «мир / антимир» заключается во взаимодействии двух оппозиций художественного мира произведений, что способствует динамичности повествования и насыщенности образов. Антиномия «мир / антимир» объясняет процесс перехода от порядка к хаосу как к усложнённой форме порядка со своими законами в художественном мире.

Мир реальный может перерождаться в хаос (антимир) благодаря антиномии и, достигая точки бифуркации, преобразуется в новую систему миропорядка, противостоящую классическому восприятию единства. В современной американской литературе такого рода антиномия развивается благодаря

противоречивости мира действительности как материала для создания авторами художественного мира.

В то же время тексты современной литературы США активно задействует новые технологии и прогрессивные веяния, что способствует формированию антимира в произведениях, где изменяются архетипы, а сакральные и трансцендентальные смыслы играют новую роль, часто пародийную или видоизмененную.

Мир и антимир как формы реализации антиномии в художественной картине мира литературного произведения являются многогранными явлениями, которые, с одной стороны, противостоят друг другу, а с другой – взаимодополняют друг друга. В антимире всё создаётся обратным миру реальности. Несмотря на то, что антимир хаотичен, он имеет свои законы и целостность. Контраст, создаваемый в произведениях американской литературы посредством двоемирия, является характерной чертой литературы XIX и XX вв. В современной американской трансгрессивной прозе мы видим, что на первый план чаще всего выходит антимир как доминантный для литературы постмодернизма.

ГЛАВА 2

**ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНТИНОМИИ «МИР \ АНТИМИР» В
ПРОЗЕ Ч. ПАЛАНИКА****2.1. Основные характеристики стиля произведений Ч. Паланика**

Ч. Паланик в рамках своего творчества соответствует той установке, которая характерна для современного литературного процесса, который проходит под знаком постмодернизма. Его романы и сборники рассказов – это объект интереса большого круга читателей разного возраста и исследователей в сферах литературоведения, лингвистики, философии, социологии и других областей знаний.

В творчестве Ч. Паланика как представителя современной американской трансгрессивной прозы чётко определяются тенденции к гедонизму, отчуждению, маргинализму, одиночеству, противостояние социуму и философствованию в идейном плане. Ирония, чёрный юмор, минималистичность и пародийность используются авторами в качестве художественных приёмов. Кроме того, в произведениях Ч. Паланика наблюдаются композиционные особенности, такие, как повторы («припевы»), нелинейный тип повествования (сдвинутая композиция) и использование флэшбеков.

Одной из характеристик произведений Ч. Паланика являются гедонистические тенденции, которые непосредственно связано с влиянием нашей эпохи. Как утверждает в своих тезисах А. Полякова, «всё больше желающих примыкает к гедонизму, стремясь уже сегодня ощущать вкус к жизни, делать яркими, приятными и незабываемыми все её проявления, жить здесь и сейчас, а не планировать счастье на завтрашний день» [164]. Гедонистическая мотивация вступает в конфликт с идеями социального порядка, защитники которого, в свою очередь, используют понятие гедонизма в негативном смысле – для описания чисто материально ориентированного, корыстного взгляда на жизнь, а в качестве „противоядия” тотальному гедонизму обычно противопоставляют отчуждение.

Гедонистические устремления человека оборачиваются опустошённостью и смысловой выхолощенностью: пленённый «хищными вещами» [164] и соблазнами, он тратит свои силы и энергию на поиск новых, еще не испытанных удовольствий. Жизнь «не по духу», а «по телу» – следствие нарушения должной иерархии антропологических ипостасей. Именно к описанию подобной жизни прибегает Ч. Паланик в своих произведениях.

Новое видение произведений, предлагаемое Ч. Палаником, совмещает классику, интеллектуализм, гедонизм на обыденном уровне общественного сознания. В труде «Символический обмен и смерть» Ж. Бодрийяр говорит о «конце репрессивного пространства-времени» [27], раскрашенного граффити, он подчёркивает момент синтеза искусства и обыденности в этом акте присвоения пространства, ремифологическом жесте, в возвращении телесности.

В произведениях литературы подобные явления приобретают новый смысл благодаря иронии по отношению к обществу и его пространству. Стремление сделать из горькой правды шутку, осмеять самого себя присуще и Ч. Паланику. Вступая в так называемый диалог с читателем, автор стремится найти то, что свойственно каждому человеку в современном обществе, те моменты, которыми «грешен» каждый, и к чему это может привести. Как отмечает в своей статье Д. Аникин, «ирония заключается в определённой дистанцированности <...> от однозначного его истолкования» [6].. Ирония создаёт возможность неоднозначного понимания, позволяет не замыкаться на поверхностно лежащем на смысле, а выявлять все возможные нюансы и оттенки смыслового многообразия.

У Ч. Паланика ирония, сквозящая в авторских ремарках, пронизывающая описание того пространственно-временного континуума, в котором существуют главные герои, делает возможным выход за пределы обыденного и повседневного восприятия действительности. Только ироничной отстранённостью можно объяснить ту принципиальную амбивалентность жизненных стратегий, которую демонстрируют герои таких произведений, как «Дневник» [144] и «Бойцовский клуб» [152] – мелкий клерк, параллельно являющийся основателем сети

бойцовских клубов, и художница, пытающаяся сбежать от своей творческой сущности, представляясь простой официанткой в гостинице.

Говоря о типе повествования в книгах Ч. Паланика, можно отметить, что оно часто начинается с хронологического конца, когда герой книги вспоминает события, предшествующие началу повествования. В «Колыбельной» автор избирает несколько разновидностей подачи сюжета. Ч. Паланик использует как линейный, так и нелинейный способ повествования. Сам автор в романе «Невидимки» говорит, что «эта история не будет поведена вам привычным образом: сначала случилось то-то, потом то-то, то-то и то-то» [153, с. 11] – «don't expect this to be the kind of story that goes: and then, and then, and then» [255, с. 10]. Автор пишет, что «what happens here will have more of that fashion magazine feel, a Vogue or a Glamour magazine chaos with page numbers on every second or fifth or third page. Perfume cards falling out, and full-page naked women coming out of nowhere to sell you make-up. Don't look for a contents page, buried magazine-style twenty pages back from the front. Don't expect to find anything right off. There isn't a real pattern to anything, either. Stories will start and then, three paragraphs later: Jump to page whatever. Then, jump back» [255, с. 10] – «он пропитает свой рассказ взбалмошным духом журнала мод, неразберихой и хаосом „Вог” или „Гламур”, в которых номера проставлены далеко не на каждой странице. Таинственностью, похожей на ароматизированные карточки и выплывающих из ниоткуда обнаженных красавиц, рекламирующих косметику. Не трудитесь искать „содержание”. Оно не прячется, подобно тому, как это бывает в журналах, где-нибудь на двадцатой странице. И не надейтесь, что сразу что-нибудь отыщете. В этой книге всё не по правилам, все необычно. Та или иная история может прерваться в самый неожиданный момент. Мы будем перескакивать из одного времени в другое. Потом возвращаться назад» [153, с. 11].

Существуют и исключения: в романах «Удушье» и «Дневник» повествование является линейным. Часто в финале произведений происходит отклонение главной ветви сюжета, которое будет каким-то образом связано с хронологическим окончанием, что сам Ч. Паланик называет «скрытым

оружием» – «the hidden gun» [248]. Его произведения, имеющие линейные повествования, отличаясь классической композицией в начале, в конце имеют такие разветвления сюжета, о которых говорит сам автор.

Как утверждает В. Шамина, «во всех романах повествование ведётся от лица главного героя, находящегося в состоянии душевного кризиса. Это абсолютно субъективированный рассказ, в котором нет никакой претензии на воссоздание действительности, лирическая исповедь главного героя и во многом самого автора, как это подтверждают материалы его биографии, что, как известно, является одним из характерных признаков романтической литературы. Более того, двое из них находятся в пограничной ситуации – готовый лишить себя жизни протагонист «Бойцовского клуба» ведёт свой рассказ, стоя на крыше небоскрёба с пистолетом в руке, а герой «Уцелевшего» – на борту летящего навстречу своей гибели беспилотного Боинга. Так оба героя ведут обратный отсчёт своей жизни, нарушая тем самым принцип линейной композиции» [220].

Повтор определённых строк в истории (Ч. Паланик называет их «припевами» – «choruses» [260]) является одним из самых ярких характеристик поэтики его произведений. Такими «припевами», появляющимися в прозе Ч. Паланика, являются васильковый цвет и город Миссула (штат Монтана). Например, в романе «Фантастичнее вымысла» упоминается «This is some fifteen miles south of Missoula, Montana, where this same weekend drag queens from a dozen states meet to crown their Empress» [258, с. 10] – «местечко, расположенное примерно в пятнадцати милях к югу от Миссулы, штат Монтана, где в тот же уик-энд встретятся трансвеститы из десятка штатов, чтобы короновать свою Императрицу» [155, с. 53], в романе «Невидимки» также говорится: «Remember the time in Missoula when the princess got so ripped she ate Nebalino suppositories wrapped in gold foil because she thought they were Almond Roca? Talk about your semiconscious DOAs» [255, с. 50] – «на одном из последних шоу, в Миссуле, штат Монтана, из толпы выходит девица и заявляет им, что они – грязные сволочи и мерзавцы» [153, с. 71]. В романе Ч. Паланика «Бойцовский клуб» Рассказчик говорит, что «my boss is wearing his gray tie so today must be a Tuesday» [с. 61] –

«босс надел васильковый галстук, – значит, сегодня четверг» [27, с. 167] и «my boss tells Microsoft how he chose a particular shade of pale cornflower blue for an icon» [253, с. 31] – «объясняет ребятам из Майкрософт, почему он выбрал для пиктограммы такой нежно-васильковый цвет» [152, с. 173], в романе «Невидимки» «all around us are these cliques of Louis-the-Fourteenth chair-sofa-chair.<...> Back through the cliques of chair- sofa-chair, past the carved marble» [255, с. 14] – «диваны и кресла в холле Людовика XV обтянуты васильковым бархатом» [153, с. 55]. Подобные «припевы» продолжают существовать и в рассказах, и в экранизациях произведений Ч. Паланика.

Н. Бочкарёва в своём исследовании «Парадокс художника в романе Ч. Паланика „Дневник”» [30] отмечает, что «припевы» можно найти практически в каждой главе произведений автора. Например, «If your new dog spreads infectious rabies to any child in your household, you may be eligible to take part in a class-action lawsuit» [256, с. 127] – «Если ваша собака, купленная на указанной ферме, оказалась больна бешенством, звоните по указанному телефону и объединяйтесь с другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд» [145, с. 145]. Эти слова появляются в каждой главе произведения в конце разных газетных объявлений: «Have you been sold a haunted house? If so, please call the following number to be part of a class-action lawsuit» [256, с. 155] – «Вам продали дом с привидениями? Если так, то звоните по указанному телефону и объединяйтесь с другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд» [145, с. 94]; «If you experience severe rectal itching caused by intestinal parasites, you may be eligible to take part in a class-action lawsuit» [256, с. 132] – «Пообедав в указанном суши-баре, вы заразились кишечными паразитами, вызывающими зуд и чесотку в ректальной области? Если так, то звоните по указанному телефону и объединяйтесь с другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд» [145, с. 82]; «If you've contracted genital herpes while trying on clothing, please call the following number to be part of a class-action lawsuit» [256, .113] – «Если вы заразились генитальным герпесом, примеряя одежду в указанном магазине, звоните по указанному телефону и объединяйтесь с

другими такими же пострадавшими, чтобы подать коллективный иск в суд» [145. с. 69].

Современная американская литература богата всеми формами интертекстуальных связей. Проза Ч. Паланика не является исключением. Начиная с первого романа «Бойцовский клуб», автор использует интертекстуальные отсылки для создания комического эффекта и иронии, а также для образности и краткости, что в полной мере соответствует постмодернистским установкам. Особый интерес в этом контексте представляет роман Ч. Паланика «До самых кончиков» («Beautiful You»), который является пародией на общество потребления и классические идеалы красоты.

Несмотря на то, что Ч. Паланик в своих произведениях создаёт лейтмотив конформизма в современном обществе, роман «До самых кончиков» стал примером новых интертекстуальных форм, например, использование образов из современных массовых бестселлеров. В романе «До самых кончиков» было выявлено много примеров интертекстуальных включений, которые можно классифицировать по источникам (современные автору произведения художественной литературы, тексты масс-медиа), посредством реализации интертекстуальных связей (аллюзии и цитаты) и по типу вертикального контекста (контекст культуры и социально-исторический контекст). Можно выделить среди них примеры интермедиальности (ссылки на произведения различных искусств, таких, как изобразительное искусство, театр и кино) и самоцитирования (ссылки на тексты собственных произведений).

Так, мы можем утверждать, что наиболее интересным в произведениях Ч. Паланика является использование интертекстуальности с целью пародирования современных ему авторов. Ч. Паланик при помощи пародирования современной американской массовой литературы подчёркивает, что такого рода литература является «культурой сокрытия суровой реальности человеческого существования, средство удержания людей от анализа, беспощадного продумывания их <...> жизненного опыта. Эрзац-культура, „индустрия грёз”» [106, с. 27].

В романе Ч. Паланика «До самых кончиков» демонстрируется влияние прессы, рекламы и т. д. на современного человека-потребителя. Этот роман является пародией на один из бестселлеров «Пятьдесят оттенков серого» Э. Джеймс, который был активно разрекламирован по всему миру, переведён на несколько языков и экранизирован уже в двух частях. Роман Ч. Паланика «До самых кончиков», как и роман Э. Джеймс «Пятьдесят оттенков серого», повествует нам о встрече и отношениях скромницы и миллиардера с довольно нестандартными сексуальными предпочтениями. В романе Ч. Паланика мы видим первую встречу Пенни и Максвелла: «The door swung inward, and she was instantly thrown off balance. Falling through the doorway in a great splash of hot coffee, she landed on something as soft as clover. <...> Her eyes followed the black shoe up to a strong, sinewy ankle sheathed in an argyle sock. <...> At the farthest point of this gray-flannel vista, there were the features she'd seen so often in the supermarket tabloids. His eyes were blue; his forehead was fringed by a boyish ruff of his blond hair. His gentle smile put a dimple into each of his clean-shaved cheeks. His expression was mild, pleasant as a doll's» [247, с. 12] – «Пенни потеряла равновесие и ввалилась в офис, расплёскивая кофе. Приземлиться удалось на нечто весьма мягкое – ни дать ни взять лужайка из клевера. <...> Взгляд переехал с лакированного ботинка выше, на крепкую жилистую лодыжку, обтянутую носочком в ромбиках. <...> Серый фланелевый костюм венчали знаменитые черты, хорошо ведомые любому читателю супермаркетных таблоидов. Голубые глаза, на лбу светлая мальчишеская чёлка. От вежливой улыбки играют ямочки. Лицо гладко выбритое, приятное и безмятежное, как у куклы» [149, с. 22]. Аналогичный эпизод встречи мы наблюдаем и в романе Э. Джеймс «Пятьдесят оттенков серого»: «I push open the door and stumble through, tripping over my own feet, and falling head first into the office. Double crap – me and my two left feet! I am on my hands and knees in the doorway to Mr. Grey's office, and gentle hands are around me helping me to stand. <...> So young – and attractive, very attractive. He's tall, dressed in a fine gray suit, white shirt, and black tie with unruly dark copper colored hair and intense, bright gray eyes that regard me shrewdly» [239, с. 10] – «Я открываю дверь, заглядываю

внутри и, споткнувшись о собственную ногу, падаю головой вперед. Черт, ну нельзя же быть такой неуклюжей! Я стою на четвереньках в дверях кабинета мистера Грея, и чьи-то добрые руки помогают мне подняться. <...> Молодой, высокий и очень симпатичный. В великолепном сером костюме и белой рубашке с чёрным галстуком. У него непослушные темно-медные волосы и пронизательные серые глаза, которые внимательно меня разглядывают» [62, с. 7]. Ч. Паланик меняет облик миллиардера, но оставляет сходство момента первой встречи, в то же время акцентируя внимание на деталях, более интересующих потребителя: кофе, элементы гардероба, мнение таблоидов и т. д.

История жизни Максвелла из романа Ч. Паланика «До самых кончиков» в некотором смысле также перекликается с историей Грея из «Пятидесяти оттенков серого» Э. Джеймс. Корни Максвелл стал «миллионером из трущоб»: «He'd been born in Seattle to a single mother who'd worked as a nurse. His dream had always been to someday support her in high style, but his mom had been killed in the crash of a bus. <...> A year later, he'd founded DataMicroCom in his dorm room. A year after that he'd be among the wealthiest entrepreneurs in the world» [247, с. 15] – «Родился в Сиэтле, рос без отца, мать вкалывала медсестрой, и Максвелл с детства мечтал обеспечить ей блестящую жизнь. Однако мама погибла. <...> Год спустя он основал „ДатаМикроКом” в комнате студенческой общаги, а ещё через год вошёл в сотню самых богатых предпринимателей мира» [149, с. 28]. Кристиан Грей также был сиротой, которого усыновили и который сам заработал свой капитал. Кроме того, Ч. Паланик заимствует из романа Э. Джеймс и место рождения героя – город Сиэтл.

Как уже указывалось выше, у Максвелла и Кристиана специфические сексуальные предпочтения. Пенни, главная героиня романа Ч. Паланика «До самых кончиков», которая сама по себе является типичной жительницей Нью-Йорка, некогда приехавшей из провинции и читающей лишь таблоиды и массовую литературу, сама ассоциирует Корни Максвелла с Кристианом Греем: «She knew from the National Enquirer that he was forty-nine years old. He was old enough to be her father, but his lean frame looked almost insectlike. The way he talked

about his sexual quest, she expected to find his nipples pierced. His torso busy with tattoos or the scars of consensual torture games. But there was no such evidence. This was a child's pristine skin stretched to cover the musculature of a man's body» [247, с. 29] – «Из „Нэшнл инкуайпер” она подлинно знала, что магнату стукнуло сорок девять. По возрасту он годился ей в отцы, а худощавостью сложения напоминал насекомого. <...> Слушая про его творческий подход к сексу, Пенни ожидала увидеть колечки в сосках, грудь в наколках или шрамы после садо-мазо игрищ по обоюдному согласию. Ан нет. Лишь гладкая – словно у ребёнка – кожа, обтягивающая не по-детски крепкие мускулы» [149, с. 61]. Так, Максвелл отличается по внешности и возрасту от Грея, данный контраст служит для создания пародии.

Ч. Паланик в романе «До самых кончиков» пользуется таким интертекстуальным приёмом, как самоцитирование. Так, автор говорит об обществе потребления, проводя аналогию со своим первым романом «Бойцовский клуб»: «Their brand loyalty crosses all consumer categories. These same ladies now flock to buy the same cologne for their husbands and boyfriends. They all buy the same novels from the same publisher. Microwave ovens, dog food, soap, it didn't matter» [253, с. 65] – «Их лояльность к бренду не знает границ потребительских категорий. Одни и те же дамы теперь покупают тот же самый одеколон для мужей и бойфрендов. Те же книги одного и того же издательства. Микроволновки, собачьи консервы, мыло – да что угодно» [152, с. 149]. Аллюзия на роман «Бойцовский клуб» выражается при помощи упоминания такого продукта, как мыло, которое часто встречается в тексте первого произведения Ч. Паланика.

В произведении «До самых кончиков» имеются аллюзии на дилогию «Проклятые» и «Обречённые». Главная героиня «До самых кончиков», как и одна из персонажей романа «Проклятые», неоднократно задаёт вопрос «What time is it?» [250, с. 26] – «Который час?» [151, с. 54]. Главный герой этого романа постоянно занимается благотворительностью и социальной деятельностью: «Every year his charitable foundation alone poured a billion dollars into each of a dozen high-profile causes, fighting hunger, curing disease, promoting women's rights. <...>

He ran schools in Pakistan and Afghanistan, where young girls could strive toward a brighter future. He financed the political campaigns that brought female leaders into the highest positions of every nation» [247, с. 25] – «Из года в год его благотворительный фонд жертвовал по миллиарду долларов на каждый из глобальных проектов по борьбе с голодом, онкологией и защитой прав животных. <...> Он основал ряд школ в Пакистане и Афганистане, чтобы дать тамошним девушкам шанс на светлое будущее. Финансировал политические кампании по всему миру, помогая занимать ведущие посты тем женщинам, кто обладал лидерскими качествами» [149, с. 53]. Точно так же и родители главной героини романа «Проклятые» развивают социальные проекты благотворительности: «My parents fund a charity foundation which primarily employs approximately a billion publicists who issue press releases touting my dad's generosity. Yes, they might donate a thousand dollars to build a cinder-block school in Pakistan, but then they'll pay a half million to film a documentary about the school, hold press conferences and media junkets, and make certain the entire world knows what they've accomplished» [250, с. 97] – «Мои родители финансируют благотворительный фонд, который оплачивает целый миллиард пиарщиков – ну а эти пиарщики в каждом пресс-релизе воспевают их щедрость. Может, отец и пожертвует тысячу долларов на строительство в Пакистане школы из шлакобетона, зато потом потратит еще полмиллиона, чтобы снять о школе документальный фильм, провести пресс-конференции и банкеты для журналистов и показать всему миру, что он сделал» [151, с. 42].

Такое стремление к показательной благотворительности также связано с потребительской культурой, которая в итоге оборачивается катастрофой. Нью-Йорк в романе «До самых кончиков» превращается в Ад, который похож на пейзажи из дилогии Ч. Паланика «Проклятые» и «Обречённые»: «The smoke from Yankee Stadium hung over Greater New York like a pall. Blazing dildos shrieked across the sky, and ash fell like black snowflakes. The soot burned Penny's eyes and throat with its acrid stench. Smut, trickling down, clung to the pink flanks of the Beautiful You building. Enshrouding it. Making the tower look like nothing less than a

dark parody of the snowy paradise» [247, с. 95] – «Дым со стадиона гробовым покровом окутал Большое Яблоко. Над головой визжали огненные фаллоимитаторы, валил пеплопад. От сажки щипало в глазах, а в глотке – от кислой вони. Небесная копоть замарала розовые бока штаб-квартиры „До самых кончиков“, обрядила её в чёрный саван, превратила некогда гордую башню в тёмную пародию на снежный рай» [149, с. 230]. Несомненно, это описание Нью-Йорка во многом похоже на описание Ада в романе «Проклятые»: «Clouds of black houseflies hover, buzzing, dense and heavy as black smoke. The Sea of Insects continues to boil in eternal rolling, gnashing chaos, its shimmering, iridescent surface stretching to the horizon. The prickly hillocks of discarded finger- and toenail parings continue to grow and slough in scratchy avalanches. The desert of broken glass crunches underfoot. The noxious Great Ocean of Wasted Sperm continues to spread, engulfing the hellish landscape around it» [250, с. 180] – «Надо мной летают черные мухи и жужжат густыми тучами чёрного дыма. Море Насекомых кипит вечно голодным хаосом, его мерцающая радужная поверхность тянется до горизонта. Колкие холмы обрезков ногтей растут и осыпаются царапучими лавинами. Под ногами хрустит Долина Битого Стекла. Растекается ядовитый Великий Океан Пролитой Спермы, постепенно поглощая весь адский пейзаж» [151, с. 74].

В своеобразном «Аду», созданном как свалка социального мусора, оказываются героини обоих романов Ч. Паланика. Именно поэтому автор ставит их в условия, в которых предполагается квест, вынуждающий их измениться. Так, в романе «До самых кончиков» Пенни отправляют на обучение к Бабе Седобородке: «Go to her! Learn from her! Then you can fight Maxwell on a level playing field!» [247, с. 64] – «Отправься к ней! Поступи в ученицы, овладей премудростью! И тогда ты сможешь сразиться с Максвеллом его же оружием и на его же поле!» [149, с. 146]. Похожий квест, нацеленный на самосовершенствование, даётся и Мэдисон, героине романа «Проклятые». Ч. Паланик вынуждает своих героев пройти с квестом по сбору трофеев с самых ужасных грешников и столкнуться с самыми опасными демонами».

У Ч. Паланика появление на свет героинь в этих двух романах во многом совпадает: родители обеих женщин уже практически отчаялись, не верили в их рождение, обе девочки своим появлением, по мнению их родителей, обязаны чуду. Так рассказывает о рождении Пенни из романа «До самых кончиков» её мать: «Every expert we saw said she'd never have a baby. That's why you [Penny] were such a miracle. <...> You [Penny] were our little gift from God» [247, с. 81] – «Все специалисты, к которым мы обращались, в один голос утверждали: беременность невозможна. Вот почему ты [Пенни] стала настоящим чудом. <...> Ты [Пенни] была подарком Всевышнего» [149, с. 192]. Таким же чудесным было и рождение Мэдисон из романа «Обречённые»: «„He whispered in my ear. He whispered merely the idea of you“. And in doing so I was conceived. He asked me to name you Madison. <...> He told us that you'd be a great warrior. You'd defeat evil in a terrible battle» [252, с. 288] – «„Он нашептал мне в ухо. Нашептал мне саму идею тебя“. Так я была зачата. „Он попросил назвать тебя Мэдисон. <...> Он сказал, что ты станешь великим воином, победишь зло в ужасной битве“» [150, с. 264].

Еще одна общая черта этих романов заключается в том, что Ч. Паланик даёт обоим героиням власть над миром, в котором они оказываются. Пенни, победив Максвелла, обретает власть над своим царством: «Hers was a power <...>. Her kingdom a realm beyond interpersonal politics» [247, с. 113] – «Её власть незыблема <...>. Её царство куда обширнее сферы межличностных интриг» [149, с. 278]. Точно так же и Мэдисон обретает силу и власть над своими товарищами в Аду, когда она туда попадает: «Behind me, the thunderous troops rush forward to convey me upon their burly, murderous shoulders and carry me, victorious, into the besieged city. My hordes begin to plunder the candy coffers of Hades» [250, с. 211] – «Позади меня гремит моя армия, ей не терпится поднять меня могучими жестокими руками и внести, словно победительницу, в осаждённый город. Мои орды возьмутся за конфетные сундуки Гадеса» [151, с. 87]. Такая власть, обретаемая героинями, меняет их. Автор связывает свои произведения, совершенно различные по сюжету, в единое целое,

сплетая, используя темы потребления, социума, власти, рождения и самоутверждения.

Использование интертекстуальных приёмов с целью создания образности является характерной чертой творчества Ч. Паланика. В последнем романе на первый план выступает приём самоцитирования. Обращение к самоцитированию делает тексты его романов единым целым и служит способом создания особого художественного мира.

Говоря о создании художественного мира в романах, следует отметить, что автор погружает своих персонажей в ситуации, которые знакомы простому обывателю. Действие происходит в офисе, самолёте, магазине и т. д. Но Ч. Паланик стремится акцентировать внимание на другой стороне общества, привыкшего жить в комфорте – возможность катастрофы в самолёте, замкнутость пространства в офисе и т. д. Ход сюжета отправляет главных героев в мастерскую киномеханика, вставляющего в ленту с мультфильмом кадры из порно, в ресторан, где официант плюёт в еду, в офис, где подчинённый избивает себя перед начальством. Автор обращает внимание читателя на то, что окружает героев, и как место действия передаёт их состояние. Замкнутость пространства говорит о том, что в своих романах Ч. Паланик следует постмодернистским подходам в понимании пространства. Для ранних произведений его творчества прежде всего характерен лабиринт как «безальтернативный» [50], так и «маньеристический» [50]. Все пути главных героев такие, что в них «невозможно заблудиться, ибо все дороги вели к одному исходу» [50] (например, это очевидно представлено в романе «Уцелевший») либо состоят «из разветвленных коридоров с множеством тупиков – выход из [них] в конечном счете достижим через конечное число проб и ошибок» [50] (как в романе «Бойцовский клуб», где Рассказчик стоит перед выбором: оставаться на своём месте работы или поддаваться влиянию Тайлера).

В романе «Бойцовский клуб» мы видим: «Around us in the Trinity Episcopal basement with the thrift store plaid sofas are maybe twenty men and only one woman, all of them clung together in pairs, most of them crying. Some pairs lean forward, heads

pressed ear-to-ear, the way wrestlers stand, locked. The man with the only woman plants his elbows on her shoulders; one elbow on either side of her head, her head between his hands, and his face crying against her neck. The woman's face twists off to one side and her hand brings up a cigarette» [253, с. 8] – «в полуподвальном помещении епископальной церкви Пресвятой Троицы, заставленном клетчатыми думками из мебельного магазина для бедных, собрались двадцать мужчин и одна женщина. Они стоят парами, обнявшись, и, в основном, плачут. Некоторые стоят, полусогнувшись и прижавшись щекой к щеке, как борцы. Мужчина, оказавшийся в паре с единственной женщиной, положил ей локти на плечи – по локтю на каждое плечо, и рыдает ей в шею. Женщина же, склонив голову на сторону, выглядывает из-под его локтя и закуривает сигарету» [152, с. 4]. Автор просит читателя взглянуть вниз, туда, за край крыши: «One hundred and ninety-one floors up, you look over the edge of the roof and the street below is mottled with a shag carpet of people, standing, looking up. The breaking glass is a window right below us. A window blows out the side of the building, and then comes a file cabinet big as a black refrigerator, right below us a six-drawer filing cabinet drops right out of the cliff face of the building, and drops turning slowly, and drops getting smaller, and drops disappearing into the packed crowd» [253, с. 4] – «Даже с высоты сто девяносто первого этажа видно, что улица внизу покрыта густой колышущейся толпой. Люди стоят, смотрят вверх. А звук бьющегося стекла доносится с того этажа, который под нами. Там разбивается окно и из него вылетает шкаф с документами, похожий на большой черный холодильник. Из других окон вылетают маленькие тумбочки на шесть ящиков, которые, по мере приближения к земле, всё больше и больше напоминают чёрные капли дождя. Капли становятся всё меньше и меньше. Они исчезают в колышущемся людском море» [152, с. 2].

В романе «Уцелевший» также описано замкнутое пространство. Это самолёт, кабинка туалета, телестудия, гримёрка. «Footsteps come into the men's room and whoever it is, he settles in the stall on my left» [259, с. 134] – «Шаги, кто-то входит в мужской туалет, и кто бы это ни был, он занимает кабинку слева» [148, с. 103]. В замкнутом пространстве теперь появляется постоянная угроза: «The gun

stuck through the hole aims around, blind, pointing at my feet, pointing at my chest, my head, the stall door, the toilet bowl» [259, с. 134] – «пистолет, просунутый в дырку, вращается вслепую, показывая на мои ступни, показывая на мою грудь, мою голову, дверь кабинки, унитаза» [148, с. 103].

В романе «Невидимки» Ч. Паланик не ставит цели испугать читателя угнетающей картиной мира, как он делает это обычно, а погружает его в атмосферу прекрасного: «Where you're supposed to be is some big West Hills wedding reception in a big manor house with flower arrangements and stuffed mushrooms all over the house. This is called scene setting: where everybody is, who's alive, who's dead» [255, с. 4] – «...на грандиозном свадебном торжестве в одном из здоровенных особняков в Вест Хиллз. Дом утопает в цветах. Пахнет фаршированными грибами. Это называется художественным оформлением представления. Здесь присутствуют все – те, кто жив, и те, кто умер» [153, с. 2]. Помимо больничной палаты, куда попадет главная героиня после случившегося с ней несчастья, автор не описывает обстановку больницы и кабинетов. Главная героиня, Шэннон впервые выходит на улицу, признавая, насколько иная жизнь вне больничной палаты: «the world meets [her] with an amazing variety of colors. The hospital is all white. [It] seems that [she] has never before seen such a huge number of colors and shades. [She heads to the] supermarket. The usual walk between the shelves with the goods resembles an exciting game, which [she] did not play since early childhood. [She] with pleasure treats the trademarks of her favorite manufacturing companies, bright, colorful. Here are the „Franchise Mastard“, „Rice-a-Roni“, here is „Top Ramen“. And all this seems to attract, to call» [255, с. 17] – «мир встречает [её] поразительным многообразием красок. В больнице всё белое. [Ей] кажется, что [она] никогда раньше не видела такого огромного количества цветов и оттенков. [Она направляется] в супермаркет. Обычное хождение между полок с товаром напоминает увлекательную игру, в которую [она] не играла с раннего детства. [Она] с наслаждением рассматривает торговые знаки любимых фирм-производителей, яркие, красочные. Вот „Фрэнчиз Мастард“, „Райс-а-Рони“, вот „Топ Рамен“. И всё это как будто манит, зовёт» [153, с. 22]. Всё окружающее для

главной героини, проводящей своё время в больнице, представляется ярким на фоне белой больничной палаты. Ч. Паланик показывает, как сильно меняется мир фотомодели, которая вынуждена находится в больнице, потому что ей выстрелили в челюсть из ружья, и она теперь изуродована и не может продолжать свою карьеру. Пространство всего романа делится на то, что существует в больнице, отдельный мир, и то, что вне стен палаты.

В романе «Удушье» автор показывает своих героев в различной обстановке. Это прежде всего работа, которая заключается в пребывании главного героя в историческом парке в качестве актера: «It starts raining harder, from clouds so dark that people start lighting lamps inside. Smoke settles down on us from chimneys. The tourists will all be in the tavern drinking Australian ale out of pewter mugs made in Indonesia. In the woodwright's shop, the cabinetmaker will be huffing glue out of a paper bag with the blacksmith and the midwife while she talks about fronting the band they dream of putting together but never will» [249, с. 32] – «где дождь начинает лить сильнее, от туч так темно, что в домах люди разжигают лампы. Дым спускается на нас из печных труб. Туристы все соберутся в таверне, будут лакать австралийский эль из оловянных кружек, сделанных в Индонезии. В мастерской резьбы по дереву краснодеревщик будет нюхать клей из бумажного пакетика в компании кузнеца и повивальной девки, а она будет болтать насчёт основания группы, которую они мечтают собрать, но никогда не соберут» [154, с. 17]. Во время нахождения на работе пространство деформируется, потому что жизнь героя в историческом парке – спектакль, в который герои начинают вживаться: «It's always 1734. All of us, we're stuck in the same time capsule, the same as those television shows where the same people are marooned on the same desert island for thirty seasons and never age or escape. They just wear more makeup. In a creepy way, those shows are maybe too authentic» [249, с. 32] – «Тут всегда 1734-й. Каждый из [них], все [они] застряли в одной временной капсуле, точно как в тех телепередачах, где всё те же люди торчат в одиночку на каком-нибудь пустынном островке тридцать сезонов, и никогда не стареют и не выбираются. Просто носят больше косметики. В каком-то диковатом отношении, такие шоу даже чересчур

аутентичны» [154, с. 17]. Кроме того, как и в романе «Невидимки», Ч. Паланик погружает читателей в атмосферу больницы, приют для больных стариков: «It's somewhere around a hundred degrees here because most of these people don't have any circulation, I tell him. It's a lot of old folks here. It smells clean, which means you only smell chemicals, cleaning stuff, or perfumes. You have to know the pine smell is covering up shit somewhere. Lemon means somebody vomited. Roses are urine. After an afternoon at St. Anthony's, you never want to smell another rose the rest of your life» [255, с. 73] – «под тридцать пять градусов, потому что у большинства этих людей считай нету кровообращения. Здесь много стариков. Здесь чисто пахнет, то есть унюхать можно только химикалии: моющие средства и освежители воздуха. Знайте, что хвойный запах прикрывает где-то кучу дерьма. Лимонный означает, что кто-то наблевал. Розы – это моча. Как проведёшь денёк в Сент-Энтони – потом на всю жизнь расхочется нюхать любую розу. В холле мебель с обивкой, искусственные пальмы и цветочки. Такие предметы декоративного назначения иссякнут, когда пройдёшь сквозь бронированную дверь» [153, с. 40].

Стиль Ч. Паланика называют минималистичным из-за использования достаточно ограниченного словарного запаса и коротких предложений с целью сымитировать рассказ простого человека. Кроме того, в одном из интервью Ч. Паланик сказал, что ему «больше нравится писать глаголами, чем прилагательными» [260]. Например, автор отмечает: «the best way to waste your life is by taking notes. The easiest way to avoid living is to just watch. Look for the details. Report. Don't participate. Let Big Brother do the singing and dancing for you. Be a reporter. Be a good witness. A grateful member of the audience» [256, с. 172] – «лучший способ потратить жизнь зря – делать заметки. Лучший способ, как избежать настоящей жизни, – наблюдать со стороны. Присматриваться к деталям. Готовить репортаж. Ни в чем не участвовать. Пусть Большой Брат поёт и пляшет тебе на забаву. Будь репортером. Наблюдательным очевидцем. Человеком из благодарной аудитории» [145, с. 219].

Образы, используемые Ч. Палаником в произведениях, в очередной раз свидетельствуют, что в современном мире возникают совершенно новые

проблемы личности, ведь персонажи не могут определить, что является для них положительным и отрицательным, чем объясняется их поиск жизненного пути в отсутствии цели.

Герои произведений Ч. Паланика ставят себе цель сами. Их цели не навязаны никем, они призваны быть противопоставленными обществу. Так, например, героиня романа Ч. Паланика «Удушье», Ида Манчини, говорит, что её цель – «to be an engine of excitement in people's lives» [249, с. 133] – «быть механизмом волнения в человеческих жизнях» [154, с. 58]. Но несмотря на любую самостоятельность, провокационность, отстранённость и индивидуальность героев романов авторов-постмодернистов, люди остаются такими, как и всегда: требующими поддержки и защиты, зависимыми от своих привычек, мнений окружающих и находящимися под влиянием общества.

Так, Ч. Паланик повествует в своём романе «Невидимки» о том, как «people are all over the world telling their one dramatic story and how their life has turned into getting over this one event. Now their lives are more about the past than their future» [255, с. 68] – «люди по всему миру рассказывают другим о случившейся в их жизни единственной трагедии, а также о том, как им удалось преодолеть это страшное испытание. Теперь они живут прошлым, а не настоящим» [153, с. 50].

Каждый раз на экранах телевизоров мелькают чужие жизни, трагедии, которые подталкивают других на сопереживание, сочувствие, осуждение или отчуждение от жизни. Авторы хотят показать, как отдельные истории становятся историей всего мира. «Cristy Drank Human Blood» [255, с. 68] – «Кристи пила человеческую кровь» [153, с. 50], «Roger Lived With Dead Mother» [255, с. 68] – «Роджер жил с мёртвой матерью» [153, с. 51], «Brenda Ate Her Baby» [255, с. 68] – «Бренда съела своего ребенка» [153, с. 51], «Gwen Works As Hooker» [255, с. 68] – «Гвен работает проституткой» [153, с. 51], «Neville Was Raped In Prison» [255, с. 68] – «Невилл был изнасилован в тюрьме» [153, с. 52], «Brent Slept With His Father» [255, с. 68] – «Брент спал со своим отцом» [153, с. 52]. И таких историй миллионы.

У любого читателя возникнет вопрос: что делают герои, слушая такие истории? Персонажи Ч. Паланика ищут наиболее подходящий для современного человека выход из ситуации – «I make Gwen Works As Hooker mute again. I change channels. I change channels. I change channels» [255, с. 69] – «Я опять лишаю Гвен, работающую проституткой, голоса. Я переключаю канал. Я переключаю канал. Я переключаю канал» [153, с. 57].

Большинство из героев романов Ч. Паланика являются маргиналами, находящимися на границе различных социальных групп, систем, культур и испытывающих влияние противоречащих друг другу норм, ценностей. Как указывает в своём исследовании социолог Е. Балабанова, «индивидуальная маргинальность характеризуется неполным вхождением индивида в группу, которая его полностью не принимает, и его отчуждением от группы происхождения, которая его отторгает как отступника» [10].

Именно в таком положении в обществе оказываются персонажи этого автора. Так, например, в романе «Бойцовский клуб» Рассказчик ведёт двойную жизнь в клубе в качестве бойца и в офисе как простой клерк, как, впрочем, и большинство вхожих в закрытый клуб. Рассказчик говорит, что «my bruises were from fight club, and Tyler's face was punched out of shape by the president of the projectionist union. After Tyler crawled out of the union offices, I went to see the manager of the Pressman Hotel» [253, с. 76] – «заработал свои синяки в бойцовском клубе, а Тайлеру морду набил председатель союза киномехаников. После того, как Тайлер выполз из профсоюзного офиса, <...> отправился на встречу с менеджером отеля „Прессман”» [152, с. 202] и «At the projectionist union office, Tyler had laughed after the union president punched him» [253, с. 77] – «в офисе профсоюза киномехаников Тайлер хохотал, пока председатель отделения избивал его» [152, с. 203].

О ситуациях, когда герои вступают в конфликт не только с обществом, но и с самими собой, говорится в романах Ч. Паланика. Уместно будет отметить высказывание Э. Фромма о том, что «отсутствие связанности с какими-либо ценностями, символами, устоями мы можем назвать моральным

одинокчеством» [207], ведь в действительности герои авторов-постмодернистов чаще всего одиноки морально, даже несмотря на то, что могут быть в кругу людей не одиноки по социальному статусу. Так, например, в романе Ч. Паланика «Фантастичнее вымысла» главный герой задаётся вопросом: «That's a big question: Why are you alone? I mean, we're all alone. Aloneness is... that's life. It's the quality of our aloneness that matters. Whether it's quality solitude» [258, с. 107] – «очень важный вопрос: „Почему ты одинок?“». То есть я хочу сказать, что одиноки все. Одинокчество – это... это сама жизнь. Иное дело – качество нашего одинокчества. Важно, чтобы одинокчество было качественное» [155, с. 22].

Несмотря на оценку одинокчества по Э. Фромму, герои Ч. Паланика часто не видят ничего дурного в том, что они одиноки. Напротив, одинокчество даёт им свободу мыслей, свободу действий и позволяет жить дальше. Как говорит Тайлер из романа Ч. Паланика «Бойцовский клуб», «Losing all hope was freedom» [253, с. 12] – «лишь утратив всё до конца, ты обретаешь свободу» [152, с. 48], но при этом «freedom must be found in himself» [253, с. 23] – «свободу надо искать в себе самом» [152, с. 48]. И в этом случае мнение Э. Фромма не отвергается, ведь целью участников бойцовского клуба был изоляционизм.

Изоляция от общества не ограничивает героев от высказывания мыслей против социальных ценностей, которые рассматриваются в художественном мире произведений. «Современный человек находится в таком положении, когда многое из того, что он говорит и думает, думают и говорят все остальные. Пока человек не приобрёл способности мыслить оригинально, то есть самостоятельно, не имеет смысла требовать, чтобы никто не мешал выражению его мыслей» [207] и герои Ч. Паланика стремятся отличиться от социума в достаточно провокационной форме. Герои романов только и делают, что «возвращают в людскую жизнь приключение» [145, с. 14] – «to return an adventure to human life» [256, с. 20], «создают свою собственную, альтернативную реальность» [145, с. 21] – «to create their own, alternative reality» [256, с. 29], «пытаются сотворить мир из камней и хаоса» [145, с. 201] – «try to create a world

of stones and chaos» [256, с. 192], «убивают людей для спасения жизней» [145, с. 149] – «to kill people to save lives» [256, с. 113] и «сжигают книги, чтобы спасти книги» [145, с. 149] – «to burn books to save books» [256, с. 113].

Герои Ч. Паланика часто вступают в философский диалог (рассказчик с читателем или герой романа с рассказчиком), предлагая множество теорий и мнений, часто мизантропических или мрачно-абсурдистских, в отношении сложных вопросов, таких, как смерть, этика, детство, статус родителя, сексуальность и божество. В то же время в последних романах Ч. Паланика персонажи демонстрируют, что «far be it from me to pledge my faith to any belief system when, at this point, it would seem that I've been wrong about everything I've ever felt was real» [250, с. 180] – «совершенно не собираются объявлять о своей приверженности какой-либо системе верований, потому что сейчас кажется, будто ошибались насчет всего, что до сих пор считала реальным. Честно говоря, они даже не знают, кем являются» [151, с. 39]. Хотя, несмотря на подобные рассуждения, главная героиня романа «Проклятые», обращается к Сатане, говоря: «Please don't feel hurt, Satan, hut my parents raised me to believe you didn't exist. My mom and dad said you and God were invented in the superstitious, backward pea brains of hillbilly preachers and Republican hypocrites» [250, с. 17] – «Только не обижайся, но родители приучили верить, что ты не существуешь. Мама и папа говорили, что ты и Бог – порождение крошечного, суеверного и отсталого мозга деревенских проповедников и лицемерных республиканцев» [151, с. 73].

Как утверждает Т. Страус [266], многие из интеллектуальных понятий в романах Ч. Паланика возникли под влиянием континентальных мыслителей, таких, как М. Фуко и А. Камю. Так, например, М. Фуко в своих исследованиях задавался вопросом о том, как и в каких формах возможно «свободное» поведение морального субъекта, которое позволило бы ему «стать самим собой», т. е. индивидуализироваться, избежав «заданных стратегий поведения» [208]. Именно об этом и говорит Ч. Паланик, явно поддерживая утверждения М. Фуко, говоря, что «свободу надо искать в себе самом» [153, с. 92].

Принцип автора, благодаря которому он объединяет героев многих романов, заключается в представлении персонажей читателю. Следует отметить, что такое знакомство с личностью каждого героя происходит в динамике, в развитии, показаны революционное и категоричное изменение привычного им мировоззрения. Герои романов чётко осознают создавшуюся в их жизни проблему, то, что они не живут, а проживают, то, чем они занимаются, не приносит им ни пользы, ни радости. Это уже взрослые люди со сложившимся мировосприятием, люди, заключённые в оковы быта и существования ради того, чтобы проживать дни, похожие друг на друга.

Главный герой романа «Бойцовский клуб» изначально живёт жизнью простого обывателя, чьего имени читателю так в итоге и не называют. Он работает в офисе корпорации по автомобилестроению и практически всё время проводит в разъездах по местам случаев ДТП. В выходные он подбирает мебель для своей квартиры из каталогов IKEA. Герой страдает постоянной бессонницей и часто не отличает сон от действительности. Врач предлагает ему заняться спортом вместо приёма лекарств и посетить неизлечимо больных людей. Так, он создаёт новую параллельную жизнь с посещениями различных групп психологической поддержки, что даёт ему ощущение единства с обществом и чувство собственной значимости.

Герой романа «Уцелевший», Тендер Брэнсон, является членом религиозной секты, которая живёт отчуждённо от современности и радостей цивилизации, тщательно соблюдая свой уклад. В общине живут лишь первенцы, рождённые в семьях, а все прочие отправляются в мир, где получают работу прислуги в домах простых людей, но лишь при условии, что они будут отдавать всё жалование в общину. В один прекрасный день члены общины из-за угрозы вторжения извне заканчивают жизнь самоубийством, точно так же умирают и те, кого отправили в мир. Остается лишь Тендер, которого автор и называет «уцелевший».

В романе «Удушье», как и в «Бойцовском клубе», главный герой Виктор Манчини и Дэнни, его друг, живут двойной жизнью. Они работают в тематическом парке, который инсценирует жизнь английских поселенцев в 1734

году на территории США, и изображают исторических персонажей. Они ведут себя как люди того времени: весь день, ходят в костюмах, которые соответствуют эпохе, в то время как в парке прогуливаются туристы.

Виктор и Дэнни зависимы от секса и посещают группы, где собираются сексоголики. На этих мероприятиях они учатся контролировать свои сексуальные желания. Как и в «Бойцовском клубе», герои ощущают одиночество и, посещая занятия, пытаются осознать свою причастность к обществу. Кроме того, Виктор инсценирует в различных ресторанах приступы удушья. Спасаящие его люди присылают ему после письма с небольшими суммами денег. Сам же Виктор считает, что они поступают так из-за того, что испытывают инстинкт заботы о спасённом ими человеке, что заставляет их переосмыслить многое и взглянуть на себя в другом свете. Он делает все это для того, чтобы обеспечить содержание матери в психиатрической больнице.

Герои романов Ч. Паланика представляются нам как склонные к раздвоению сознания, страдающие психологическими недугами, посещающие группы поддержки сексоголиков и больных раком, посещающие больницы и видящие контраст между миром здоровых и миром больных. Они готовы творить революцию не только в своих жизнях, но и в умах других, как это делают персонажи романа «Бойцовский клуб». Полная потеря надежды на нормальную жизнь для персонажей не является поводом для отчаяния, а лишь меняет их, делая ещё более жестокими, видящими в своём отчуждении от общества лишь спасение, а не утрату.

2.2. Основные составляющие антиномии «мир \ антимир» в прозе Ч. Паланика

Творчество Ч. Паланика как представителя современной американской литературы делает его одним из ключевых авторов, работающих в направлении постмодернизма. Его произведения художественно насыщены, полны литературной игры, пародии и грубой иронии по отношению к нынешнему обществу. Подобные тенденции Ч. Паланика дают нам основание утверждать, что

он прямо или косвенно стремится к свободе посредством текста, оставляя выбор за читателем и давая ему возможность интерпретации демонстрируемых явлений. Роль автора в современной литературе утрачивает классическое значение творца, не случайно в терминологическом аппарате постмодернизма появляется метафора «смерть Автора» [52], и это, как представляется, равносильно утверждению Ф. Ницше о том, что «Бог умер» [140]. В произведениях Ч. Паланика «умирает» Автор в том смысле, что его точка зрения отсутствует, видение мира и событий представлено персонажами.

Отличительная особенность художественного мира Ч. Паланика – это наличие антиномии «мир / антимир», которая реализуется через противопоставление мира реального и антимира.

В романах рубежа XX и XXI веков, таких, как произведения Ч. Паланика, герои сами создают свой мир, который наполнен ситуациями, не свойственными реальности, что всё дальше уходит от классического понимания художественного мира как отражения действительности. Литературовед Я. А. Погребная, занимающаяся вопросами мифопоэтики в современной литературе, утверждает в своей публикации «Неомифологизм мировой литературы XX–XXI вв. как онтологический и художественный феномен», что довольно часто «развивается в разных направлениях одна и та же ситуация: герои Ч. Паланика стремятся уничтожить текст, который, находясь в мире, уничтожает человека. Так, в романах „Невидимые монстры” и знаменитом <...> „Бойцовском клубе” герои сочиняют свою версию своей судьбы и мира, в котором она осуществлялась: героиня „Невидимых монстров” пишет кровью брата на стене ту историю, которая предлагается читателю как роман, в „Бойцовском клубе” раздвоение сознания героя создает две версии мира, простираемые, возможно, и за пределы материальной реальности» [162].

Возникновение двух версий мира встречается во многих произведениях Ч. Паланика. Наиболее ярким примером является его диалогия, представленная романами «Проклятые» (2011) и «Обречённые» (2013). В этих романах двоемирие является пространственной характеристикой и выполняет сюжетобразующую

функцию. По утверждению М. М. Бахтина, «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершённый помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение» [18]. А. Б. Темирболат, развивая теорию М. М. Бахтина, отмечает, что «хронотоп – неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он определяет особенности метода, стиля, способствует отражению своеобразия национального мышления художника слова» [190]. Так, мы можем утверждать, что Ч. Паланик создаёт свой художественный мир как преобразованное пространство действительности, дополненное миром ирреальным. Двоемирие в дилогии Ч. Паланика является конструктивным принципом, поскольку ему подчинены композиционная и сюжетная линии – главная героиня переходит из мира мёртвых в мир живых. Так, место действия – эти миры. Время дилогии – это время до и после её смерти. Следует отметить, что Е. А. Жиндеева называет двоемирие «художественным воплощением хронотопа» [70]. Феномен двоемирия определяется как культурная особенность, связанная с мировоззренческой проблематикой. Е. Перова говорит о «факторе двоемирия культуры», который порождает «проблему понимания текстов культуры, межличностного взаимопонимания как внутри одной культуры, так и среди представителей различных культур» [157].

Опираясь на названные исследования, мы можем утверждать, что Ч. Паланик создает двоемирие в текстах с целью пародирования мира действительности. Тринадцатилетняя девочка Мэдисон в дилогии попадает в Ад, где её жизнь становится даже лучше, чем была при жизни. Она реализует себя, находит друзей и становится лидером, хотя в реальном мире при жизни Мэдисон была одиночкой, лишённой искренней любви родителей. Девочка говорит, что «the being-dead part is much easier than the dying part» [250, с. 2] – «быть мёртвой гораздо проще, чем умирать» [151, с. 1]. Смерть меняет мир подростка, создавая новое пространство, изменяя ход её «afterlife» [250, с. 47] – «послежизни» [151, с. 20], отправляя её в другой мир, который является изнаночным и пародийным миром.

В романах Ч. Паланика «Проклятые» и «Обречённые» мы можем отметить появление качественно новых тенденций в репрезентации художественного мира. В его прозе появляется антимир. Стремление изобразить мистический «тёмный» мир появлялось в романах, которые имеют черты магического реализма (например, роман Ч. Паланика «Колыбельная»). В данной дилогии этот мистический мир представлен в виде Ада, являющегося антимиром, с законами, противоречащими реальному миру и который описывается как «мир наизнанку» [21].

Антимир стремится к законченности, но в то же время он связан с миром настоящим, от которого и зависит, поэтому Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Понырко и др. часто называют антимир несамостоятельным, «теневым миром», который создан на материале реальности. Появление антимира даёт совершенно отличное от привычных категорий представление о мире и человеке в нём, ведь по ту сторону реальности строится иная жизнь со своими правилами. М. М. Бахтин связывает понятие антимира с миром карнавала. Всё, что в реальной жизни воспринимается серьёзно, в антимире высмеяно. Основная черта антимира, по М. М. Бахтину, – это амбивалентность, в которой всё завязано на смерти и возрождении. Так, антимир становится миром карнавала, перевёрнутым миром, где происходит смена социальных ролей. В таком мире не страшны ни унижения, ни избиения, ни смерть. Смех делает страх неважным. Как говорит героиня романа, «probably any grown-up would pee herself silly, seeing the flying vampire bats and majestic, cascading waterfalls of smelly poop. No doubt the fault is entirely my own, because if I'd ever imagined Hell it was as a fiery version of that classic Hollywood masterpiece The Breakfast Club, populated, let's remember, by a hypersocial, pretty cheerleader, a rebel stoner type, a dumb football jock, a brainy geek, and a misanthropic psycho, all locked together in their high school library doing detention on an otherwise ordinary Saturday except with every book and chair being blazing on fire» [250, с. 8] – «любой взрослый, наверное, обмочится от страха при виде летучих мышей-вампиров и величественных каскадов вонючего дерьма. Я сама виновата: если я когда-то и представляла себе ад, то лишь как более жаркую

версию „Клуба „Завтрак” – классического фильма про популярную смазливую чирлидершу, бунтаря-нарика, тупого спортсмена, парня-заучку и девчонку-психопатку, которых в наказание заставили приехать в школу в субботу и заперли в библиотеке. Только в её версии все книги и стулья загорелись» [151, с. 4]. Только подросток, переживший опыт смерти, у Ч. Паланика может воспринимать антимир как мир смеха, иронии, карнавала, полный противоестественных существ и ландшафтов.

Смех не только нейтрализует страх, но и творит сам антимир. Такого рода созидательность, граничащая с хаотичностью, порождает «мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный» [116]. Для главной героини Ч. Паланика даже смерть – это забавно, и она «flip and glib about everything» [250, с. 7] – «[юморит] не по делу и слишком легкомысленно ко всему [относится]» [151, с. 4]. Мэдисон так говорит о смерти: «but, to be honest, when you're dead probably not even homeless people and retarded people will want to trade you places. I mean, worms get to eat you. It's like a complete violation of all your civil rights. Death ought to be illegal but you don't see Amnesty International starting any letter-writing campaigns. You don't see any rock stars banding together to release hit singles with all the proceeds going to solve MY getting my face chewed off by worms» [250, с. 7] – «только учтите: когда вы все-таки умрете, даже бомжи и умственно отсталые вряд ли захотят поменяться с вами местами. Вас слопают черви – вопиющее нарушение прав человека! Смерть наверняка незаконна, но почему-то «Международная амнистия» не собирает против нее подписи. Рок-звезды не проводят благотворительные концерты, не записывают синглы и не обещают отдать всю выручку на решение этой проблемы. Проблемы поедания червями МОЕГО лица» [151, с. 4].

Антимир высмеивает всё то, к чему следовало бы относиться серьезно, смех нейтрализует страх героев и погружает их в карнавал Ада. В романе Ч. Паланика «Проклятые» герои участвуют в карнавале на Хэллоуин: «Halloween is the only regular occasion on which the dead of Hell can revisit the living on earth. From dusk

until midnight, the damned may walk – fully visible – among the living» [250, с. 231] – «Хэллоуин – единственное ежегодное событие, во время которого жители ада могут посетить жителей земли. С сумерек до полуночи проклятые могут ходить – ничуть не скрываясь – среди живых» [151, с. 94].

В Аду каждый день – это спектакль, написанный Сатаной, который на самом деле является автором судьбы Мэдисон и продюсирует каждый её поступок, поскольку в антимире «умирает» Бог и на его место приходит Сатана, который вершит судьбы, кукловод, который ведёт книгу жизни. После встречи с Сатаной девочка понимает, что весь ход её жизни, все её поступки, слова и даже мысли определены Сатаной: «Madison Spencer does not exist, Satan claims. I am nothing but a fictional character he invented aeons ago. I am his Rebecca de Winter. I am his Jane Eyre. Every thought I've ever had, he wrote into my head. Every word I've said, he claims he scripted for me» [250, с. 240] – «Мэдисон Спенсер, по утверждению Сатаны, не существует. Я не больше чем фиктивная героиня, которую он изобрёл тысячи и тысячи лет назад. Я его Ребекка де Винтер. Я его Джен Эйр. Все мысли, которые у меня когда-либо появлялись, вложил в мою голову он. Каждое слово, какое я когда-либо сказала, написал за меня он» [151, с. 98]. Главная героиня – лишь участница маскарада, который придумал Сатана, главный автор. Её не существует, но она желает бороться за своё существование. Так представлено видение Ада и Сатаны главной героиней. Примечательно, что Мэдисон говорит о себе в третьем лице (слова героини «Мэдисон Спенсер, по утверждению Сатаны, не существует» [250, с. 98]). Точка зрения автора и авторское отношение не эксплицировано, можно лишь догадываться, что его мнение выражается устами его героини – тринадцатилетней девочки.

Ад Ч. Паланика как антимир парадоксален: несмотря на его сложившиеся законы, где смех есть спасение, никто из героев не может осуществить изменения правил игры. Попытки главной героини являются только амбициями, заранее написанными в сценарии Сатаны. Законы антимира делают каждого человека властным вершить судьбы других, то есть, по сути, делают их богами. В этой связи следует отметить исследование А. Дугина «М. Хайдеггер. Философия

Другого Начала», где он пишет, что «боги могут убить людей, насмеяться над ними, превратить их жизнь в ад» [64]. В романе Ч. Паланика мёртвые могут звонить живым по так называемой «горячей линии», подталкивать их на дурные поступки или просто насмеяться. Мэдисон в романе Ч. Паланика «Проклятые» высмеивает всё, смеётся над родителями, связавшись с ними по телефону с того света, заставляя их обещать ей абсурдные вещи, например, «to adopt all our Somali maids, to really legally adopt them, and make certain those girls get college degrees and become successful cosmetic surgeons and tax attorneys and psychoanalysts» [250, с. 236] – «усыновить всех наших служанок, легально их удочерить и проследить, чтобы эти девушки закончили колледж и стали успешными пластическими хирургами, налоговыми адвокатами и психоаналитиками» [151, с. 96]. Абсурдность высказываний главной героини указывает на то, как она борется с отрицательным в этом мире. Как отмечает А. Фатенков, «абсурд рождается в ситуации острейшей конфронтации, поляризации истины и лжи. Он не истинен, но и не ложен и рельефно оттеняет оба эти полюса» [202]. Абсурд в романах Ч. Паланика не порождает лжи, а провоцирует игру и ироничность смеха.

Антимир «не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые „лучшие“ объекты – мир богатства, сытости, благочестия знатности» [117]. Молитвы в Аду совсем не такие, как при жизни. Главная героиня обращается постоянно не к Богу, а к Сатане. К тому же для молитвы типичным является дарование надежды, но у Ч. Паланика герои стремятся избавиться от неё, говоря, что «The problem is, in Hell there is no hope. Who Do I Think I Am? In a thousand words... I don't have a clue, but I'll start by abandoning hope. Please help me, Satan. That would make me so happy. Help me give up my addiction to hope. Thank you» [205, с. 20] – «проблема в том, что в аду надежды нет. Так что я собой представляю? Как сказать это в тысяче слов – понятия не имею. Знаю только, что сначала надо оставить надежду. Пожалуйста, Сатана, помоги мне! И я буду очень-очень счастлива. Пожалуйста,

помоги мне отказаться от пристрастия к надежде! Спасибо...» [151, с. 10]. Именно надежда у главной героини объясняет её ироничность и смех над всем окружающим. Как указывал Л. Муниз в статье «Общественная ценность смеха», «мир принадлежит смеху, а смех принадлежит миру. В мире смеха и в смехе мира заложена надежда для мира» [137].

Видоизменяется в антимире абсолютно всё, даже церковные законы, догматы и добродетели. Ад становится единственно истинным миром для героев, миром, проповедующим свою альтернативную историю мира. Один из героев в романе Ч. Паланика «Проклятые» рассказывает остальным о значении понятия «демон»: «even the word demon <...> originates with Christian theologians who misinterpreted „daimon” in the writings of Socrates. Originally the word meant „muse” or „inspiration”, but its most common definition was „god”. He adds that if civilization lasts long enough into the future, one day even Jesus will be skulking around Hades, banished and ticked off» [250, с. 31] – «даже слово „демон” <...> придумали христианские теологи, неверно истолковавшие слово „даймон” в произведениях Сократа. Когда-то оно означало „муза” или „вдохновение”, а чаще всего – „бог”. Леонард добавляет, что если человечество просуществует достаточно долго, когда-нибудь даже Иисус будет мрачно слоняться по Аиду, изгнанный и вычеркнутый из жизни» [151, с. 14]. Так, у Ч. Паланика Ад и антимир не тождественны. Антимир – это не только Ад, это любые формы ирреального мира.

Герои не только искажают истины, но и меняют свои суждения, которые являются неуместными для мира реального. Мэдисон постоянно акцентирует внимание читателей на том, что желает понравиться Сатане и познакомиться с ним, хотя она «не в курсе, какие тут правила этикета» [205, с. 11]. Девочка говорит: «Spare me, please, your dime-store psychology, but I really do hope the devil will like me. Note, again, my lingering attachment to the H-word [hope]. My being here, locked in a slimy cage, it would seem a foregone conclusion that God isn't my biggest fan» [151, с. 31] – «избавьте меня от любительских диагнозов: я действительно надеюсь понравиться дьяволу. Не забудьте также про моё

пристрастие к некоему слову на букву «Н» [надежда]. Если я сижу здесь, взаперти в склизкой клетке, очевидно, что Бог от меня не в восторге» [151, с. 16].

Так, мы можем утверждать, что антимир – это мир, существующий по законам хаоса и игры. Он противопоставлен миру реальному, в нём всё доведено до абсурда, реальный мир пародируется с определённой долей грубости и циничности. В Аду Сатана играет судьбой главной героини и её окружающих. Кроме того, она играет с атрибутами великих злодеев (например, усы Гитлера, пояс короля Этельреда Второго, бракмар Синей Бороды и т. д.), присваивая их себе.

Мир и антимир в романах Ч. Паланика – это сформированная оппозиция, которая представлена в таких романах, как «Колыбельная», «Проклятые», «Обречённые», «До самых кончиков» и др. Уникальность репрезентации антиномии «мир / антимир» в тексте каждого произведения актуализуется через основные темы и компоненты художественного мира, что рассматривается в нашем исследовании.

Несомненно, более интересен и менее исследован антимир современной американской литературы как составляющий антиномии «мир / антимир». Все это подтверждает наличие противоположных и сходных характеристик компонентов художественного мира произведений. Как уже говорилось выше, антиномия «мир / антимир» в художественном дискурсе произведений Ч. Паланика имеет динамику и различные проявления. Это даёт нам основания рассмотреть составляющие мира и антимира – пространство (место действия), время, героев и язык.

2.2.1. Пространство мира и антимира в прозе Ч. Паланика

Пространство художественного мира произведений Ч. Паланика многогранно: это мир мегаполисов, небольших городов, дорог, придорожных кафе, самолётов, роскошных особняков и съёмных квартир, ада и земли.

В романах Ч. Паланика «Проклятые» и «Обречённые» антимир демонстрируется, прежде всего, через место действия, о чём необходимо сказать

более подробно. Пространство имплицитно обозначено в названиях романов «Damned» и «Doomed». Согласно словарю А. Hornby «Oxford Student's Dictionary of Current English», «damned» означает «souls in hell» [236, с. 150] (души в аду) и «condemn to everlasting punishment» [236, с. 183] (осужденные на вечное наказание), а «doomed» описывается как «something evil that is to come» [236, с. 183] (что-то злое, что грядет). Так, следует отметить, что damned не просто определяет пространство, но и указывает на судьбу героя как проклятого, а doomed по определению более сходно с понятием предназначения, данного свыше.

Действие происходит в Аду, который создан по подобию мира реального. Мир Ада, представленного в произведении, смешивает и преувеличивает всё, что есть на Земле. В Аду Ч. Паланика видно, как проходят эпохи, как меняются стили и направления в культуре и архитектуре, но там все это смешано и представлено в виде абсурдных и ни к чему непригодных сооружений. Главные герои наблюдали за архитектурой Ада, проходя путь от окраин к центру: «draw closer to the complex of buildings which now appear to spread far beyond the horizon, covering acres, even square miles of Hellish real estate. Along the outer edges, the buildings' perimeter consists of postmodern pastiche, a collage of styles borrowing heavily from Michael Graves and I. M. Pei, with an assortment of laborers already excavating and laying the foundations for an ever-spreading series of additions ribbed to suggest the undulating forms of Frank Gehry. Within this outer margin stand concentric circles of older additions, like the rings of a bisected tree, each inner ring identifiable with the fashion of an earlier era. Adjacent to the PoMo sections rise the boxy glass towers of the International style. Within those lie the campy futuristic spires of the Art Deco, then the Period Revival of Victorian times, the Federal, the Georgian, the Tudor, Egyptian, Chinese, Tibetan palace architecture, Babylonian minarets, all of it comprising an ever-widening history of building» [250, с. 81] – «приближались к комплексу зданий, которые тянутся за пределы горизонта, покрывают акры, нет, целые квадратные мили адских угодий. Эти постройки похожи на постмодернистский коллаж, смесь стилей с заметным влиянием Майкла Грейвса и И. М. Пея. Разношерстные

рабочие копают ямы для фундаментов и заливают их под ребристые и волнистые здания а-ля Фрэнк Гери. Внутри периметра видны круги более старых построек, похожие на кольца древесного ствола в разрезе, причем каждое ассоциируется со стилем более ранней эпохи. Рядом с постмодерном возвышаются коробчатые стеклянные башни интернационального стиля. За ними – пошлые футуристические шпили ар деко, потом историческое возрождение викторианства, эпоха федерации, эпоха Георга и Тюдоров, китайские павильоны, тибетские дворцы, вавилонские минареты» [151, с. 36].

Пространство антимира – это отражение современной действительности, пародирование её, выявление болезненных точек и проблемных мест. Подобные вопросы рассматривает Ж. Бодрийяр, говоря о современном мире и его истории, что «вся естественная среда превратилась в отбросы, т. е. в ненужную, всем мешающую субстанцию, от которой, как от трупа, никто не знает, как избавиться. <...> Вся биосфера целиком в пределах грозит превратиться в некий архаический остаток, место которого – на помойке истории. Впрочем, сама история оказалась выброшенной на собственную помойку, где скапливаются не только пройденное нами и отошедшее в прошлое, но и все текущие события; не успев закончиться, они тут же лишаются всякого смысла в результате демпинга средств массовой информации, способных превратить их в субстанцию, непосредственно готовую для употребления, а затем и в отбросы. Помойка истории превратилась в информационную помойку» [25]. Ад в романах Ч. Паланика и есть помойка, в которой можно оказаться «in raw sewage or plopped down atop a bed of white-hot razor blades» [250, с. 11] – «в канализационном стоке или на раскаленных добела бритвенных лезвиях» [151, с. 10].

Реальный мир в произведениях Ч. Паланика чаще всего широк в своей географии, а повествование о тех или иных местах представляется нам через персонажей. В романе «Проклятые» мы видим воспоминания Мэдисон: «According to my mom, national boundaries must be adequately porous, and incomes must be redistributed to allow all people, regardless of race and religion and circumstances of birth, to be able to purchase her films. <...> She insists neither Africa

nor the Indian subcontinent will ever achieve technological and cultural parity with the Western world until their density of DVD players makes them a major consumer of her body of filmic work» [250, с. 113] – «По словам моей мамы, границы между странами должны быть настолько пористыми, чтобы доходы распределялись равномерно и все люди независимо от расы, религии и происхождения могли приобретать её фильмы. <...> Мама утверждает, что ни Африка, ни Индийский субконтинент никогда не достигнут технологического и культурного равенства с западным миром, пока плотность DVD-плееров на душу населения не сделает их крупными потребителями ее кинематографической продукции» [151, с. 49]. Здесь мы видим, как мир представляется нам как ряд географических точек, что является характерной чертой последних произведений Ч. Паланика. В романе «Обречённые» характер упоминания широты мира, его координат и границ проявляется несколько иначе, благодаря тому, что мёртвая девочка Мэдисон, а точнее, её душа, находится в мире живых. Так, например, мёртвые друзья из Ада помогают ей перемещаться в реальном мире посредством смс-сообщений и постов в Твиттере: «URGENT: Stow away aboard Darwin Airlines flight #2903 from Lugano to Zurich; then catch Swissair flight #6792 to Heathrow and American Airlines flight #139 to JFK. Get your butt to the Rhinelander hotel. Go now!» [252, с. 24] – «СРОЧНО. Прoberись на рейс 2903 „Дарвин эйрлайнс” из Лугано в Цюрих, потом на 6792 „Свиссэйр” в Хитроу, оттуда 139-м „Американ эйрлендер”. Быстро!» [150, с. 19].

Отличительной чертой романов «Проклятые» и «Обречённые» является проведение чёткой границы между миром реальным и антимиром. Кроме того, несмотря на то, что в романах есть условия для прохождения границы мира и антимира (смерть, встреча с психопомом Сатаной на линкольне, праздник Хэллоуина), в романе «Обречённые» антимир начинает входить в пространство мира реального. Это наблюдается, когда мёртвая девочка Мэдисон остаётся на земле после Хэллоуина, а сама земля превращается в подобие Ада, в который постоянно стремятся попасть другие мёртвые, подстраивая мир под свои законы

хаоса и распада. Пространство мира постепенно преобразуется под действием антимира, потому что граница между ними стирается.

Стирание границы между миром и антимиром является характерной чертой последних произведений Ч. Паланика. Важным моментом является то, что в романе «Обречённые» не только мёртвые могут выходить на связь с живыми через телефонную сеть или Твиттер, но и живые могут под действием психотропных средств общаться с умершими, застрывшими на Земле, что и случилось с Мэдисон. Так, например, мать Мэдисон и медиум-наркоман мистер Сити выходят на контакт с мёртвой девочкой: «In the ship's salon, my mom accepts the vial of ketamine offered by Mr. Crescent City, and she scoops a polished fingernail deep into the white powder. She repeats this one-two-three times, inhaling each snootful with a snort so violent that her coiffed head whiplashes backward on her swanlike neck. Only when her fingernail can no longer find its way to the vial does Camille Spencer slump sideways on her divan, and the rise and fall of her worldrenowned bosom becomes too faint as to be discernible. <...> The familiar spectacle begins with a spot of blue light glowing in the center of her chest. The blue waxes brighter, shining upward before it grows like a tendril, spiraling, twining almost to the ceiling. At its apex, the blue vine swells into a bud. This bud takes the shape of a body, vague and streamlined. The color, it's the blue your skin sees when you slide between starched-and-ironed sixteen-hundred-thread-count Pratesi sheets. It's the blue your tongue sees when you eat peppermint. Lastly the features of the blue face appear, my mother's wide cheekbones tapering to her delicate chin. Her eyes come to rest on me, on the vision of my ghost seated beside her, and her mouth blooms, her voice like a perfume. It's this, this elegant spirit, which says, „Madison Desert Flower Rosa Parks Coyote Trickster Spencer – stop biting your fingernails!”» [252, с. 284] – «В салоне яхты мама принимает у мистера Кресента Сити пузырек с кетамином, глубоко запускает ухоженный ноготь в белый порошок – раз, другой, третий – и занюхивает огромные дозы так мощно, что голова с уложенными волосами откидывается на лебединой шее. Лишь когда её палец перестает попадать в бутылочку, Камилла Спенсер боком оседает на диван, теперь её знаменитая на весь мир грудь поднимается и опускает совсем

незаметно для глаз. <...> Я наблюдаю уже знакомую картину: на груди Камиллы возникает пятно голубого света. Оно делается ярче, вытягивается вверх наподобие побега, кружит по спирали и вырастает до потолка. На конце синего стебля вздувается бутон и принимает форму тела – размытого и обтекаемого. Синий цвет – такой, какой видит кожа, когда забираешься меж накрахмаленных и отглаженных простыней „Пратези” – шестьсот нитей на квадратный дюйм; такой видит язык, когда ешь мяту. Наконец проступают черты синего лица: широкие скулы, переходящие в тонкий подбородок. Её глаза останавливаются на мне, сидящем подле неё призраке; её губы раскрываются, её дыхание – словно парфюм. И вот этот самый изысканный дух говорит: „Мэдисон Дезерт Флауэр Роза Паркс Койот Трикстер Спенсер, хватит грызть ногти!”» [150, с. 260].

В более ранних произведениях Ч. Паланик создаёт художественным мир, антиномия «мир / антимир» также присутствует, но более яркое выражение получает в последних произведениях. Граница между миром и антимиром представляет особый интерес из-за процесса перехода из мира живых в мир мёртвых. В ранних произведениях Ч. Паланика жизнь после смерти описывается как «ничто» или «небытие». Как отмечает Р. А. Нуриллин, «ничто отрицает любое бытие как действительное <...>, так и реальное» [142]. Это даёт основания утверждать, что художественный мир ранних произведений Ч. Паланика в своей основе отрицает существование не только жизни после смерти, но и мира реального.

Действительная составляющая антиномии «мир / антимир» существует в произведениях как отсутствие, что подтверждается возможностью использования магии и переселения душ (например, в романе «Колыбельная»). Р. А. Нуриллин называет подобное явление «абсолютной информационной полнотой всех антиномий бытия в каждой своей точке» [142]. Художественный мир ранних произведений – это небытие, которое противостоит всем объектам бытия.

Такой художественный мир обладает больше характеристиками антимира, что подтверждает наличие широких пространственных координат и передвижений героев в пространстве, которое часто не соответствует реальным

возможностям. Такое пространство можно назвать антипространством, которое часто описывается как «неопределенность, поддерживающая определённости» [142] структур художественного мира. Так, например, в романе «Уцелевший» главный герой Тендер совершенно не может определить своё местонахождение – он летит в самолёте над океаном, рассказывая свою историю для чёрного ящика. Мы видим, что такое пространство не является естественным, оно не обозначено географически, замкнуто в пределах самолёта: «Testing, testing. One, two, three. And if you're listening, you should know right off the bat the passengers are at home, safe. The passengers, they did what you'd call I their deplaning in the New Hebrides Islands. Then, after it was just him and me back in the air, the pilot parachuted out over somewhere. Some kind of water. What you'd call an ocean. I'm going to keep saying it, but it's true. I'm not a murderer. And I'm alone up here. The Flying Dutchman» [с. 7] – «Проверка, проверка. Раз, два, три. И если вы слушаете, то наверняка сами уже знаете, что пассажиры вернулись домой невредимыми. Пассажиров я высадил на островах Новые Гебриды. Затем, когда мы снова поднялись в воздух, пилот выпрыгнул с парашютом. Не знаю, куда. Куда-то в воду. То, что вы назвали бы океаном. Я продолжаю говорить это, и это правда: я не убийца. Я здесь один, на этой высоте. Летучий Голландец» [с. 1].

Мы видим воспоминания Тендера о его жизни, что переносит нас в иное пространство, которое можно назвать онейрическим, пространство, лишённое правдивости, о котором мы узнаём только со слов протагониста. Чаще всего это дома, в которых он работает и о которых мы знаем только из воспоминаний Тендера: «The house I've been cleaning the last six years is about what you'd expect, big, and it's in a real tony part of town. This is compared to where I live. All the studio apartments in my neighborhood are the same as a warm toilet seat. Somebody was there just a second before you and somebody will be there the minute you get up. The part of town where I go to work every morning, there are paintings on the walls. Behind the front door, there are rooms and rooms nobody ever goes into. Kitchens where nobody cooks. Bathrooms that never get dirty. The money they leave out to test me, will I take it, the money is never less than a fifty-dollar bill, dropped behind the dresser as if by

accident. The clothes they own look designed by an architect» [259, с. 19] – «О доме, в котором я убираю последние шесть лет, можно только мечтать: просторный, в фешенебельной части города. Сравните это с тем, где я живу. Все квартиры студии рядом с моей такие же, как и тёплое туалетное сиденье. Кто-то был на нём за секунду до тебя, и кто-то появится там сразу, как только ты встанешь. В той части города, куда я езжу на работу каждое утро, стены домов разрисованы. Перед входной дверью множество комнат, куда никто никогда не заходит. Кухни, в которых никто не готовит. Ванные, которые никогда не бывают грязными. Чтобы проверить меня, хозяева оставляют там деньги – возьму ли я. Это всегда не меньше пятидесяти долларов, как будто случайно упавших за комод. Одежда, которой они владеют, кажется созданной настоящими творцами» [148, с. 10]. Автор через своего героя наполняет антипространство деталями, в тоже время лишая Тендера места в целостной картине мира. Он лишь невидимая деталь, работник сферы услуг и выходец из секты, которая настойчиво отчуждает персонажей от социума.

Как утверждает Е. С. Кубрякова, «пространство – это среда всего сущего, окружение, в котором всё происходит и случается, некая заполненная объектами и людьми „пустота”» [102, с. 26]. Пустота есть ничто, о котором говорилось выше. Пустота пространства, заполненная небытием, становится антипространством. Кроме того, понятие антипространства часто коррелирует с мифопоэтическим пространством, потому что именно в нём, несмотря на определённые законы, возможно бытование сверхъестественных сил. Основные элементы такого антипространства – это центр, периферия (в некоторых источниках граница) и путь. Так, Ч. Паланик в своих ранних произведениях часто играет с антипространством, используя в произведениях несколько пересечений элементов. Например, в романе «Колыбельная» мы видим пространство дома, где происходит смерть, что меняет его качество из пространства реального на антипространство: «My second crib death assignment is in a concrete-block housing project on the edge of downtown <...> The book was shut, and when I set it on its spine, when I let it fall open by itself, hoping it would show how far the reader had

cracked the binding, the pages fluttered open to page 27. And I make a pencil mark in the margin» [256, с. 37] – «Мой второй случай смерти в колыбельке – в большом блочном многоквартирном доме на окраине центра. <...> На столике рядом с раковиной лежала библиотечная книжка. „Стихи и потешки со всего света”. Книга была закрыта, но когда я её приоткрыл и дал ей свободно упасть на стол вверх обложкой – в надежде, что книга сама раскроется на странице, до которой её дочитали, – она раскрылась на странице 27. Я взял карандаш и поставил галочку на полях» [145, с. 13]. Как только магия и её законы (баюльная песня, которая убивает тех, кому её прочитали), смерть, переселённые в чужие тела души попадают в реальное пространство, оно тут же обретает новые характеристики. Помимо этого, главный герой, Карл, как бы обозначает границы пространства, делая пометку в книге с баюльной песней на полях, но не в тексте, это подтверждает факт обращения внимания читателя на пороговость, переход в антимир.

Как утверждает А. В. Челикова, «из противопоставления центра и периферии следует и антитетичность построения текстового пространства. В тексте могут быть противопоставления друг другу положительное пространство – место, населенное положительными персонажами, например, дом, и антипространство – „антидом”, кабак, город, лес» [217, с. 124]. Антиномии пространства, такие, как земля / небо, город / природа, город на периферии / город в центре и т. д. показывают момент его изменения. Чаще всего между ними представляется путь, снимающий в некоторой мере чёткую антитетичность. Так, в романе «Колыбельная» герои отправляются в путь, охотясь за текстами баюльной песни: «Mona and Helen and me, and Oyster, the four of us will hit the road together. Just another dysfunctional family. A family vacation. The quest for an unholy grail. With a hundred paper tigers to slay along the way. A hundred libraries to plunder. Books to disarm. The whole world to save from culling» [256, с. 83] – «Мона, Элен, я и Устрица – мы вчетвером отправляемся в путь. Ещё одна с виду благополучная, но совершенно несостоятельная семья. Всей семьей – в отпуск. На поиски нечестивого Грааля. Всей семьей – на сафари. Сотня бумажных тигров, которых

надо убить по пути. Сотня библиотек, которые нам предстоит ограбить. Книги, которые надо разоружить. Целый мир, который надо спасти от баюльных чар» [145, с. 50].

Здесь важно отметить направленность пути героев, который определяет и характеристики пространства. Так, например, если персонажи направляются к центру, то это положительно окрашенный путь, динамически изменяющий их личности. Становление представлено в романе Ч. Паланика «Проклятые», где Мэддисон путешествует от окраин Ада до его центра, завоеывая славу и власть. В романах раннего периода, таких, как «Колыбельная», персонажи чаще двигаются от центра, что характеризуется риском, опасностями, частым этическим выбором героев. Если в таком пути герои не возвращаются к центру, как это и происходит в «Колыбельной», можно говорить о том, что такой путь ведёт к упадку, изменению и гибели (перерождению, как в случае с Элен, переселившейся в тело Сержанта).

Кроме того, антипространство в произведениях Ч. Паланика всегда функционирует в пределах города, потому что, по утверждению В. Н. Топорова, город является «десакрализированным пространством» [196]. Так, улицы города являются по сути дорогами к центру и от центра, лишённого всякой сакральности. Так, например, Ч. Паланик часто прибегает к описаниям пространства Нью-Йорка и его улиц в романе «До самых кончиков»: «Still, Penny couldn't stop herself. No one here had ever expressed any interest in her, not in New York City. She'd gone from being her parents' little miracle to being miserable and invisible. Most nights she'd force herself to walk around the streets until the neighborhood fell quiet and she felt exhausted enough to go to bed. She'd wander around the Upper East Side, alone except for the doormen who stood behind glass in the elegant lobby of each building and watched her pass» [247, с. 22] – «Она понимала, что выглядит глупо, но остановиться не могла. Впервые на неё обратили внимание, по крайней мере в Нью-Йорке. Здесь, вдали от дома, родительские чаяния сменились её личным беспросветным отчаянием. Вечерами Пенни отправлялась блуждать по окрестностям и ходила до тех пор, пока город не засыпал, а ноги не начинали

гудеть от усталости. Она бродила по Верхнему Ист-Сайду, мимо дремавших домов с недремлющими швейцарами, чей взгляд провожал её из роскошных вестибюлей» [149, с. 45].

Нью-Йорк становится центром антимира в романе «До самых кончиков». Именно в нём действительность видоизменяется и пародируется, становится «тёмной» и изнаночной с момента, когда в силу вступает гедонизм. Товары бренда «До самых кончиков», создателем которых является Максвелл, делают женщин одержимыми удовольствием и порождают разрушительную силу по задумке антогониста: «The smoke from Yankee Stadium hung over Greater New York like a pall. Blazing dildos shrieked across the sky, and ash fell like black snowflakes. The soot burned Penny's eyes and throat with its acrid stench. Smut, trickling down, clung to the pink flanks of the Beautiful You building. Enshrouding it. Making the tower look like nothing less than a dark parody of the snowy paradise» [247, с. 95] – «Дым со стадиона гробовым покровом окутал Большое Яблоко. Над головой визжали огненные фаллоимитаторы, валил пеплопад. От сажки щипало в глазах, а в глотке – от кислой вони. Небесная копоть замарала розовые бока штаб-квартиры „До самых кончиков“, обрядила её в чёрный саван, превратила некогда гордую башню в тёмную пародию на снежный рай» [149, с. 230].

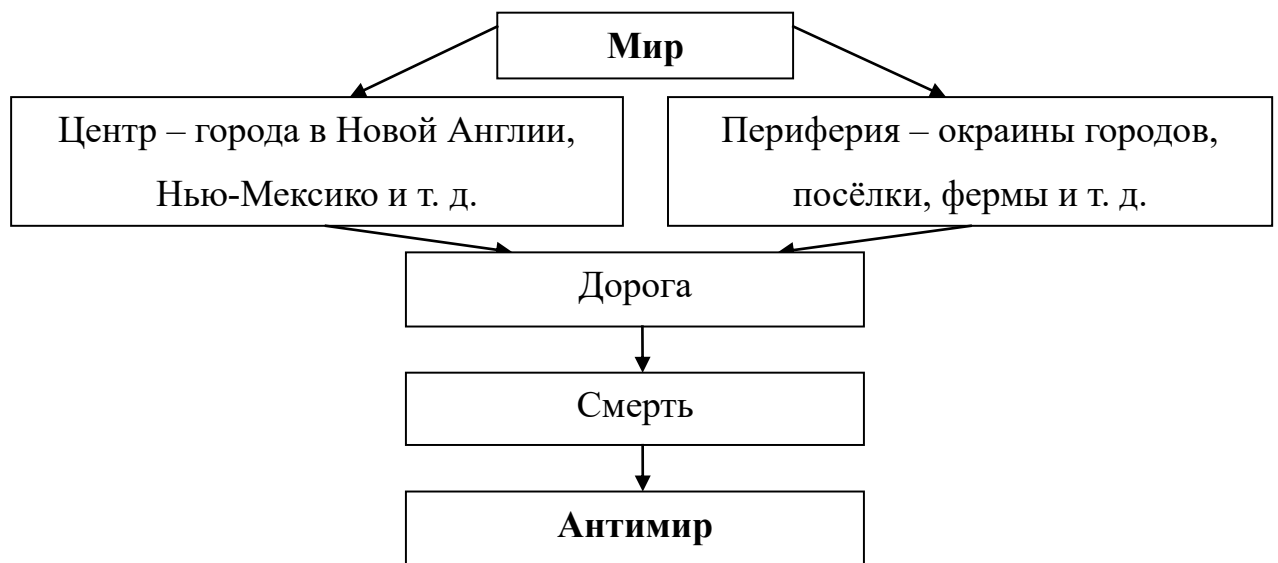
Пенни, протагонист, борющаяся против Максвелла, обретает свою силу в другом пространстве, прямо противопоставленному большому мегаполису: «The yak would only carry Penny so high up the rocky slopes of the Himalayas. After the remote hamlet of Hop Tsing she was forced to ride the narrow, bony backs of Sherpas the last three almostvertical miles. And even they would not take Penny the full way. As a distant cave came into view, the Sherpas trembled with fear. Muttering oaths to ward off evil, they lowered her to the sun-baked ground and began to retrace their steps. When she protested, one stout fellow pointed toward the distant cave and babbled in his native talk, hysterical» [247, с. 81] – «Проклятый як отказывался лезть в гималайскую глубинку. После деревушки Хопцынь Пенни пришлось пересечь на узкие костлявые загривки шерпов, чтобы преодолеть последние три вертикальные мили. Но даже шерпов не хватило до конечной остановки. Чем ближе становилась

вожделенная пещера, тем отчётливее дрожали их колени. Наконец, непрерывно бормоча заклинания против злых духов, они ссадили девушку на пропечённый солнцем грунт и пугливо заторопились в обратный путь. В ответ на бурный протест самый крепкий из них ткнул пальцем в сторону чёрного зева и что-то истерически провизжал на туземном диалекте» [149, с. 193]. Именно через оппозицию Нью-Йорк / Гималаи Ч. Паланик реализует противостояние центра и периферии в антиномии «мир / антимир».

Так, мы можем очертить целый ряд противопоставлений в текстах романов Ч. Паланика, систематизировав их в форме нескольких моделей пространства ключевых романов.

Рис.1.1.

Пространственная модель функционирования антиномии «мир / антимир»
в романе «Колыбельная»

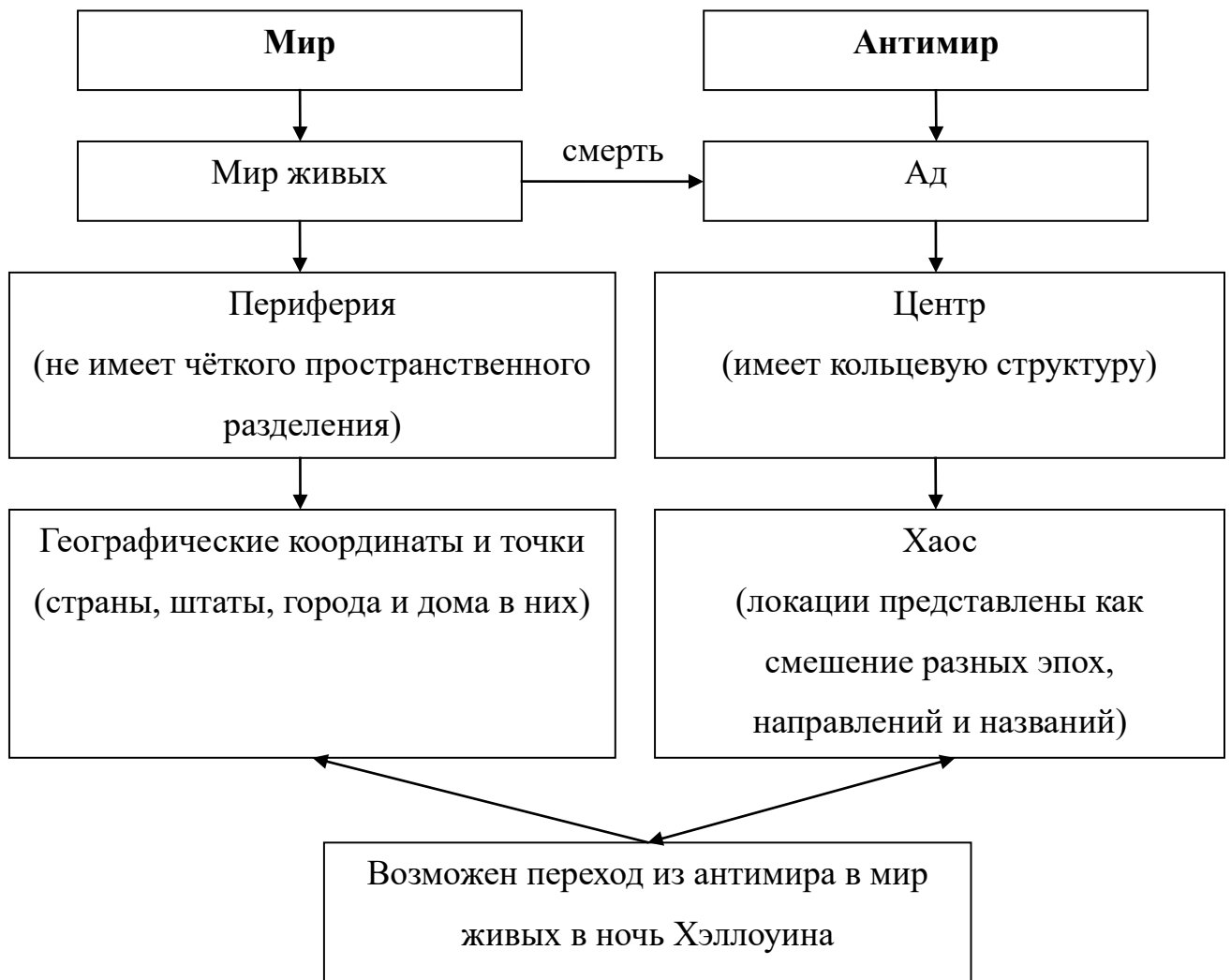


Следует отметить, что в романе «Колыбельная», как и в большинстве ранних произведений Ч. Паланика, осуществляется динамический переход от мира реального в антимир. Здесь нет чёткого разделения и одновременно функционирующего двоемирия, напротив, здесь есть закономерности, «включающие» механизм антимира. Так, например, связующим звеном, в условиях которого может существовать антимир, является дорога, несущая за собой дальнейшие смерти и уничтожение книг с баюльной песней. Как только

герои романа «Колыбельная» переступают порог своих домов, бросают работу и пускаются в путь, они вступают в антипространство дороги и смерти.

Рис.1.2.

Пространственная модель функционирования антиномии «мир / антимир»
в романе «Проклятые»

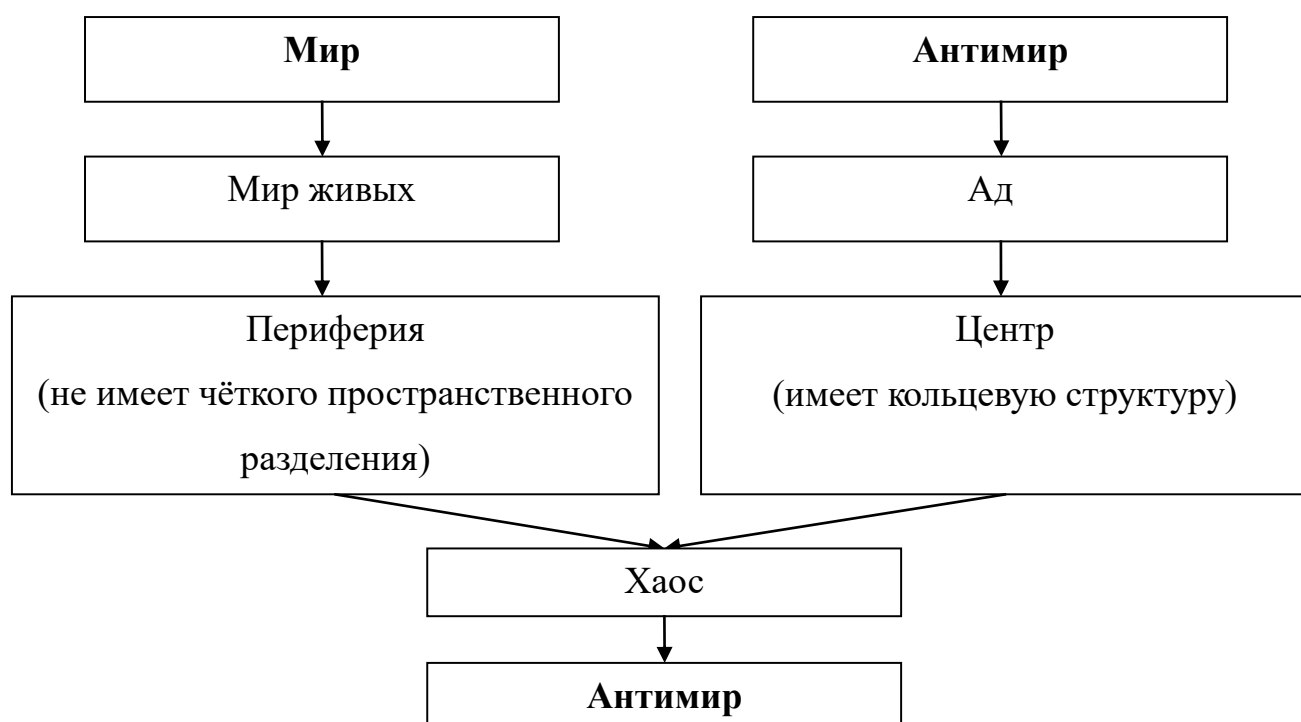


Говоря о пространственных характеристиках первой части дилогии «Проклятые», следует указать, что есть строгие законы для перехода в антимир и из антимира, пространство которых также имеет чёткие границы. Мёртвые не видны живым, как и живые не могут находить в пространстве мёртвых. Исключением является ночь Хэллоуина, когда покойники выходят на землю, и художественные факты общения по телефону из Ада. Кроме того, пространства мира и антимира не пересекаются между собой и, как указано в модели, мир

реальный имеет географические координаты, соответствующие действительности, а антимир является пародией на мир реальный и представляется как хаотичное отражение бытия.

Рис.1.3

Пространственная модель функционирования антиномии «мир / антимир»
в романе «Обречённые»



Во втором романе дилогии «Обречённые» мы видим, как антимир начинает влиять на жизнь живых. Мэдисон остаётся после Хэллоуна на Земле, но её не могут видеть живые (за исключением наркомана-медиума). Другие мёртвые переходят границу между антимиром и миром, мир живых начинает существовать по законам хаоса из-за того, что мертвецы могут общаться с живыми по телефону и ведут свой блог в Твиттере. Стирание границ между миром и антимиром приводит к торжеству хаоса среди живых и мёртвых.

Пространственная модель функционирования антиномии «мир / антимир» в романе «До самых кончиков»



Совершенно иную пространственную модель мы наблюдаем в последнем романе Ч. Паланика «До самых кончиков», где главная героиня, провинциалка из Айдахо, находит себя и свою любовь в Нью-Йорке, после чего вступает в битву против антимира, созданного её бывшим возлюбленным Максвеллом. Здесь перемещения между миром и антимиром более сложные в связи с тем, что антипространство знаменуется появлением бренда для женщин «До самых кончиков», что вынуждает Пенни отправиться в Гималаи для того, чтобы обрести силу. Кроме того, к пространству мира относится ещё родная провинция Айдахо, где живут родители Пенни. В определённый момент антимир поглощает и эту часть пространства, но после победы Пенни над антимиром, везде воцарился порядок, который она поддерживает, поселившись в Гималаях.

Пространство антимира с его героями, временем, языком и законами, «благодаря создаемому зданию творения, открывается и удерживается в своей развертости как местность, предназначенная для местопребывания смертных» [211]. Автор создаётся «второй мир, который в силу своей негативной тенденции противостоит [реальному], скорее являя собой разрушение

того, что представлено с помощью знакомых, вызывающих доверие смыслов, как соединение рассыпанных элементов существования в единый, объединяющий их смысл» [2].

Ч. Паланик преобразует мир реальности и создает мир ирреальный, полный противоречий, препятствий и собственных принципов.

2.2.2. Время мира и антимира в прозе Ч. Паланика

Время в художественном мире произведений Ч. Паланика характеризуется по большей части своей нелинейностью, насыщенностью действием, фрагментарностью и так называемыми «флэшбеками» [228], при помощи которых мы возвращаемся в прошлое вместе с героями произведения, таким образом, оценивая их состояние в настоящем моменте в ракурсе прошлого и настоящего. Персонажи будто переносятся в прошлое, меняют место и время. Так, например, в романе «Колыбельная» Карл Стрейтор раз за разом возвращается в свой дом, в котором жил с уже давно убитыми женой и ребёнком, и вспоминает: «That afternoon I came home from work and found them, I left the food in the fridge. I left the clothes in the closets. The afternoon I came home and knew what I'd done...» [256, с. 173] – «В тот вечер, когда я вернулся домой с работы и обнаружил их мёртвыми, я оставил еду в холодильнике. Оставил одежду в шкафах. В тот вечер, когда я вернулся домой с работы и понял, что я наделал...» [145, с. 163]. Главный герой после событий того времени равнодушен к смерти. В моменты таких флэшбеков можно наблюдать, как он даёт понять, что его настоящее важнее прошлого. Ведь, как уже указывалось выше, отчуждение является результатом равнодушного отношения к смерти и погружённости в настоящее, в которых проявляется неподлинное, несобственное бытие присутствия. Именно это и становится результатом отчуждения Стрейтора.

В ранних романах Ч. Паланика такое явление, как флэшбеки, формирует субъективное время, которое демонстрируется читателю только исходя из его восприятия персонажем, в воспоминания которого погружает нас автор. Так создаётся эффект изменённого времени, подверженного преломлению через

мировосприятие героя и часто противоположного времени реальному. Например, Мона Саббат вспоминает: «When I was Catholic, this is years ago, I could say a seven-second Hail Mary. I could say a nine-second Our Father. When you get as much penance as I did, you get fast. <...> When you get that fast, it's not even words anymore, but it's still a prayer. <...> All a spell does is focus an intention» [256, с. 64] – «Когда я была католичкой, давным-давно, я могла прочитать „Аве Мария” за семь секунд. За девять секунд – „Отче наш”. Когда на тебя налагают такое количество епитимий, поневоле научишься скорочтению. <...> При таком темпе это уже не слова, но молитва все равно остается молитвой. <...> Заклинания нужны для того, чтобы сфокусировать наше намерение» [145, с. 38]. Герои погружают нас в свои воспоминания, которые часто могут не совпадать с реальностью или воспроизводить события, которые, быть может, никогда не происходили. В романе «Уцелевший» главы идут в обратном порядке, а главный герой рассказывает свою жизнь в форме флэшбеков: «I was seventeen years old the night I left home. The way my father looked the last time I saw him is the way I look now. Looking at Adam was as good as looking in a mirror. He was my big brother by just three minutes and thirty seconds, but in the Creedish church district there was no such thing as twins. That last night I ever saw Adam Branson, I remember thinking my big brother was a very kind and a very wise man. That's how stupid I was» [259, с. 19] – «В ту ночь, когда я покинул дом, мне было семнадцать лет. Сейчас я выгляжу так же, как выглядел мой отец, когда я его видел в последний раз. Смотреть на Адама – всё равно что смотреть в зеркало. Он был старше меня всего лишь на три минуты и тридцать секунд, но в Правоверческом церковном округе нет такого понятия как близнецы. В последнюю ночь, когда я видел Адама Брэнсона, я думал, что мой старший брат – очень добрый и очень мудрый человек. Вот каким глупцом я был» [148, с. 9]. Его воспоминания, как и весь сюжет, приходится принимать на веру, потому что образа автора в романе нет, что соответствует направлению, в котором написан текст.

Здесь уместно отметить, что при описании прошедших событий, воссоздании их в тексте, действительные параметры времени начинают

взаимодействовать с временем субъекта (героя), что приводит к «пересечению различных временных планов» [190]. Это довольно часто приводит к изменению (смещению) хронологических рамок флэшбеков, поэтому следует учитывать индивидуальную темпоральность персонажа (интерсубъективная темпоральность). Она указывает на промежуток времени между сюжетным повествованием и его прохождением сквозь призму восприятия героев произведения.

В романе Ч. Паланика «Колыбельная» поэтика времени выражена «представлением реальности как хаоса» [72], построенного на событиях, связанных с поиском баюльной песни и привносимой ею временной неразберихой в жизни персонажей. Следует отметить, что многие произведения автора – типичные постмодернистские романы, для поэтики которых характерны псевдодокументализм с указанием дат и времени, хаотичность и нелинейность времени. В романе «Колыбельная» Ч. Паланик использует цитаты из газет, объявления, некрологи с указанием временных промежутков, которые не имеют совершенно никакого отношения к сюжету произведения.

Говоря о флэшбеках, мы можем утверждать, что «если сопоставить понятия, обозначающие категории времени по отношению к бытию, и понятия, обозначающие категории времени по отношению к событиям, описываемым в настоящем времени, можно утверждать, что в сюжетное время произведения включены процессуальность и псевдовремя произведения, а в досюжетную линию [флэшбеки] – антивремя произведения» [170]. Сюжетное время часто определяется как время, которое выражается в настоящих и гипотетически будущих событиях. Досюжетное время, которые мы называем в ранних романах Ч. Паланика антивременем, является временем осуществления досюжетных событий и отношений, которые по большей части уже завершились к началу развёртывания сюжета.

В последних произведениях Ч. Паланика формируется антимир и, как следствие, антивремя. И. Г. Кошечкина пишет, что «антивремя и время, находясь в неразрывном единстве, порождают общее для них бытие» [97], основой которого

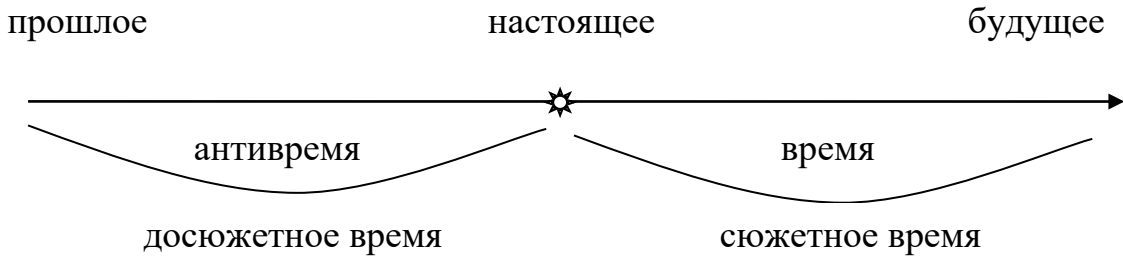
является время реальное. Время в антимире идёт по-особому. Как отмечает Д. С. Лихачёв, антимир – «мир недействительный. Он подчеркнуто выдуманный. В начале и конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепое календарное указание» [116]. В романе Ч. Паланика «Обречённые» мы постоянно наблюдаем посты в твиттер, датируемые 21 декабря, например, «DECEMBER 21, 6:03 A.M.» [252, с. 15]. Часто дата используется с разным временным диапазоном. Иногда это пара минут, а иногда – два часа. Так, течение времени подчёркивается автором, а использование твиттера как социальной сети в Интернете создает впечатление одномоментности общения.

Кроме того, в романе Ч. Паланика «Проклятые» главная героиня Мэдисон говорит о том, что время в Аду действительно трудно поддаётся подсчёту, там нет деления на дни и ночи, секунды, минуты, часы. В Аду стараются соблюдать и по привычке придерживаться земного хода времени, чтобы совсем не запутаться и знать, сколько времени персонажи уже там, но в этом может помочь только наличие исправных часов: «To be completely technical about the matter, time in Hell doesn't consist of days and nights, only a constant low-light condition accented by the flickering orange glow of flames, billowing white clouds of steam, and black clouds of smoke. These elements combine to create a perpetual rustic après-ski atmosphere. Recognizing that, thank God I wore a self-winding calendar wristwatch» [250, с. 23] – «Строго говоря, время в аду не делится на дни и ночи. Тут постоянное приглушенное освещение с акцентами: мерцающее оранжевое пламя, пушистые белые облака пара и чёрные тучи дыма. Совсем как на лыжном курорте. Слава Богу, на мне были самозаводящиеся наручные часы с календарем» [151, с. 10]. Особенно Мэдисон подчёркивает важность наличия в часах функции даты: «only in Hell do you wish a wristwatch included the day, date, and century functions» [250, с. 84] – «Только в аду доведется пожалеть, что твои часы не показывают день, месяц и век» [151, с. 36]. Одна из героинь романов, Баббет, постоянно спрашивает «который час?», хоть часто в ответ слышит название месяца или года, например, «август» [252, с. 53].

Таким образом, мы можем очертить временную картину мира в текстах романов Ч. Паланика, систематизировав её в форме нескольких моделей времени ключевых романов.

Рис.2.1.

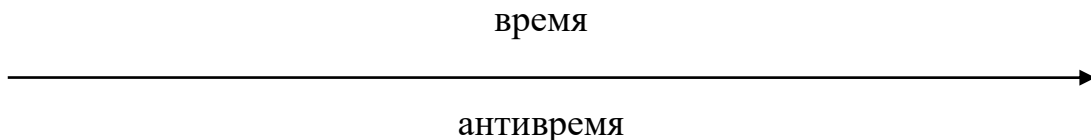
Временная модель функционирования антиномии «мир / антимир» в романах «Уцелевший» и «Колыбельная»



Следует отметить, что в большинстве ранних произведений Ч. Паланика, таких, как «Уцелевший» и «Колыбельная», мы не наблюдаем пересечения времени и антивремени. Они следуют друг за другом, так как антивремя является досюжетным. Кроме того, в антивремя нас возвращают события прошлого в форме воспоминаний (флэшбеков), рассказанными главными героями. Так или иначе, мы можем проследить хронологическую последовательность событий, несмотря на хаотичность повествования.

Рис.2.2.

Временная модель функционирования антиномии «мир / антимир» в романах «Проклятые», «Обречённые» и «До самых кончиков»



Рассмотрев модель времени в последних романах Ч. Паланика, мы можем утверждать, что время и антивремя функционируют одновременно, каждое по своим законам, противостоящим и противоречащим друг другу. Находясь в постоянной оппозиции, время и антивремя ещё более ярко реализуют сущность

антиномии «мир / антимир», являясь неразрывными категориями, ведь по сути своей антивремя – это «изнаночное», пародирующее время действительности.

Таким образом, мы видим, что в творчестве Ч. Паланика время выступает как категория, связанная с пространством, которое по большей мере определяет границу между временем и антивременем. Кроме того, на раннем этапе творчества автор прибегает к использованию времени сюжетного и досюжетного, оставляя для читателя лишь субъективное время или антивремя, представленное персонажами.

2.2.3. Герои мира и антимира в прозе Ч. Паланика

Система образов, создаваемая Ч. Палаником в произведениях, представляется практически во всех произведениях однотипно. Это антропоцентрический мир, в центре которого находятся герои, связанные между собой одной целью лишь формально. Каждый из них – личность, решающая изменить мир и создавать свои правила. Каждый из них взваливает на себя непосильную ношу, выбирает себе цель, будь то избавление мира от смертельного заклинания или обретение власти в Аду.

Ранее в работе предлагалась типология персонажей в произведениях современной литературы, подразумевающая наличие таких персонажей, как герой-путешественник, средний человек, герой-плут, герой-женщина и герой-подросток. Следует отметить, что Ч. Паланик в ранних романах изображает персонажей дифференцировано в соответствии с данной типологией, например, в романе «Бойцовский клуб» есть средний человек Рассказчик, герой-плут Тайлер и герой-женщина Марла. В последних романах Ч. Паланик объединяет характеристики различных типов в главного героя, например, в романе «Проклятые» главная героиня Мэдисон сочетает в себе и героя-путешественника, и среднего человека, и героя-женщину, и героя-подростка.

Далее рассмотрим, каких героев представляет нам Ч. Паланик в созданном им художественном мире. Герои его романов – это антигерои, которые ничего героического не совершают. Пространство, в котором они находятся, создаёт из

довольно неблагополучных подростков, часто социопатичных и замкнутых, одну команду. Ад, в котором они пребывают, «is awfully passive-aggressive» [250, с. 120] – «ужасно пассивно-агрессивный» [151, с. 53] и Ад «breaks people down – by permitting them to act out to greater and greater extremes, becoming vicious caricatures of themselves, earning fewer and fewer rewards, until they finally realize their folly» [250, с. 120] – «ломает людей – позволяет пускаться во всё большие и большие крайности, превращаться в злобные карикатуры самих себя, пока они, наконец, не осознают свою ошибку» [151, с. 53]. В Аду находятся совершенно неидеальные герои. Главная героиня – это тринадцатилетняя девочка в очках, которая попала в Ад, как она вначале думала, после передозировки марихуаной. Подросток, терпевший издевательства сверстников при жизни, дочь богатых и знаменитых родителей, находит себя в Аду и не желает его покидать, несмотря на то, что такая возможность была ей предоставлена. Она обрела друзей, которые более похожи на персонажей фильма «Клуб „Завтрак“», путешествует с ними по Аду, который представляет собой «the Vomit Pont» [250, с. 30] – «пруд Рвоты» [151, с. 12], «the River of Hot Saliva» [250, с. 30] – «реку Кипящей Слюны» [151, с. 12], «the Shit Lake» [250, с. 30] – «озеро Дерьма» [151, с. 12].

Ч. Паланик называет тех, кто умер, словом «postalive» [252, с. 30] – «послежизненные» или, в переводе Е. Мартинкевич, – «засмертные» [150, с. 19]. Каждый, кто попадает в так называемую «afterlife» [250, с. 25] – «послежизнь» [151, с. 10], понимает, что смерть – всего лишь переход, дарующий героям целостность. До опыта смерти они были другими. Как утверждает М. Хайдеггер в своём исследовании «Бытие и время», «подразумеваемое смертью окончание значит не законченность присутствия, но бытие к концу этого сущего. Смерть – способ быть, который присутствие берет на себя, едва оно есть» [210]. Главная героиня после жизни оказывается в Аду и говорит о муках «послежизни» следующее: «sad to say, the dead can still suffer excruciating bouts of self-consciousness. Like you, the predecomposed, the postalive can feel utterly mortified by their own sordid confessions» [252, с. 43] – «печально, однако мёртвые по-прежнему способны испытывать мучительную неловкость. Засмертным, как и

вам, покуда не разложившимся, бывает страшно стыдно признаваться кое в чём» [150, с. 19]. Автор показывает, что умершие меняются только телесно, а их восприятие мира и их моральные принципы остаются неизменными. Они лишь становятся засмертными в Аду или же призраками на Земле. Мэдисон обращается к читателю твиттера: «please note, Gentle Tweeter, that memories and thoughts are the stuff of ghosts. For souls are nothing if not pure consciousness» [252, с. 72] – «заметь, милый твиттерянин: призраки состоят из воспоминаний и мыслей. Душа есть чистое сознание, и ничего больше» [150, с. 65].

В Аду, который является антимиром, всё изменяется и преподносится обратным миру реальному. Описывая антимир, Д. С. Лихачёв указывал на наличие законов его создания и необходимость его целостности: «Поэтому, строя картину изнаночного, кремешного или опричного мира, авторы обычно заботятся о её возможно большей цельности и обобщенности» [116]. Ч. Паланик также создаёт полную картину антимира Ада, вынуждая своих героев пройти по нему с квестом по сбору трофеев с самых ужасных грешников и столкнуться с самыми опасными демонами. Подобные события заставляют меняться и самих героев. Мэдисон Спенсер говорит, что она теперь антигероиня: «the Anti-Jane Eyre» [250, с. 99] – «анти-Джейн Эйр» [151, с. 83] и «my progress from nicety-nice boarding-school girl to way-impolite warrior princess with no regard for decorum» [250, с. 199] – «вежливенькая девочка из частной школы стала грозной принцессой-воительницей, которой плевать на этикет» [151, с. 83]. Она представляется нам как личность, создавшая себя заново: «...no single narrative. As neither Rebecca de Winter nor Jane Eyre, I am free to revise my story, to reinvent myself, my world, at any given moment. Advancing beside Archer, I am resplendent in my savage finery of seized power. In my service charge the collected blackguards of a dozen tyrants now dispatched to a lesser oblivion. My fingers, stained crimson with the blood of despots, are not the fingers which paged through the paper lives of helpless romantic heroines. No more am I a passive damsel who waits for circumstance to decide her fate; now have I become the scalawag, the swashbuckler, the Heathcliff of my dreams bent on rescuing myself» [250, с. 204] – «не одиночный нарратив. В отличие

от Ребекки де Винтер или Джейн Эйр, я могу в любой конкретный момент свободно пересматривать свою историю, заново изобретать себя и свой мир. Я вышагиваю рядом с Арчером, украшенная дикарскими символами захваченной власти. У меня в услужении бывшие последователи дюжины тиранов, отправленных в забвение. Мои пальцы, побагровевшие от крови деспотов, – не те, что пролистывали бумажные жизни беспомощных романтических героинь. Я уже не пассивная девица, которая ждет, чтобы её судьбу решили обстоятельства; теперь я стала негодяйкой, головорезкой, Хитклиффом собственных мечтаний» [151, с. 85]. Главная героиня теперь всё больше обращается к сравнению себя при жизни и себя после смерти, уже превращаясь из замкнутого подростка в уверенную личность, противопоставляющую себя литературным персонажам.

Главная героиня романов «Проклятые» и «Обреченные» так говорит о восприятии Жизни, Ада и Рая: «...earth feel like Hell is our expectation that it should feel like Heaven. Earth is earth. Dead is dead. You'll find out for yourself soon enough. It won't help the situation for you to get all upset» [250, с. 5] – «земля кажется нам адом именно потому, что мы надеемся найти тут рай. Земля – это земля. Мертвые – это мертвые. Вы сами довольно скоро во всем убедитесь. И расстраиваться нет никакого смысла» [151, с. 3]. Героиня разграничивает для себя мир мертвых и мир живых: «It simply makes sense that I should miss my parents more than they miss me, especially when you consider that they only loved me for thirteen years while I loved them for my entire life. Forgive me for not sticking around longer, but I don't want to be dead and just watching everybody while I chill rooms, flicker the lights, and pull the drapes open and shut» [250, с. 5] – «понятное дело, [скучает] по родителям больше, чем они по [ней]: ведь они любили [её] только тринадцать лет, а [она] их – всю жизнь. Уж простите, что не проболталась с мамой подольше, но [она не хочет] тупо на всех смотреть, морозить комнаты, включать и выключать свет и дёргать шторы» [151, с. 3]. Ч. Паланик намеренно указывает, что в мире живых никто не привык думать, что существует Ад, о чём Мэдисон говорит Сатане: «my mom and dad said you and God were invented in the

superstitious, backward pea brains of hillbilly preachers and Republican hypocrites» [250, с. 17] – «родители приучили [её] верить, что ты не существуешь. Мама и папа говорили, что ты и Бог – порождение крошечного, суеверного и отсталого мозга деревенских проповедников и лицемерных республиканцев» [151, с. 8].

Автор оставляет за читателем право считать, есть ли Бог или нет, но подобное отношение родителей девочки является типичным, поэтому, изначально попадая в новый мир, Мэдисон относится к ситуации с привитой ей долей недоверия и неверия в высшие силы, предлагая читателю представить себя на её месте: «put yourself in my penny loafers: I'm locked in a barred cell in Hell, thirteen years old and doomed to be thirteen forever, but I'm not totally self-unaware» [250, с. 17] – «[вообразить] себя на [её] месте: [она сидит] в запертой клетке в аду, [ей] тринадцать лет, [она] обречена быть тринадцатилеткой вечно – и все-таки [она] ещё осознает себя как личность» [151, с. 8].

Говоря об образной системе в произведениях автора, можно утверждать, что в ней нет персонажей, имеющих положительную характеристику, настоящих героев. Все они являются грешниками, лишёнными судьбы и создающие её сами: «She doesn't say anything, this bug-eyed Gypsy manicurist, but she's clearly marveling at how my wrinkles have been erased. How both my lifeline and love line have not merely stopped – but vanished. Still cupping my red hand in her own coarse, rough fingers, the manicurist looks from my palm to my face, and with the fingers of her other hand, she touches her forehead, her chest, her shoulders, making a fast sign of the cross» [252, с. 147] – «Она ничего не говорит, эта пучеглазая цыганка-маникюрша, но удивляется тому, что на моей ладони не осталось морщинок. И моя линия жизни, и линия любви не просто оборвались – исчезли. Все еще держа мою руку в своих грубых, шершавых пальцах, маникюрша переводит взгляд с ладони на моё лицо и пальцами другой руки быстро касается лба, груди, плеч – крестится» [150, с. 52].

Мы видим, что героиня мистическим образом лишена даже линий на руке. Автор таким образом сообщает нам, что судьба героини не написана заранее, её

исход неизвестен, но несмотря на всё это мы видим образ Сатаны, который пишет сценарий всей её жизни: «There, centered in boldface all-caps letters – the first dreaded sign of an amateur’s precious, self-important work – I read the script’s title: THE MADISON SPENCER STORY. Authored by and Copyright Belonging to Satan. First off, I read the title again. And again. Second, I look at the name tag pinned to the lapel of his chauffeur’s uniform, the engraved silver, and it does, indeed, read: Satan. With his free hand, the driver removes his cap, revealing two bone-colored horns that poke up through his mop of ordinary brown hair. He slips off his mirrored sunglasses to show eyes cut with side-to-side irises, like a goat’s. Yellow eyes» [250, с. 207] – «Там жирными большими буквами – первый признак дилетантства и самовлюбленности – напечатано название сценария: ИСТОРИЯ МЭДИСОН СПЕНСЕР. Авторство и копирайт – Сатана. Перво-наперво я перечитываю название. Ещё раз. Потом смотрю на именной значок, пришпиленный к лацкану его шоферской формы. Это гравировка на серебре, и там действительно написано: Сатана. Свободной рукой водитель снимает фуражку и показывает два костяных рога, которые торчат сквозь обычные каштановые волосы. Он снимает зеркальные очки и показывает глаза с горизонтальными зрачками, как у козы. Жёлтые» [151, с. 98].

Несмотря на всё это, жизнь героини проходит в борьбе за собственное право вершить свою судьбу. Сама она постоянно говорит, что её жизнь строит она сама: «I am my own rakish seducer. I do serve as my own surly, brutish bounder» [250, с. 132] – «Я сама себе щеголь-соблазнитель. Я свой собственный похититель и мрачный садист» [151, с. 85]. Все герои Ч. Паланика склонны сами совершать выбор, который чаще всего приводит их к самобичеванию.

Так, главная героиня романа «Невидимки» говорит: «I’m living the life I love, I tell myself, and loving the life I live. I tell myself: I deserved this. This is exactly what I wanted» [255, с. 16] – «Я живу так, как мне нравится, говорю я себе. Я люблю свою жизнь. И я это заслужила. Я получила именно то, чего хотела» [153, с. 11]. Удивительным является то, что каждый из героев берёт на себя наиболее важную, по его мнению, роль, как, например, в романе «Кто всё расскажет»: «I am not

merely a woman who works in a factory producing the ever-ravishing Katherine Kenton. I am the factory itself. With the words I write here I am not simply a camera operator or cinematographer; I am the lens itself – flattering, accentuating, distorting – recording how the world will recall my coquettish Miss Kathie. Yet I am not just a sorceress. I am the source» [255, с. 12] – «Я не просто женщина, что трудится на фабрике по производству восхитительной Кэтрин Кентон; я и есть фабрика. И, записывая эти слова, играю роль не кинооператора, а камеры, способной льстить, подчёркивать, искажать образ кокетливой мисс Кэти, который запечатлется в памяти зрителей навсегда. Я не колдунья. Я само колдовство» [153, с. 5].

Подобное явление превозвышения себя мы находим и у героя романа «Удушье»: «You're the proof of their courage. The proof they were a hero. Evidence of their success. I do this because everybody wants to save a human life with a hundred people watching. <...> By choking, you become a legend about themselves that these people will cherish and repeat until they die. They'll think they gave you life. You might be the one good deed, the deathbed memory that justifies their whole existence. So be the aggressive victim, the big loser. A professional failure. People will jump through hoops if you just make them feel like a god. It's the martyrdom of Saint Me» [249, с. 47] – «Ты – свидетельство их смелости. Ты свидетельство их героического поступка. Их наглядный успех. Я творю всё это, потому что каждому хочется спасти человеческую жизнь на глазах у сотни других людей. <...> Подавившись, ты становишься легендой о них самих, которую эти люди будут лелеять и пересказывать до самой смерти. Они будут считать, что дали тебе жизнь. Ты можешь оказаться единственным достойным поступком, единственным воспоминанием на смертном одре, которое оправдывает всё их существование. Так будь активной жертвой, будь великим неудачником. Человек готов через обруч прыгать, ему только дай почувствовать себя богом. Это мученичество Святого Меня» [154, с. 25].

Кроме того, стоит отметить, что каждый герой стремится быть отчуждённым от общества, но при этом его главная цель – возвыситься над обществом и изменить мир. Именно поэтому можно проанализировать

функционирование главных героев в художественном мире в соответствии с антиномией «мир / антимир».

Табл. 3.

Функционирование главного героя
в художественном мире ключевых романов Ч. Паланика

Роман	Главный герой и его функционирование	
	Мир	Антимир
Бойцовский клуб	Рассказчик Имя Рассказчика автор не называет, он представитель страховой автомобильной компании, живущий потребительством и устройством своего жилья. Страдает бессонницей, посещает группы поддержки.	Тайлер Дёрден Альтер-эго Рассказчика. Работает на нескольких должностях, где вредит клиентам. Делает мыло, взрывчатку в своём заброшенном доме. Создает проект «Разгром», привлекая людей в бойцовский клуб для разбоя и террора.
Уцелевший	Тендер Брэнсон Представитель низшего класса секты правоверов. Тендер – имя всех представителей такого класса. Работает в сфере обслуживания, отвечает на звонки «линии доверия» для желающих совершить самоубийство, подталкивая их на этот шаг.	
Невидимки	Шеннон МакФарленд Бывшая топ-модель, некогда изуродованная. В компании трансвеститов, гомосексуалов и смешивших пол путешествует и мошенничает.	
Удушье	Виктор Манчини Работает в «историческом парке», сексоголик, посещающий группу поддержки, изображает удушье в	

	ресторанах, дабы получить денег. Есть больная мать, которая утверждает, что он клон Иисуса Христа.	
Колыбельная	Карл Стрейтор Репортёр, узнавший о синдроме внезапной смерти младенцев.	Карл Стрейтор Узнав, что причина смерти детей – баюльная песня, путешествует по стране с Елен, Моной и Устрицей, уничтожая книги и знающих заклинание.
Кто всё расскажет	Хейзел Куган Секретарь и служанка у Кэтрин Кэнтон, стареющей голливудской звезды. Она как серый кардинал, который полностью обеспечивает комфортное существование дивы и который крутится среди элиты Голливуда.	
Проклятые	Мэдисон Спенсер Тринадцатилетний подросток, дочь популярных родителей с большим комплексом, плохим зрением и лишним весом.	Мэдисон Спенсер Мёртвая девушка, путешествующая по Аду в компании друзей, добиваясь власти путём борьбы. Работает в call-центре Ада, главная героиня сценария Сатаны.
Обречённые	Мэдисон Спенсер Обитает в мире живых в форме призрака, пытается вернуться в Ад. Оказывает противостояние Сатане и тем, кто превращает мир живых в антимир.	
До самых кончиков	Пенни Харриган Простая девушка из Айдахо, которая работает в юридической компании в	Пенни Харриган После встречи и расставания с Максвеллом, владельцем бренда «До самых

	Нью-Йорке.	кончиков», ведёт борьбу против захвата ним мира.
--	------------	--

Следует отметить, что большинство героев романов Ч. Паланика, как говорилось выше, являются антигероями. Они в полной мере функционируют как в мире, так и в антимире. Только в нескольких романах мы наблюдаем чёткое разделение функций персонажей в зависимости от их отношения к антиномии «мир / антимир». Это герои таких ключевых романов, как «Бойцовский клуб», «Колыбельная», «Проклятые», «До самых кончиков». В остальных романах по большей части художественный мир, создаваемый автором, существует по законам антимира.

2.2.4. Язык персонажей мира и антимира в прозе Ч. Паланика

Несмотря на то, что литературоведы относят Ч. Паланика к авторам-постмодернистам, которые чаще представляют читателю мир хаоса, мы можем утверждать, что художественный мир его произведений гармоничен, хоть и обладает провокационностью. Грубая лексика, использование сленга, упрощённые структуры речи приближают героев романов Ч. Паланика к современной действительности. Именно поэтому автор находит такую яркую рефлексию среди молодежи старше восемнадцати, и его книги становятся бестселлерами.

Ч. Паланик погружает своих персонажей, типичных американских молодых людей, взращённых в обществе потребления и вольности нравов, в совершенно нестандартный художественный мир, вынуждающий их меняться, принимать решения, вершить свою судьбу самостоятельно, не поддаваясь течению «River of Hot Saliva» [250, с. 33] – «реки Кипящей Слюны» [151, с. 24]. Они знают, что «the only way to find true happiness is to risk being completely cut open» [255, с. 20] – «единственный путь к обретению настоящего счастья – пойти на риск быть полностью раскрытым» [153, с. 21]. Автор показывает своих героев избалованными, привыкшими жить в роскоши. У их родителей несколько домов в разных странах мира: «on the computer screen a maid would place a vase filled with

fresh-cut peonies on the windowsill of our house in Dubai» [250, с. 4] – «на компьютерном экране в <...> дубайском доме горничная ставила на подоконник вазу со свежими пионами» [151, с. 2]. Они носят в косметичке дорогие украшения, например, «seven-hundred-carat beryl pendant was once owned by Queen Marie of Romania» [256, с. 99] – «берилловый кулон в семьсот каратов, который когда-то принадлежал румынской королеве Марии» [145, с. 112].

Постмодернистская литература явилась отражением и современной ситуации в языке. «Язык выступает, в свою очередь, в качестве инструмента интерпретации действительности, влияя на когнитивную составляющую сознания адресата» [34], ставшего в постмодернистской литературе соавтором текстов с открытым финалом. В современной литературе поднимается вопрос о необходимости диалогов, это всё чаще чаты или электронные письма, что также имеет место в произведениях Ч. Паланика. Он использует язык нового поколения «next+ без слов и звуков, в молчании, как информация без выведения „вовне“, которая, поскольку ее никто не воспринимает, редуцируется до цепочки бегущих электрических импульсов» [108]. А. С. Нилогов предлагает целую концепцию, описывающую современную языковую ситуацию, называя её «лингвистической контрреволюцией» [139], подтверждая наличие в искусстве антиязыка. Это «антикоммуникация» [108] или «(не)коммуникация» [108]. В. А. Кутырёв пишет, что «„антиязык“ – это нечто „по ту сторону языка“, может быть ослаблена, устранена и вторая трудность: рассматривая антиязык не как „всё“, а как экспансию другого языка или просто неязыковую реальность, мы получаем право сравнивать и оценивать их на основе традиционного языка. Говорить и писать на нём „законно“» [108].

Герои Ч. Паланика, бытующие в пространстве антимира, используют антиязык. Помимо употребления грубой лексики, они часто говорят на языке интернет-коммуникации. Так, например, в романе «Проклятые» мёртвые не просто звонят по телефону, они используют медиатехнологии: «Even before legions of dead people were telephoning the living during the dinner hour and conducting polls about consumer preferences regarding brands of nondairy creamer,

before the dead were providing salacious Web site content for the Internet, the souls of the expired have always been in constant contact with the living world» [250, с. 188] – «Задолго до того, как легионы мертвецов начали звонить живым во время ужина и проводить опросы о потребительских предпочтениях растительных сливок, до того, как мёртвые начали поставлять в Интернет порно контент, души почивших находились в постоянном контакте с миром живых» [151, с.78]. Также, необходимо отметить, что в романе «Проклятые» каждая глава начинается с обращения главной героини к Сатане: «Are you there, Satan? It's me, Madison» [250, с. 2] – «Ты там, Сатана? Это я, Мэдисон» [151, с. 1]. Такой призыв к Сатане был сделан автором как пародия на тинэйджерский роман Дж. Блум «Ты здесь, Бог? Это я, Маргарет».

В романе «Обречённые» мёртвые переходят на ресурс Твиттер, публикуя посты: «DECEMBER 21, 8:35 A.M. EST. Nail, Maddy. Posted by Madisonspencer@aftrlife.hell. Gentle Tweeter, In room 6314 a dead scarecrow lies splayed in an explosion of broken coffee table» [252, с. 71] – «21 декабря, 8:35 по восточному времени. Аве Мэдди. Отправила Мэдисон Спенсер (Madisonspencer@aftrlife.hell). Милый твиттерянин! В номере 6314 мёртвое пугало развалилось посреди брызг разбитого кофейного столика» [150, с. 64]. Использование языка социальных сетей Ч. Паланик оправдывает в одном из рассказов сборника «Сочини что-нибудь»: «В газетах не называют истинных масштабов происходящего. Издания льстят себе. У Тришы Геддинг в «Фейсбуке» подписчиков больше, чем у нашей ежедневной газеты. Средства массовой информации... ну-ну, как же!» [30].

Антязык произведений Ч. Паланика – это короткие фразы, используемые в сети Интернет и часто насыщенные грубой лексикой и пародийным видоизменением. Так, например, в романе «Проклятые» Мэдисон постоянно упоминает формульные комбинации для работы с персональным компьютером, видоизменяя их с учётом ситуации: «I've been manipulated since the day I was born, he insists, steered as gracefully as Elinor Glyn would position a heroine on a tiger-skin rug for a tryst with an Arab sheik. The course of my life has been channeled as

efficiently as pressing Ctrl+Alt+Madison on a laptop keyboard. My entire existence is predestined, decreed in the script he holds out for my inspection» [250, с. 243] – «Мной манипулировали со дня моего рождения, утверждает он, направляли так же изящно, как Элинор Глин располагала героиню на тигровой шкуре для романтической ночи с арабским шейхом. Ход моей жизни управлялся не менее эффективно, чем нажатие на ноутбуке клавиш Ctrl + Alt + Madison. Все моё существование было предопределено, зафиксировано в сценарии, который он протягивает мне для просмотра» [151, с. 24].

В произведениях Ч. Паланика наблюдается формально-семантическая конденсация имен собственных. Имена героев произведения также отражают языковые особенности. Картина художественного мира дополняется необычными именами персонажей, которые часто скрывают полное имя. У героини романов «Проклятые» и «Обречённые» полное имя «Madison Desert Flower Rosa Parks Coyote Trickster Spencer» [251] – «Мэдисон Дезерт Флауэр Роза Парке Койот Трикстер Спенсер» [72]. «Desert Flower Rosa» означает способность адаптироваться в любых условиях и выживанию. Часть имени «Coyote Trickster» выбрано неслучайно, оно соответствует имени ключевого персонажа индейской мифологии племён, проживающих на северо-западных территориях Соединенных Штатов Америки. Как отмечает Дж. Рамси, «койот в мифологических произведениях чаще всего является второстепенным героем, который выступает как контрастный главному действующему лицу антигерой, наделяемый человеческими характеристиками и лишённый героизма» [261]. Он выполняет функцию трикстера, как и Локи в германо-скандинавской мифологии. Также Койот является богом таких антиномий в мифологическом мире, как война и любовь, охота и защита (колдовство). В мифах о создании мира койот создаёт человека случайно, пиная землю, пропитанную экскрементами с кровью [230]. Так, Ч. Паланик наделяет свою героиню именем, определяющим её путь. Также, в романе «Дневник» главная героиня – это художница Мисти (Misty), чьи заметки из жизни представляет нам автор. Её жизнь – тяжёлые перипетии, случайности и неопределённость, что отражается в её имени: misty – «full of, covered with, or

accompanied by mist; full of tears so as to blur the vision» [232] (полный, покрытый или сопровождаемый туманом; полный слез, похожее на размытое видение).

В романе «Снафф» героиня событий – Касси Райт, порноактриса, решившая уйти на пенсию или умереть после фильма в стиле «снафф» с шестьюстами мужчинами. Фамилия героини, Wright, обозначает «one who is engaged in a mechanical or manufacturing business; an artificer; a workman; a manufacturer; a mechanic» [268] (тот, кто занимается механическим или производственным бизнесом; искусник; рабочий; производитель; механик), что усиливает абсурд происходящего перед камерами.

Особое внимание уделяется автором имени главного героя романа «Рэнт: биография Бастера Кейси»: «Slowing my breath, pacing my chest to his, I ask: Is he related to that guy...Rant Casey? „Werewolf Casey” – the worst Patient Zero in the history of disease? The „superspreader” who’s infected half the country? America’s „Kissing Killer”? Rant „Mad Dog” Casey? „Buster,” the man says, his monster hand reaching to take my scotch. He says, „My boy’s given name was Buster Landru Casey. Not Rant. Not Buddy. Buster”» [257, с. 10] – «Я ещё больше замедляю дыхание, отзеркаливаю его и уточняю, в родстве ли он с тем парнем... Рэнтом Кейси? Кейси-Оборотнем – самым страшным „нулевым пациентом” в истории? Суперносителем, который заразил половину Америки? Целующим Убийцей? Рэнтом Бешеным Псом? „Бастер. – он тянется уродливой рукой за моим виски и говорит: – Моего мальчика при рождении назвали Бастер Лэндру Кейси. Не Рэнт. Не Бадди. Бастер!”» [147, с. 2]. Слово «Buster», следуя English-Russian military dictionary, означает «мощное средство поражения; „максимальная скорость (перехвата)” (код); средство поражения высокой точности» [243]. Такое имя в полной мере отражает сущность героя и его жизненный путь, ведь Рэнт Бастер стал катастрофой для всей Америки в романе Ч. Паланика.

Автор создаёт для своих персонажей антиимена. Антиимя – это имя, данное герою и определяющее его место в канве сюжета художественного произведения. Антиимя всегда несёт в себе негативные черты, делая из героя, им нареченного, антигероя априори. Такой персонаж не может жить иначе, как бы он ни боролся с

фатумом, его преследующим, он не может говорить другим языком и вести иной образ жизни. Антиязык становится частью бытия персонажей, автор оперирует им даже вне реплик героев или их повествования о событиях.

2.3. Основные темы в мире и антимире прозы Ч. Паланика

Антиномия «мир / антимир» находит отражение в основных темах, поднимаемых в произведениях Ч. Паланика, таких, как тема отчуждения и тема смерти, которые будут рассмотрены в следующих подразделах.

2.3.1. Тема отчуждения в мире и антимире прозы Ч. Паланика

Одна из основных тем литературы постмодернизма и произведений Паланика в частности – тема отчуждения. Она сформировалась в литературе как следствие целого комплекса предпосылок культурно-исторического характера, что, несомненно, имеет отражение в современной американской литературе.

Отчуждение – тема, поднимаемая в американской трансгрессивной прозе из-за своей актуальности в условиях современного мира, находит особое воплощение в произведениях Ч. Паланика. Необходимо отметить, насколько колоритно описывает современную ситуацию в литературе О. А. Седакова, говоря, что «великий покой несёт постмодернизм, конец тревоги. Он обещает, что требование различения, иерархического расположения вещей, выбора – что это требование больше не действует. Смерть истории. Смерть трагедии. Смерть автора. Смерть текста. Смерть языка. Смерть новизны. – И смерть всех этих смертей. Ведь, если бы они были реальны, эти смерти, они внушали бы страх, скорбь, потерянность, как было у экзистенциалистов. Но нет, они внушают лишь „удовольствие от текста“. И это странное бессмертие, состоящее из смерти, возведенной в квадрат, – нечто иное, новая утопия» [177].

Отчуждение человека выражает парадоксальность его бытия, но прежде всего несвободу человека в экономической, трудовой, политической, духовной, творческой и многих других сферах общественной и личной жизни. Однако среди них всех есть особая область человеческого бытия, которая делает мир особенно

чуждым человеку и самого человека – миру. Онтологические проблемы смерти, бытия, сложностей существования, непонимания формируют у героев постмодернистских романов стремление отстраниться от проблем, общества, трудностей, достичь неприкосновенности и хотя бы «морального бессмертия» [37]. Именно поэтому мы можем утверждать, что отчуждение не является «смыслоутратой» [110], как считают некоторые литературоведы.

Для нашего исследования необходимо проанализировать, как трактуется тема отчуждения в произведениях Ч. Паланика. В этой связи мы обратимся к работам М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра, которые рассматривали феномен отчуждения.

В работе «Бытие и Ничто» Ж.-П. Сартр связывает понятие отчуждения с субъективным опытом, возникающим при встрече с Другим. Автор отмечает, что «моё „отчуждённое Я“, предстающее другому как объект, не совпадает с моим реальным Я, и я отрицаю его, однако в самом акте отрицания я признаю его частью себя, и это отчуждённое и отрицаемое Я является одновременно моей связью с другим и символом нашего абсолютного разделения. Когда врач выслушивает моё тело, оно возникает и обозначается для меня особым образом, как „тело-для-другого“, непостижимое и отчуждённое, способное вызывать робость» [60].

Следует также обратить внимание на утверждение М. Хайдеггера, который в своём исследовании «Бытие и время» указывает, что феномен отчуждения состоит в том, что «присутствие замыкается в несобственном бытии, „безудержности „занятий“, „беспокойном всезнании“, и „в себе самом запутывается, его собственная потенциальность оказывается от него скрытой» [210]. Отчуждение становится также результатом «равнодушного отношения к смерти и погружённости в настоящее, в которых проявляется неподлинное, несобственное бытие присутствия» [210].

Мы усматриваем тенденцию, при которой чем более действителен создаваемый человеком мир, тем менее действительным становится сам человек. Происходит «растворение» человека в мире, и на первый план выходит проблема

актуализации потаённых, сокровенных горизонтов и возможностей бытия людей. Как утверждает А. Грицанов, «отражая спонтанность как значимый по сей день фактор эволюции цивилизации наряду с естественным стремлением общества овладеть темпами и направленностью социальных изменений, концепции отчуждения и самоотчуждения людей выступают своеобразным индикатором, философским „термометром” контролируемости и гуманности развития человека и его истории. Масштаб этой проблемы, безусловно, общепланетарен, ибо парциальных решений она не имеет» [51].

Ч. Паланик следует такой трактовке понятия «отчуждение», в которой герои его произведений выбирают такой тип поведения, который можно назвать «антиповедение». Авторское понимание отчуждения отличается от понимания проблемы отчуждения в произведениях других современных авторов. Так, например, у Дж. С. Фоера в романах «Полная иллюминация» и «Жутко громко и запредельно близко» отчуждение понимается как фактор, который приводит героев к потере места в обществе или к смерти.

Отчуждение в романах Ч. Паланика становится частью проблематики, которая и определяет настроение произведений в целом. Прежде всего, автор использует элементы поэтики для того, чтобы читатель приблизился к состоянию героев через текст, понял причины их отчуждённости от общества и социального мнения. В интерпретации Ч. Паланика отчуждение героев не представляет собой способ закрыть глаза на действительность, это уже возможность жить в этом мире, но по своим правилам, которые зачастую довольно противоречивы, как и характеры персонажей. Отчуждение делает героев романов Ч. Паланика самодостаточными, ироничными к простым обывателям и будто бы наделёнными сверхсилами. Тут идеи автора заметно пересекаются с мыслями М. Хайдеггера, который говорит, что отчуждённое понимание отчуждения отличается. Человек познаётся (и потому существует) как „господин сущего”, а не как „пастырь бытия”» [210].

Герои Ч. Паланика говорят, что «we're ruling the world. We're founding a dynasty» [256, с. 185] — «мы правим миром. Мы основываем

династию» [145, с. 281] и что «the only way to find freedom, is by doing the things» [256, с. 187] – «единственный способ обрести свободу – сделать то, чего не хочется сделать» [145, с. 282], «this is how it feels to die. To be saved» [256, с. 191] – «умирать, чтобы спастись» [145, с. 282], «with every crime <...> you're more and more alienated from the world» [256, с. 107] – «убивать и всё больше отчуждаться от мира» [145, с. 197].

Несомненно, приёмы Ч. Паланика в передаче характеров различны, но в его героях можно проследить стремление к одному и тому же – быть особенными, противоречивыми, непонятными обществу и отчуждёнными от него. Можно утверждать, что автор обозначает отчуждение как одну из основных проблем в своих текстах. Отчуждение требуется героям для того, чтобы либо выжить в мире, пережить стрессовую ситуацию, либо обрести свободу.

Традиционным для литературы является представление отчуждённой творческой личности, которая отличается от личности простого обывателя, которая либо от нехватки самореализации, либо от осуждения, невозможности существования в обществе из-за своего противоречивого образа жизни. Помимо творческих личностей, героями романов Ч. Паланика часто становятся женщины лёгкого поведения, убийцы, бунтари, спившиеся писатели, литературные критики, зависимые от наркотиков, и другие непринятые и непонятые обществом личности.

Образы этих людей являются центральным моментом освещения проблемы отчуждения. Образ – это «чувственное содержание литературного произведения» [188], что объясняет раскрытие проблематики образов и их взаимосвязь, с целью обозначить их место по отношению к обществу, в частности, их отчуждённость.

В романе Ч. Паланика «Колыбельная» система образов представлена двумя парами: Карлом, главным героем, и Элен, Моной и Устрицей. Каждый из них – лишённый чего-то, отвергнутый обществом и каждый из них играет по своим правилам. Их цели и мечты далеки от стереотипных.

Главный герой описывается впервые в одной из газет, где он изображён с уже с умершей женой на свадебной фотографии: «Police are currently looking for this man for questioning in connection with several recent deaths. He is forty years old, five feet ten inches tall, weighs one hundred and eighty pounds, and has brown hair and green eyes. He's unarmed, but should be considered highly dangerous» [256, с. 169] – «Этого человека разыскивает полиция в связи с необходимостью прояснить некоторые моменты, связанные с недавними загадочными смертями. Ему сорок лет, рост пять футов и десять дюймов, вес сто восемьдесят фунтов, шатен, глаза карие. Он не вооружен, но тем не менее очень опасен. Называет себя „Карлом Стрейтором“. Часто носит синий галстук» [145, с. 182]. Главный герой – одинокий репортёр, который замечает необычные, сложно объяснимые смерти младенцев, встречающиеся в расследованиях и газетных статьях. В начале романа он думает, что всему виной синдром внезапной смерти младенцев. Они умирают в колыбельке или даже на руках у родителей. Как потом выясняет репортёр, они умирают после того, как им прочтут старинную африканскую колыбельную из сборника «Стихи и потешки со всего мира». Эту песню читали своим детям тогда, когда племя перерастало границы своего местообитания; её читали безнадежно больным или раненым воинам, чтобы те умерли без мук. Песня действует до сих пор, от неё умирает редактор издания, в котором работал репортёр, его шумный сосед сверху и просто прохожие, помешавшие ему идти по улице. Он сначала лишает жизни других неосознанно, но потом это становится целью его существования. Карл убивает, а убийство всё больше вынуждает его видеть в других недостатки и отстраняться от общества, оправдывая убийство тем, что он избавляет мир от преступников и других лиц, знающих текст заклинания, которое называют «баюльная песня». Очищая мир от знающих баюльную песню, он освобождает мир и от себя самого, такого же опасного убийцы, отчуждаясь от него, стремясь ограничиться определённым кругом лиц, посвященных в тайны Гримуара и колыбельной.

Образ Карла Стрейтора представляется нам лишённым всего, что может быть у полноценного члена общества – семьи, моральных принципов,

законопослушности. Главный герой так говорит о своих преступлениях: «You kill strangers deliberately so you don't accidentally kill the people you love. Constructive destruction» [256, с. 119] – Ты намеренно убиваешь чужих людей, чтобы случайно не убить кого-то из близких, из тех, кого любишь. Конструктивная деструкция» [145, с. 97]. Он убивает для того, чтобы спасти людей. Карл занимается сексом с уже умершей женой, в чём его обвиняет Джон Нэш, полицейский врач, которого он тоже убивает из-за того, что тот знает баюльную песню. До этого Нэш говорил главному герою: «And don't lecture me about the evils of necrophilia. You're about the last person who can give that lecture. Your wife or not, dead means dead. It's still necrophilia» [256, с. 189] – «только не надо читать лекцию на тему: некрофилия – как это плохо. А то получится из серии „чья бы корова мычала“. Жена или нет, но мертвая есть мертвая. Как ни крути, это некрофилия» [145, с. 205]. Главный герой обнаруживает преступление Нэша из-за многочисленных объявлений о смертях известных манекенщиц и фотомоделей: «All of them young, all of them fashion models, all of them found dead without an apparent cause of death. Before that was Mimi Gonzalez, found dead by her boyfriend, dead in bed with no marks, nothing. No clues until the autopsy announced today shows signs of post-mortem sexual intercourse» [256, с. 117] – «Все найдены мертвыми, причина смерти не установлена. Ничего. Никаких зацепок. Правда, в опубликованных сегодня результатах вскрытия сказано, что на теле обнаружены признаки сексуального контакта, произведенного уже после смерти» [145, с. 162]. И Карл, и Нэш – одиночки, которые совершили одинаковое преступление, нарушили табу, непонятны другим и осуждаются ими, что, несомненно, делает их отчуждёнными.

Кроме того, в романе существует хитроумный риелтор Элен Гувер Бойль. Она тоже знает заклинание и уже пользовалась им в своих целях. Вообще, у неё много странностей, как и у всех практичных, но чудовищных героев Ч. Паланика. Элен довольно экстравагантная личность, её описание производит впечатление женщины с необычным чувством стиля: «looking down at her own brown high heels, her tailored suit, padded and tucked, doll clothes with huge topaz buttons, her short

skirt. She holds up her hands, her black fingernails painted pink with white tips. She points at her own stiff bubble of hair, her blusher cheeks and pink lipstick» [256, с. 197] – «облако пышных розовых волос, розовый костюм в обтяжку, белые чулки, розовые туфли на среднем каблуке. Густая ярко-розовая помада. Искрящиеся золотые и розовые браслеты позвякивают на руках: золотые цепочки, монетки и амулеты. Хватит, чтобы украсить немаленькую новогоднюю елку. Крупный жемчуг. Таким подавился бы даже конь» [145, с. 41]. Она всегда выбирает вещи исключительно оттенков розового: «Five foot six. A hundred and eighteen pounds. It would be hard to peg her age. She's so thin she must be either dying or rich. Her suit's some kind of nubby sofa fabric, edged with white braid. It's pink, but not shrimp pink. It's more the color of shrimp pâté served on a water cracker with a sprig of parsley and a dollop of caviar. The jacket is tailored tight at her pinched waist and padded square at her shoulders. The skirt is short and snug. The gold buttons, huge. She's wearing doll clothes» [256, с. 26] – «Пять футов шесть дюймов – рост. Сто восемнадцать фунтов – вес. Сложно сказать, сколько ей может быть лет. Она такая худая, что она либо при смерти, либо очень богата. Её костюм пошит из какой-то узловатой отделочной ткани и украшен белой плетёной тесьмой. Он розовый, но не креветочно-розовый, а розовый, как креветочный паштет, сервированный на хрустящих хлебцах с веточкой петрушки и капелькой черной икры. Короткий пиджак облегает хрупкую талию, а широкие набивные плечи кажутся почти квадратными. Юбка короткая и обтягивающая. Огромные золотые пуговицы. Она носит кукольную одежду» [145, с. 42].

Элен предпочитает розовый цвет даже для волос. Как утверждает В. А. Серов, «розовый – это вечность жизни» [178]. Кроме того, розовый цвет содержит эротическую коннотацию и связан непосредственно с деторождением. Несмотря на это, Элен равнодушна к своему естественному предназначению, она не делает деторождение целью секса. Она убивает своего сына, Патрика, а ближе к финалу романа она и вовсе отчуждается, переселившись в тело Сержанта, изменив свой пол, полностью убив в себе даже женщину. Её стиль поведения, её стремление к перверсии и желание иметь контакты в теле мужчины делает Элен

не только отчуждённой от своей природы в плане сексуальном, но и социальном, что соответствует утверждению Ж. Бодрийяра, что «механизмы сексуального отчуждения дублируют отчуждение социальное» [27].

Цель Элен – «the grimoire, so she can control the world. I say, the cure for having too much power is not to get more power» [256, с. 123] – «добыть Гримуар, чтобы получить власть над миром. Но единственный способ излечить человека, наделенного властью, – это не дать ему ещё больше власти» [145, с. 91]. Гримуар – это книга заклинаний, которые дадут ей власть. Власть Элен – попытка быть одной, быть выше других. Она одинока, хотя она приворожила к себе Карла, но это, вероятно, лишь для того, чтобы искать Гримуар. У Элен есть ежедневный список жертв, которых она убивает при помощи заклинаний из Гримуара или баюльной песни. Когда-то она убила своего настоящего сына. Она хранила Патрика замороженным, будто стараясь опровергнуть его смерть: «Her child, cold and blue as porcelain. Frozen fragile as glass» [256, с. 202] – «ребенок, холодный и синий, как фарфоровая кукла. Замороженный и хрупкий, как стекло» [145, с. 273]. Элен отчуждалась от факта своего преступления, веря в воскрешение Патрика при помощи Гримуара.

В романе «Колыбельная» фигурирует пара, которых автор называет современными «Адамом и Евой» [145, с. 283]. Это Мона и Устрица. Устрица – борец за экологическую свободу, «the details about Oyster are his hair, it looks shattered, the way a pine tree looks struck by lightning, splintered blond and standing up in every direction. He's got one of those young bodies. The arms and legs look segmented, big with muscles, then narrow at the joints, the knees and elbows and waist» [256, с. 76] – «у него очень светлые волосы, они топорщатся во все стороны, как иголки на сосне, в которую ударила молния. У него тело как у подростка. Ноги и руки как будто все состоят из отдельных сегментов: массивные крепкие мышцы и узкие суставы – колени, локти, запястья» [145, с. 34]. Мону Саббат главный герой встречает впервые в конторе Элен, описывая её следующим образом: «A young woman, half my age, sits behind a carved Louis XIV desk, staring at a clock radio on the desk. Her desk plate says, Mona Sabbat. Next to the clock radio

is a police scanner crackling with static» [256, с. 61] – «Совсем молодая женщина, вдвое младше меня, сидит за резным столом в стиле Людовика XIV, впериw взгляд в электронные часы с радио. На табличке, что стоит у неё на столе, написано: Мона Саббат» [145, с. 35]. Она – полная противоположность внешне простого Устрицы: «On the backs of her hands, rusty brown henna designs trail down her fingers, her fingers and thumbs lumpy with silver rings. A lot of silver chains loop around her neck and disappear into her orange dress. On her chest, the crinkled orange fabric of her dress is bumpy from all the pendants hanging underneath. Her hair is a thousand coils and dreadlocks of red and black pinned up over silver filigree earrings. Her eyes look amber. Her fingernails, black. <...> Her amber eyes move back and forth in front of the poem. Just above the orange neckline of her dress, above her right collarbone, she has tattooed three tiny black stars. She's sitting cross-legged in her swivel chair. Her feet are bare and dirty, with silver rings around each big toe» [256, с. 63] – «Тыльные стороны её ладоней разрисованы замысловатым узором – ржаво-коричневой хной. Пальцы – даже большие пальцы – унизаны серебряными перстнями. На шее – многочисленные серебряные цепочки. Ядовито-оранжевое платье. Ткань на груди топорщится из-за многочисленных тяжелых кулонов, спрятанных под платьем. Красные с чёрным дреды собраны в небрежный высокий пучок. В ушах – огромные серьги, серебряная филигрань. Глаза, похоже, янтарно-желтые. Лак на ногтях – чёрный. <...> Глаза у неё – янтарно-желтые. Чуть выше выреза платья, над правой ключицей, я замечаю татуировку – три крошечные звездочки. Она сидит нога на ногу. Сидит босиком. У неё грязные ноги. На больших пальцах – по большому серебряному кольцу» [145, с. 37].

Героев связывают странные отношения, понятные лишь им самим. Они представляют собой несуществующую семью. Главный герой рассказывает об участниках путешествия за баюльной песней, анализируя причину именно такого сочетания личностей: «He's the age her son, Patrick, would be. Helen's the age my wife would be, if I had a wife. Oyster's the son she would have, if she had a son. Hypothetically speaking, of course. This might be the life I had, if I had a life. My wife

distant and drunk. My daughter exploring some crackpot cult. Embarrassed by us, her parents. Her boyfriend would be this hippie asshole, trying to pick a fight with me, her dad» [256, с. 83] – «Устрица. Ему столько лет, сколько было бы сейчас сыну Элен, Патрику. Элен столько лет, сколько было бы сейчас моей жене, если бы у меня была жена. Устрица – это сын, который был бы у Элен, если бы у неё был сын. Это могла бы быть моя жизнь, если бы у меня была жизнь. Моя жена – пьяная и холодная. Мы с ней давно уже чужие люди. Моя дочь увлекается оккультизмом и проводит какие-то идиотские ритуалы. Она нас стыдится, своих родителей. Её бойфренд – вот этот хипповский придурок – пытается затеять ссору со мной, её отцом» [145, с. 76]. Все они одиноки. У них нет семьи, их связывает лишь цель, которая слишком эгоцентрична, чтобы быть общей или полезной для общества. Их цель – найти все книги, которые содержат баюльную песню, убить всех людей, которые знают её и отыскать Гримуар. Для героев всё заканчивается тем, что Мона и Устрица заполучают Гримуар, которым хотела обладать Элен: «Mona and Oyster, this will be their world soon enough. The power has shifted. Helen and I will be forever playing catch-up» [256, с. 207] – «Очень скоро весь мир будет принадлежать им двоим. Произошло перераспределение власти. [Карл] с Элен будут вечно в дороге – в погоне» [145, с. 288].

Каждый, кто каким-то образом связан с баюльной песней и знает её текст, становится опасным для общества и для близких. Именно поэтому все герои отчуждены, одиноки, отстранены, и это не вынужденные меры, а выбор, который делает их жизнь свободной. Карл и Элен в теле сержанта полиции охотятся на Мону и Устрицу, которые получили Гримуар и меняют мир. Каждый из героев видит цель в своём отчуждении.

Следует отметить, что в романах Ч. Паланика герои находятся в отношениях конфликта и в отчуждении миру, но, несмотря на это автору удаётся сохранить единство в своих романах, которые насыщены и другими социальными темами. Художественный мир произведений автора изобилует персонажами, находящимися на пути к собственной свободе, что порождает постоянный пространственный поиск, здесь также имеет место фрагментарность времени,

возвраты к событиям прошлого. У героев романов Ч. Паланика «предуготованного места в мире нет, они должны избрать его сами и обрести, действуя на собственный страх и риск; существование каких-либо объективных целей и средств их достижения неочевидно (отсюда – нередкая в романах суетливость, лихорадочность поисков, то и дело приводящих на распутья); автору дано признать и запечатлеть факт отчуждения между героем и миром, но не дано ни его уничтожить, ни его преодолеть» [95].

Важно отметить, что в произведениях Ч. Паланика формируется отчуждение между индивидом и социальными и природными силами. Причём речь идёт об отношениях между обществом и личностью, скорее, предлагается совершенно новый взгляд человека на социум. Подобную проблему рассматривает М. Бахтин в своём исследовании «Из предыстории романного слова» [19], где он описывает проблемы, связанные с эффектом отчуждённости, построенной на переосмыслении человеческой свободы. Ч. Паланик в своих произведениях поднимает вопрос об отношениях личности и «чужого» и о самоидентификации личности, которая является сложным процессом в контексте социального отчуждения персонажей. Идентификация субъекта со своим <...> образом и полагает начало отчуждающей функции «я» [20, с. 14]. Как писал М. Бахтин, что «нет точки зрения на себя извне, нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза» [20, с. 15].

Критики отмечают, что произведения Ч. Паланика изначально нацелены на некоторую отчуждённость и ориентированы исключительно на новое поколение, так как их родителей романы могут ужаснуть. Слабонервным произведения Ч. Паланика читать не рекомендуют, впрочем, как и тем, кто всё слишком близко принимает к сердцу, ведь тексты автора часто характеризуют как очень едкие, жёсткие, а порой и возмутительные. Такие критики, как Л. Миллер, пишут, что «книги писателя наполнены полусырым нигилизмом пьяного ученика средней школы, который только что прочитал Ницше» [244].

Стремление к отчуждению, порождённое стремлением к свободе, в романах Ч. Паланика лишь в очередной раз подтверждает извечное противоречие между

бытием существующего в мире, помимо своей воли, человека и тем, что он выходит за пределы природы благодаря способности осознавать себя, других, прошлое и будущее.

Авторское понимание отчуждения может быть не аналогичным тому, как представляется проблема данного феномена в литературе других произведениях современных авторов. Кроме того, возможно восприятие отчуждения как проявления таких жизненных отношений главного героя с миром, при которых его поступки, он сам и окружающая его действительность, выступая как представители определенных норм, установок и ценностей, осознаются как противоположные ему самому (от несходства до неприятия и враждебности).

Если понимать свободу как наличие выбора, то можно утверждать, что в романе «Колыбельная» Ч. Паланик демонстрирует, как у людей возникает защитный механизм бегства от свободы, так называемый «механизм избавления» [201], для которого характерны тенденции к перверсиям (в особенности, к мазохистским и садистским), деструктивизм, стремление человека разрушить мир, чтобы тот не разрушил его самого, позиция отрицания, автоматический конформизм.

В современном обществе всё чаще можно наблюдать действие механизма автоматического конформизма, который часто выступает «спасительным решением для большинства нормальных индивидов в современном обществе» [81]. Такой способ преодоления одиночества в нашем обществе, по мысли Ч. Паланика, состоит в соответствии личности стереотипов, которая, словно хамелеон, сливается с окружающей средой, определённого шаблону.

Как утверждает В. В. Кемеров, «проблема отчуждения явно или скрыто связана с понятием об изначальной определённости человеческой сути, нормы человеческого бытия. Есть некая универсальная человеческая норма, – живя в рамках этой нормы, человек действует по природе своей, перейдя границы этой нормы, он начинает утрачивать свои собственно человеческие черты, превращается в нечто человеческое только по виду, но не по сути» [89].

Отчуждение раскрывается не только как утрата человеком себя в деятельности, оно воспроизводится как постоянное растворение личности в абстрактных социальных качествах. Отчуждение становится или кажется тотальным. Индивид отчужден всесторонне и многократно: и в результатах деятельности, и в её процессах, и в непосредственно личностном бытии, и в образовании, и в культуре.

Парадоксально, но оно не кажется таким с точки зрения общества. Общество не заинтересовано в тотальном отчуждении личности. Его, конечно, может не интересовать конкретный человек, но сама личностная форма ему необходима, ему важно, чтобы она воспроизводилась и даже развивалась. Без культивирования личностной формы общество не может существовать.

Обращаясь к предпосылкам сложившейся проблемы отчуждения, мы отмечаем, что в постмодернизме традиционные законы и формы трансформируются как следствие доминирования всеобщего хаоса и распада. Это и объясняет ту смесь времен, культур, языков, реальных фактов и вымысла, которую изображают постмодернисты. При этом все теряет свой имманентный смысл и идентичность, одно переходит в другое, пародируется, снижается до фарса. Запланированный акцент на разрушении представлений о закономерностях эстетических систем, размывание категорий, отказ от табу и границ – в этом и заключаются «каноны» постмодернизма.

Теперь «каноны» эстетики преобразуются, деформируются, переходят в качественно иную плоскость. Баланс между возможным и невозможным, материальным и духовным теряется. Литература в своей практике активно опирается на эстетический опыт, тексты часто превращаются в современные артефакты, эстетические объекты, требующие эстетико-герменевтического анализа, в некие пропедевтические фрагменты виртуальной игры. Проявляется размытость жестких бинарных оппозиций, пристрастие к технике бриколажа или цитатного совмещения несовместимого. Говоря о романе Ч. Паланика «Колыбельная», мы указываем на интертекстуальность и цитатность в произведении, которые проявляются через постоянные связи с текстами «Стихов

и потешек со всего света». Так, например, главный герой постоянно сообщает, что «the culling song spins through my head» [256, с. 145] – «баюльная песня звучит у меня в голове» [145, с. 64].

В романах Ч. Паланика мы видим, что в текстах отсутствует форма «авторских посланий». Вслух через персонажей говорится то, что является глубинным смыслом, тем самым создаётся эффект приукрашенности. Но именно отделение главных героев от общества, яркая показательность желания освободиться от рамок законов морали и порядка определяет поэтику отчуждения, проводя её чёткой линией, где «с каждым новым убийством» [145, с. 65] человек «всё больше и больше отчуждается от мира» [145, с. 65], таким образом убеждаясь, что весь мир против него. Обстановка и ситуация, в которую загоняются автором главные герои, несут в себе лишь отчаяние и отчуждение.

Колыбельная, которая поётся для освобождения других от жизни, возникает как стремление защитить мир от людей. Но именно благодаря стремлению к освобождению от смертельной песни Гримуара, «баюльная песня станет чумой нашего века» [145, с. 21]. Главный герой ставит себе вопрос: «We're killing people to save lives?» [256, с. 128] – «убивать людей для спасения жизней?» [145, с. 149] и «We're burning books to save books?» [256, с. 128] – «сжигать книги, чтобы спасти книги?» [145, с. 149].

Таким образом, можно утверждать, что тема отчуждения в романах Ч. Паланика получает своеобразную трактовку. В его произведениях представлена личность, имеющая проблемы с самоидентификацией, она «субъективно вступает в глубокое противоречие с обществом, отчуждается от него, ввергается в состояние одиночества и изоляции» [67]. Очевидно, что образы персонажей, представленные автором, являются таковыми – уставшими от жизненной рутины и ищущими себя в современном обществе.

2.3.2. Тема смерти в мире и антимире прозы Ч. Паланика

Трактовка феномена смерти в художественной литературе занимает важное место благодаря её связи с онтологией. Этот вопрос рассматривали многие исследователи. Так, например, М. М. Бахтин упоминает об амбивалентности данного феномена, указывая, что в произведениях ранней литературы «гибель, смерть воспринимается как посев, за которым следуют умножающие посеянное всходы и жатва» [21]. Как отмечает Е. А. Денисова, «страх смерти первобытного человека отличается от того страха, который испытывает к смерти человек современный. <...> этот страх скорее можно назвать „онтологическим” страхом, страхом не перед индивидуальной смертью, а страхом перед непредсказуемостью и неизбежностью феномена смерти, с которым сталкивается род в факте смерти одного из членов общины. Это отличает страх смерти архаического человека от страха перед смертью, присутствующего в современной культуре» [60, с. 84]. Следует отметить, что трактовка темы Смерти в современной литературе преподносится как явление субъективное и переживаемое как социальная проблема. Кроме того, авторы представляют и индивидуальное отношение к смерти, страх перед ней, поскольку, как писал М. Хайдеггер, «смерть, насколько она „есть”, по существу всегда моя» [210].

Общее, обыденное представление о смерти отражено в толковых словарях и популярных справочниках. В «Популярной медицинской энциклопедии» академика Б. Петровского смерть – это «необратимое прекращение жизнедеятельности организма, неизбежный естественный конец существования всякого живого существа» [159, с. 577]. А. Хорнби определяет смерть (death) как «dying, ending of life» [236, с. 154]. В «Толковом словаре символов» Д. Трессидер пишет, что «смерть означает невидимый аспект жизни, всезнание, поскольку мертвые всё видят. Смерть для живущих на земле предшествует духовному возрождению. В обрядах инициации тьма смертная испытывается прежде, чем родится новый человек, произойдет воскресение и реинтеграция. Смерть также является заменой одного способа существования на другой, воссоединением тела с землей, а души с духом. Князь Смерти часто изображается как скелет с мечом,

косой, серпом и часами. Другие символы смерти: змея, саван, накидка, лев, скорпион, пепел, барабанщик. Смерть символизируется танцором, иногда очаровательной девушкой (в индуизме)» [198].

Многие специальные науки также рассматривают этот феномен. В «Новой философской энциклопедии» смерть определяется как «прекращение жизни, естественный конец единичного живого существа или насильственное умерщвление не только индивидов, но и целых видов животных и растений в силу экологических катастроф и хищнического отношения человека к природе. Поскольку человек, в отличие от других живых существ, сознаёт свою смертность, смерть выступает для него как конститутивный момент его жизни и мировоззрения. В этом плане – с точки зрения осознания факта и смысла смерти как завершающего момента человеческой жизни – смерть главным образом и рассматривалась философией» [185]. Д. Джери, составитель «Большого социологического словаря», представляет понятия «смерть» и «умирание» в единстве как «прекращение жизни, которая на сегодняшний день определяется медициной как „смерть мозга“. Социологи с интересом изучали данное явление, особенно его социокультурные различия, <...> предполагающие прекращение принадлежности к социальным группам, форму „статусного перехода“» [63].

Так, из вышеуказанных определений следует, что смерть – это необратимое прекращение жизни и неизбежный конец, являющийся статусным переходом и осознаваемый как конститутивный момент жизни человека.

Важно подчеркнуть, что статусный переход является существенной частью феномена смерти. Именно поэтому в художественной литературе часто рассматривается феномен «жизнь после смерти» (afterlife). Актуальность рассмотрения феномена «afterlife» подтверждается в таких произведениях, как «Империя ангелов» [36] Б. Вербера, «Мои посмертные приключения» [38] Ю. Вознесенского, «Contract with an Angel» [23] А. Грили, «The Five People You Meet in Heaven» [227] М. Элбома, «Преисподняя» [216] Я. Цуцуи, «Проклятые» [250] и «Обречённые» [252] Ч. Паланика и др. Большинство романов, посвященных жизни после смерти, рассматривают нахождение человека

в Раю, тогда как Ч. Паланик описывает в своих произведениях «послежизнь» в Аду.

Одним из нерешённых вопросов, связанных с романами Ч. Паланика, является особенность восприятия смерти и её роли в художественном мире произведений. Законы, которые определяют смерть и её репрезентацию в прозе Ч. Паланика, часто проходят лейтмотивом из романа в роман, переплетаясь между собой, несмотря на различный сюжетный облик текстов произведений.

Процесс перехода из мира в мир возможен лишь с опытом Смерти, который также объясняет причину так называемого «уже-не-присутствия» [19] в мире живых некоторых персонажей, как отмечает М. Хайдеггер. Так, персонажи, пережившие смерть, обретают целостность, «присутствие <...> с его достигнутой в смерти целостностью есть тоже больше-не-присутствие в смысле больше-уже-не-бытия-в-мире» [210] живых. Именно поэтому мы можем говорить о корреляте присутствия и отсутствия. Так, следует указать, что присутствие и отсутствие связывается прежде всего с художественным миром и его уровнями (реальный мир и антимир). Исходя из классического понимания присутствия и отсутствия героев в художественном мире, можно отметить, что находясь в мире живых, персонаж онтологически не способен присутствовать в мире мёртвых, и наоборот. Но Ч. Паланик изменяет это восприятие личности, обращаясь к приёмам магического реализма.

М. Хайдеггер пишет, что «достижение целостности присутствия в смерти есть одновременно утрата бытия <...>. Переход к уже-не-присутствию изымает присутствие как раз из возможности иметь опыт этого перехода и понять его как испытанный. Подобное конечно всегдашнему присутствию в отношении его самого может быть и закрыто. Тем убедительнее тогда, наверное, смерть других» [210]. Завершение присутствия является «объективно» открыто. Присутствие может, являясь в действительности явлением, связанным с другим, обладать опытом смерти. Эта «объективная» данность смерти должна тогда разрешить и онтологически разграничить полноту присутствия как явления.

Сам коррелят отсутствия в произведениях Ч. Паланика довольно спорен, что связано с освещением того, чего нет, что более похоже на абсурд и пародию. Как указывает Г. Лушникова, «место действия в пародии превращается в сцену, действующие лица / персонажи – в актёров, а собеседники / читатели – в зрителей. Происходит изменение внешнего образа говорящих / персонажей» [125]. Кроме того, внимание акцентируется на том, что «герои пародии сохраняют внешний образ героев оригинала, но поскольку трансформируется содержание оригинала, трансформируется и внутренний образ героев оригинала. Происходит переход к непредсказуемым и неуместным высказываниям и поступкам» [125]. Так, например, в романе «Колыбельная» героиня Элен умирает, но душа её перемещается в тело «старого копирландца» [256, с. 231] – «grizzled old Irish cop» [145, с. 205]. Если применять к данному случаю телесные категории, то фактически Элен как человека уже не существует, есть лишь чужое тело, в которое перемещена её душа. Здесь уместно вспомнить высказывание М. Бахтина о том, что довольно частым приёмом изменения статуса персонажей является осуществление перехода «в новый внешний образ, формирование нового внешнего образа» [21].

Похожую ситуацию фактического отсутствия мы наблюдаем и в романах «Проклятые» и «Обречённые», когда герои могут выходить в день Хэллоуина в мир живых. Они мертвы, их не существует для реального мира, они отсутствуют в нём, но благодаря автору они появляются в мире живых. Автор описывает карнавал праздника, доводя поведение персонажей до абсурда.

Как утверждает Ф. Штейнбук, «присутствие изначально содержит в себе возможность отсутствия» [222]. Поэтому присутствие онтологически предполагает наличие определённого места и времени, в котором находятся субъекты, и отсутствие предполагает собой обращение к хронотопическим характеристикам художественного произведения. Отсутствуя в мире живых телесно и одновременно отсутствуя в мире мёртвых, главная героиня романа «Обречённые» может принимать любую форму, совершенно отличную от человеческих характеристик: «twisted inside a dark bulb, exactly the energy-efficient,

eco-friendly option that my parents would choose, and the mercury tastes Ctrl+Alt+Foul» [252, с. 45] – «скручена внутри стеклянной трубки – энергосберегающей, экологичной (всё, как любят мои родители), – а ртуть на вкус Ctrl+Alt+Омерзительна» [150, с. 51]. Она подглядывает за неблагоприятным поступком своего отца, при этом давая читателям, «future dead persons» [252, с. 45] – «будущим мертвецам» [150, с. 55], советы о том, как будучи приведением, не попасть в ловушку энергосберегающей лампы. Кроме того, присутствуя как призрак в реальном мире, Мэдисон просит своих друзей через Твиттер, что им следует сделать «if [her] parents die during [her] year long absence» [252, с. 48] – «если родители умрут за год [её] отсутствия» [150, с. 58] в мире мёртвых – Аду. У Ч. Паланика Твиттер используется для связи не только обитателей Ада, но и для адресации послания живым.

Наблюдая подобного рода многообразие ситуаций одновременного отсутствия и присутствия персонажей в мирах, мы можем утверждать, что одним из свойств художественного мира в романах Ч. Паланика является сингулярность, которая «заключается в отсутствии <...> связи и одновременной сопричастности с другими моментами бытия» [190], которые могут происходить как в мире реальном, так и в антимире (мире изнаночном).

Подобные фрагменты произведений позволяют говорить о специфике темпоральности, как одной из характеристик художественного мира, которая демонстрируется в прозе Ч. Паланика. Отсутствие «характеризует момент, когда темпоральность осязаемого является чужой по отношению к осязающему» [190]. Ощув темпоральность «чужого», соотнеся её со своей, субъект начинает воспринимать её как часть собственной темпоральности. Например, Карл Стрейтор в романе Ч. Паланика «Колыбельная» постоянно опасается, что «Сержант – это на самом деле Устрица, который прикидывается Элен, занявшей тело Сержанта. Когда [он с ней спит] – кто бы это ни был, – [он делает] вид, что это Мона. Или Джина. Так что в итоге всё уравнивается» [256, с. 125]. Главный герой не может точно описать темпоральность «чужого», поэтому он всячески привязывает личность «другого»

к собственной личности, отчуждая нежелательные и неприемлемые для его восприятия окружающей действительности явления.

Так, мы наблюдаем изменение ощущения персонажами друг друга. И присутствие становится лишь результатом осознания инаковости как идентичности «Я» и «Другого». Герои Ч. Паланика для того чтобы обозначить своё присутствие, всегда стремятся к тому, чтобы «Другой признал факт его свободы» [163]. Как только герой идентифицируется другими персонажами, мы можем говорить о том, что он присутствует в том или ином мире. Вне зависимости от того, мёртв герой или жив, он жаждет «получить признание своего бытия от Другого» [176]. Герои Ч. Паланика говорят, что они правят миром: «we're ruling the world. We're founding a dynasty» [256, с. 185] – «мы правим миром. Мы основываем династию» [145, с. 281] и для них «the only way to find freedom, is by doing the things you don't want to» [256, с. 187] – «единственный способ обрести свободу – сделать то, чего не хочется сделать» [145, с. 282], а именно «how it feels to die. To be saved» [256, с. 190] – «умирать, чтобы спастись» [145, с. 282], «with every crime they're more and more alienated from the world» [256, с. 107] – «убивать и всё больше отчуждаться от мира» [145, с. 197].

Как только темпоральность в произведении трансформируется посредством Смерти, меняется статус персонажей в художественном мире и осуществляется переход из мира реального в антимир. В романе Ч. Паланика «Обречённые» главная героиня говорит по этому поводу следующее: «this is why the dead don't talk to the future dead. Predead folks always misconstrue every message» [252, с. 78] – «мёртвые не разговаривают с будущими покойниками. Досмертные переваривают любое их слово» [150, с. 71]. Подобная ситуация ярко демонстрирует различия в законах восприятия художественного мира, разделяемого на мир «досмертных» [252, с. 71] и мир «послесмертных», находящихся в Аду.

Ч. Паланик в своих романах манифестирует смерть очевидного и привычного, показывая, как художественный мир может преобразиться, если герои в нём могут пересечь так называемую границу между реальным миром и

невидимым миром. Эта граница практически незаметна, в произведениях Ч. Паланика она преподносится столь естественно, что вполне вписывается в законы его художественного мира.

Момент перехода из мира в мир – это часть жизни персонажей, чаще всего подобным переходом становится смерть. Только благодаря смерти восприятие реальности героями меняется, им даётся возможность познания другого, «тёмного» [117] мира.

Темпоральность рассматривается в тесной связи с локальностью, поэтому с проявлением феномена двоемирия в прозе Ч. Паланика следует актуализировать понятие «хронотоп». Хронотоп в романах Ч. Паланика способствует познанию жизненных явлений героями и, как очевидно, выполняет эпистемологическую функцию. Обращаясь к теории М. Бахтина, следует указать, что исследователь принимает кантовскую оценку значения пространства и времени как необходимых форм всякого познания, но в отличие от И. Канта понимает их не как «трансцендентальные» [16], а как «формы самой реальной действительности» [16]. Он стремится раскрыть роль этих форм в процессе художественного познания, «художественного видения» [16]. В «художественном хронотопе» [16] «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [16]. Так, в произведениях Ч. Паланика мы наблюдаем раздвоение не только мира художественного, но и, как следствие, различие хронотопа мира живых и мира мёртвых.

Переход из мира живых в мир мёртвых для многих умерших осуществляет сам Сатана, который для живых видится как шофёр, а для мёртвых – истинным Хароном, который становится перевозчиком душ уже не в лодке, а в лимузине. Так, например, в романе «Проклятые» Мэдисон вспоминает, как попала в Ад, который и является антимиром: «The exact means by which I arrived in the underworld remain a little unclear. I recall a chauffeur standing curbside somewhere, next to a parked black Lincoln Town Car, holding a white placard with my name

written on it, MADISON SPENCER, in all-caps terrible handwriting. The chauffeur – those people never speak English – had on mirrored sunglasses and a visored chauffeur cap, so most of his face was hidden. I remember him opening the rear door so I could step inside; after that was a way-long drive with the windows tinted so dark I couldn't quite see out, but what I've just described could've been any one of ten bazillion rides I've taken between airports and cities. Whether that Town Car delivered me to Hell, I can't swear, but the next thing is I woke up in this filthy cell» [250, с. 9] – «Как именно я попала в подземный мир, я ещё не разобралась. Помню, где-то у обочины стоял лимузин, перед ним – шофёр с белым плакатом и надписью кривыми буквами: «МЭДИСОН СПЕНСЕР». Шофёр – такие никогда не говорят по-английски – был в зеркальных очках и фуражке, так что лица я почти не увидела. Помню ещё, как он открыл мне заднюю дверь. Потом мы долго ехали, и сквозь тёмные стекла я толком ничего не рассмотрела. Впрочем, это время особо не отличалось от тысяч и тысяч часов, которые я провела между аэропортами и городами. Привез ли меня лимузин в ад, поклясться не могу, но потом я проснулась в грязнящей клетке» [151, с. 4]. У Ч. Паланика из мира живых умершего забирают на лимузине, но в итоге он оказывается в грязной клетке, он не ощущает, как попал сюда и в какой момент, но ясно осознаёт, что он в другом мире. Момент перехода в художественном мире романов Ч. Паланика остаётся размытым и нечётким, все герои будто не помнят самого изменения их статуса посредством смерти.

Момент перехода из мира живых в мир мёртвых мы наблюдаем в романе «Бойцовский клуб», где в процессе умирания ведётся обратный отсчёт: «Prepare for death in ten, in nine, in eight seconds. Death will commence in seven, six... At night, Chloe ran around the maze of her own collapsing veins and burst tubes spraying hot lymph. <...> The overhead announcement, prepare to evacuate bowels in ten, in nine, eight, seven. Prepare to evacuate soul in ten, in nine, eight. <...> Death will commence in five. Five, four. Four. <...> Four, three. Three, two. Chloe climbs hand-over-hand up the curdled lining of her own throat. Death to commence in three, in two. Moonlight shines in through the open mouth. Prepare for the last breath, now. Evacuate. Now. Soul clear of body. Now. Death commences. Now» [253, с. 21] –

«Приготовьтесь к смерти через десять, девять, восемь секунд. Смерть наступит через семь, шесть... В ночной темноте Клои бежит по лабиринту рвущихся вен и взрывающихся труб, брызжущих горячей лимфой. <...> Голос сверху объявляет: Приготовьтесь к опорожнению кишечника через десять, девять, восемь, семь... Приготовьтесь к эвакуации души через десять, девять, восемь... <...> Смерть наступит через пять... Пять, четыре... Четыре... <...> Четыре, три... Три, два... Клои карабкается на четвереньках по рифленой поверхности собственного горла. Смерть наступит через три, две... Лунный свет льется в открытый рот. Приготовьтесь к последнему вздоху – ноль! Душа эвакуируется. Ноль! Отделение от тела. Ноль! Смерть наступила» [152, с. 128]. Отличие самого первого романа Ч. Паланика «Бойцовский клуб» заключается в том, что автор не указывает статус и место персонажей после смерти и представляет нам смерть как процесс субъективный, лишённый участия сторонних персонажей (например, перевозчика). Но для персонажей смерть – это «восхитительное чудо» [152, с. 73] («the amazing miracle of death» [253, с. 106]). Эта фраза повторяется в романе несколько раз, как и постоянный обратный отсчёт. Каждый герой в своей голове постоянно ведёт этот обратный отсчёт, зная, что смерть уже дышит ему в затылок ежесекундно в этом мире.

Отчуждение в таком контексте есть стремление к смерти, что характерно абсолютно для всех персонажей Ч. Паланика. Так или иначе, художественный мир в прозе Ч. Паланика функционирует под лозунгом «Memento mori», в этом мире «through the walls, you hear the laughter and applause of dead people» [253, с. 51] – «сквозь стены слышны аплодисменты и громкий смех мёртвых» [152, с. 30]. Герои романов Ч. Паланика постоянно убеждают себя, что смерть – это нечто ненастоящее: «we really won't die» [253, с. 3] – «мы умрём не на самом деле» [152, с. 3]. «Every one clinging and risking to share their worst fear, that their death is coming head-on and the barrel of agunis pressed against the back of their throats» [253, с. 12] – «Они боятся предположить самое худшее, они цепляются за жизнь и живут со стволом пистолета во рту» [152, с. 8], несмотря на то, что «all of a sudden even death and dying rank right down there with plastic flowers

on video as an on-event» [253, с. 12] – «внезапно даже смерть и умирающие начинают казаться такими же ненастоящими, как искусственные пластиковые цветы, стоящие на видеомэгнитофоне» [152, с. 8].

Следует отметить, что личность эпистемологически обретается персонажами лишь в случае понимания смерти. Слова одного из героев романа «Бойцовский клуб» подтверждают это: «only in death will we have our own names since only in death are we no longer part of the effort. In death we become heroes» [253, с. 124] – «только после смерти мы обретём свои имена, потому что после смерти мы уже не будем безымянной силой. Смерть сделает нас героями» [152, с. 88].

В художественном мире произведений Ч. Паланика осознание смерти становится фактором присутствия персонажа в пространстве как личности и условием понимания жизни. Для героев Ч. Паланика смерть делает жизнь лучше. Так, например, автор говорит о героине романа «Бойцовский клуб», Марле: «she never dreamed she could feel so marvelous. She actually felt alive. Her skin was clearing up. All her life, she never saw a dead person. There was no real sense of life because she had nothing to contrast it with. Oh, but now there was dying and death and loss and grief. Weeping and shuddering, terror and remorse. Now that she knows where we're all going, Marla feels every moment of her life» [253, с. 23] – «она и мечтать не мечтала, что может так прекрасно чувствовать себя. Она впервые чувствует себя живой. Её прыщи прошли. За всю свою жизнь она ни разу не видела мертвеца. Она не понимала, что такое жизнь, потому что ей не с чем было сравнивать. О, но теперь-то она знает, что такое смерть и умирание, что такое настоящее горе и подлинная утрата. Что такое плач и содрогание, смертный ужас и угрызения совести. Теперь, когда Марла знает, что с нами всеми будет, она может наслаждаться каждым мгновением своей жизни» [152, с. 16].

Таким образом, смерть в художественном мире прозы Ч. Паланика трактуется как явление, характеризующееся статусным переходом и необратимым процессом, осознание которого влияет на становление героев в мире живых и мире мёртвых. Феномен смерти может во многом объяснять законы

художественного мира произведений Ч. Паланика, такие, как сингулярность, темпоральность, присутствие и отсутствие и другие.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В данной главе было установлено, что творчество Ч. Паланика как представителя современной американской постмодернистской прозы представляет собой ряд произведений, объединённых характерными чертами авторского стиля, такими, как использование актуальных социальных и психологических тем (отчуждение, противостояние обществу потребления, самоуничтожение, гедонизм и другие), фрагментарность, чёрный юмор и минимализм, сдвинутая композиция и повторы, а также типичные образы, (маргиналы, стремящиеся к свободе через отчуждение от общества).

Художественная картина мира произведений Ч. Паланика представляется как единство составляющих: пространство, время, герои и их язык. Характерная черта художественной картины мира Ч. Паланика – это наличие антиномии «мир / антимир», которая реализуется через особенности конструирования двоемирия. Мир и антимир – это организованное противопоставление, через которое актуализируется антиномия «мир / антимир» в тексте каждого произведения через основные темы и составляющие художественного мира.

Пространство художественной картины мира романов Ч. Паланика разнообразно. Благодаря особенностям описания места действия в его произведениях мы можем проследить при помощи представленных моделей, как в антиномии связаны между собой мир и антимир. В ранних произведениях автора антиномия «мир / антимир» задаёт динамичность перехода из мира в антимир, но мы не наблюдаем двоемирия. В последних романах ситуация меняется: художественная картина мира строится как оппозиция мира и антимира. Антиномия в таких произведениях обеспечивает законы перехода из мира в антимир, а также отражает усложнение устройства миропорядка в случаях, когда антипространство захватывает пространство мира реального.

Время в художественной картине мира произведений Ч. Паланика существует в единстве с антивременем. В ранних произведениях они следуют друг за другом, так как антивремя является досюжетным, оно проявляется в

форме флэшбеков, мы не наблюдаем пересечений времени и антивремени. В последних романах время и антивремя, напротив, существуют одновременно и интенсифицируют содержание антиномии «мир / антимир», ведь именно в последних романах автора антивремя показано как пародирующее время реальности. Категория времени в художественной картине мира Ч. Паланика непосредственно связана с пространством.

Герои произведений Ч. Паланика, вне зависимости от места в пространстве, являются антигероями, примечательно, что функции персонажей меняются в соответствии с антиномией «мир / антимир», что особенно ярко прослеживается в романах «Бойцовский клуб», «Колыбельная», «Проклятые», «До самых кончиков».

Язык в художественной картине мира Ч. Паланика – это антиязык, а именно грубая лексика, обилие сленга, упрощенные формы речи, которые используют персонажи романов. Своим антигероям автор даёт антиимена, которые определяют траекторию движения персонажа в художественном мире. Так, антиязык есть часть самих антигероев, он представляется как их сущность, которая воплощается в текстах произведений в форме повествования от лица рассказчиков.

Изученная нами антиномия «мир / антимир» реализуется и в ключевых темах произведений Ч. Паланика. Центральными темами являются темы отчуждения и смерти. Тема отчуждения раскрывается через описание судеб антигероев, которые имеют проблемы с определением собственного статуса в мире, и находят его благодаря связи с антимиром. Тема смерти представлена как переход персонажей из мира живых в мир мёртвых (антимир) и связана с их самоопределением.

Полученные результаты нашего исследования свидетельствуют о том, что Ч. Паланик преобразует мир реальности и создает мир ирреальный, полный противоречий, препятствий и собственных принципов. Оппозиция мира реальности и мира ирреальности в произведениях Ч. Паланика актуализирует антиномию «мир / антимир», благодаря которой объясняется такая особенность

антимира как «изнаночность». Мир реальный выступает как материал для конструирования мира ирреального («изнаночного»), что объясняет взаимосвязь и неразрывность данных многих явлений в прозе Ч. Паланика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный мир литературного произведения – это собирательное понятие, которое предполагает собой рассмотрение аспектов поэтики внутреннего мира художественного текста, представленных через систему образов, время и пространство и язык персонажей. Художественный мир современной американской постмодернистской литературы долгое время находится в круге научных интересов литературоведов. Наше исследование представляет собой раскрытие новых горизонтов в рассмотрении художественного мира и его особенностей благодаря изучению антиномии «мир / антимир» в художественной картине мира Ч. Паланика, который является представителем современной трансгрессивной прозы США.

В данной диссертации мы выделяем новый подход к проблеме рассмотрения художественного мира, который сконцентрирован на специфике антиномии «мир / антимир» в художественном дискурсе. Художественный мир как понятие рассматривается в нашем исследовании в контексте филологических исследований, особое внимание сосредоточено на понятиях «художественный мир» литературного направления и «художественная картина мира» произведений конкретного автора.

Особый интерес представляет феномен современной американской постмодернистской литературы – трансгрессивная проза. Мы предлагаем следующее определение данного явления: трансгрессивная проза – это контркультурное течение современной американской постмодернистской прозы. Данное течение соответствует установкам постмодернизма с точки зрения рассмотрения художественного мира произведений, но в то же время имеет ряд особенностей в конструировании художественного мира, таких, как фрагментарность и нелинейность композиции текста и диалектичность, провокационность, перверсивность и антикоммуникативность в содержательном плане. Такая установка становится плодотворной для актуализации в произведениях антиномии «мир / антимир», в связи с формированием в текстах

современной трансгрессивной литературы двоемирия и ряда пространственных, временных, образных и языковых оппозиций.

Антиномия «мир / антимир» функционирует в текстах как динамичное явление, способное к преобразованию, что определяет новые парадигмы в художественном мире произведений. Данная антиномия наиболее активно проявлялась в истории американской литературы в период романтизма и после Первой мировой войны. В романтизме антиномия «мир / антимир» реализовалась в форме двоемирия, которое проявлялось как мир мифологический (ирреальный) и как мир реальный. В литературе после Первой мировой войны антиномия «мир / антимир» приобретает иную форму функционирования, более активно проявляющуюся на идейно-стилистическом уровне в произведениях.

Художественный мир современной американской трансгрессивной прозы строится на антиномии «мир / антимир». Данное положение рассматривается в нашем исследовании на материале произведений Ч. Паланика. Его проза соответствует «канонам» постмодернизма и современным тенденциям в литературе. Произведения автора имеют ряд характерных особенностей, таких, как гедонистические тенденции, философские рассуждения, ирония, повторы, самоцитирование и другие, которые также проявляются в составляющих художественного мира.

Художественная картина мира произведений Ч. Паланика реализуется в соответствии с функционированием антиномии «мир / антимир» через такие составляющие художественной картины мира автора, как пространство (место действия), время, герои и язык. Выявленная специфика функционирования антиномии «мир / антимир» объясняет пространственные (пространство / антипространство) и временные (время / антивремя) оппозиции, место антигероев в мире и их антиязык. Кроме того, посредством анализа ключевых тем прозы Ч. Паланика можно утверждать, что темы отчуждения и смерти с учётом заданной антиномии проявляются при рассмотрении антигероев, вопроса их самоопределения и места в художественной картине мира.

Итак, антиномия «мир / антимир» отражается в произведениях Ч. Паланика, видоизменяясь в таких составляющих, как пространство и время, что было представлено в нашем исследовании в форме моделей функционирования антиномии в ранних и поздних романах. Благодаря определению характеристик художественной картины мира в прозе Ч. Паланика, следует отметить, что центральное место в художественном мире его творчества занимает антиномия «мир / антимир».

Перспективой дальнейших исследований, открываемой настоящей работой, может стать изучение других вариантов антиномий в художественном дискурсе, например, антиномии «свобода / зависимость», «слово / вещь» и других, и выявление специфики функционирования данных антиномий в произведениях разных авторов современной американской трансгрессивной прозы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно, Т. Негативная диалектика / Адорно Т. – М. : Научный мир, 2003. – С. 322–333.
2. Адорно, Т. В. Эстетическая теория (Философия искусства) [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Adorno/EstTeor_15.php. – (Дата обращения: 17.01.2016).
3. Алеева, Е. З. Художественный мир Уильяма Голдинга : дис... канд. филол. наук : 10.01.03 / Алеева Елена Загидовна. – Казань., 1993. – 143 с.
4. Андреев, Л. Г. Зарубежная литература XX века : Учебник для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]. – М. : Высшая школа, 2004. – 559 с.
5. Андреев, Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм [Электронный ресурс] / Л. Г. Андреев. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/andr-pr.html>. – (Дата обращения: 13.01.2017).
6. Аникин, Д. А. Исповедальный жанр в эпоху постмодерна [Электронный ресурс] / Аникин Д. А. – Режим доступа : www.sgu.ru/files/nodes/32526/2008-1-1.pdf. – (Дата обращения: 23.02.2015).
7. Артишевская, Т. М. Дивергентное мышление как средство выживания в ситуациях неопределенности [Электронный ресурс] / Т. М. Артишевская. – Режим доступа : http://www.gimn10.ru/upload/iblock/9a4/artishevskaya_t.m._metodicheskaya_statya.pdf. – (Дата обращения: 19.01.2017).
8. Астафьева, О. Н. «Переходность» как принцип социокультурного развития : движение общества к новому типу культуры [Электронный ресурс] / О. Н. Астафьева. – Режим доступа : <http://spkurdyumov.ru/art/perexodnost-kak-princip-sociokulturnogo-razvitiya-dvizhenie-obshhestva/>. – (Дата обращения: 17.01.2017).
9. Байкова, С. А. Метатекст [Электронный ресурс] / С. А. Байкова. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/metatekst>. – (Дата обращения: 07.05.2017).

10. Балабанова, Е. С. Концепция маргинальности в западной социологии [Электронный ресурс] / Е. С. Балабанова. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Margin/_01.php. – (Дата обращения: 19.03.2015).
11. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа : <https://librusec.pro/b/5270/read>. – (Дата обращения: 15.05.2017).
12. Барт, Р. Критика и истина [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа : http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__critique_et_verite__ru.htm. – (Дата обращения: 15.03.2017).
13. Барт, Р. Метафора глаза / Р. Барт [и др.]; сост. С. Л. Фокин // Танатология Эроса. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 91–100.
14. Батай, Ж. Зарпет и трансгрессия [Электронный ресурс] / Ж. Батай. – Режим доступа : <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>. – (Дата обращения: 20.03.2017).
15. Батай, Ж. Проклятая часть. Сакральная социология [Электронный ресурс] / Ж. Батай. – Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/html/122010/04122010-01a.html>. – (Дата обращения: 20.03.2017).
16. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин / Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С.234–407.
17. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : <http://www.runivers.ru/upload/iblock/94e/bahtin.pdf>. – (Дата обращения: 15.02.2017).
18. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 404–412.
19. Бахтин, М. М. Из предыстории романного слова [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : <http://mmbakhtin.narod.ru/romslov.html>. – (Дата обращения: 26.06.2015).

20. Бахтин, М. М. К вопросам самосознания и самооценки / М. М. Бахтин. – М. : Просвещение, 2003. – 272 с.
21. Бахтин, М. М. Рабле в истории [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : http://krotov.info/libr_min/02_b/ah/baht_02.html. – (Дата обращения: 14.01.2016).
22. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии [Электронный ресурс] / Н. Я. Берковский. – Режим доступа : <http://padaread.com/?book=42217&pg=3>. – (Дата обращения: 02.02.2016).
23. Берштейн, В. С. Антиномия [Электронный ресурс] / В. В. Васильев. – Режим доступа : <http://gtmarket.ru/concepts/7138>. – (Дата обращения: 10.01.2017).
24. Бодрийяр, Ж. Потребление [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/c/Consumption.html>. – (Дата обращения: 24.01.2016).
25. Бодрийяр, Ж. Город и ненависть [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm. – (Дата обращения: 22.03.2016).
26. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/ baud/zlo.html>. – (Дата обращения: 02.08.2015).
27. Бодрийяр, Ж. Тело, или кладбище знаков [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/18.php. – (Дата обращения: 23.02.2015).
28. Бондаренко, О. В. Картина мира : опыт лингвокогнитивного синтеза / О. В. Бондаренко // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Вип. 635. – 2004. – С. 8–13.
29. Бочаров, С. Г. О художественных мирах [Электронный ресурс] / С. Г. Бочаров. – Режим доступа : http://imwerden.de/pdf/bocharov_o_khudozhestvennykh_mirakh_1985_text.pdf. – (Дата обращения: 20.04.2016).

30. Бочкарёва, Н. С. Парадокс художника в романе Ч. Паланика «Дневник» [Электронный ресурс] / Н. С. Бочкарёва. – Режим доступа : <http://rfrp.psu.ru/archive/4.2010/bochkareva.pdf>. – (Дата обращения: 24.02.2015).

31. Бранский, В. П. Синергетический историзм – философия истории XXI века [Электронный ресурс] / В. П. Бранский. – Режим доступа : http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history/1#_ftn4. – (Дата обращения: 17.01.2017).

32. Валеева, Л. В. Онтологическая спецификация лексики мифа в современной когнитивно-коммуникативной парадигме [Электронный ресурс] / Л. В. Валеева. – Режим доступа : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vznu_fi_2012_1_19.pdf. – (Дата обращения: 20.03.2017).

33. Варава, В. В. Гедонизм против нравственности: современное умолчание бытийной трагедии человека [Электронный ресурс] / В. В. Варава. – Режим доступа : <http://www.pereplet.ru/text/varava10may06.html>. – (Дата обращения: 21.03.2017).

34. Васильев, Л. Г. Интенциональная комбинаторность речевых стратегий и тактик как фактор успешной политической самопрезентации [Электронный ресурс] / Л. Г. Васильев, О. Н. Мищук. – Режим доступа : <http://ej.kubagro.ru/2016/06/pdf/34.pdf>. – (Дата обращения: 28.04.2017).

35. Васильев, В. В. Антиномия чистого разума [Электронный ресурс] / В. В. Васильев. – Режим доступа : <http://ponjatija.ru/node/15113>. – (Дата обращения: 10.01.2017).

36. Вербер, Б. Империя ангелов [Электронный ресурс] / Б. Вербер. – Режим доступа : <https://www.litmir.info/br/?b=253>. – (Дата обращения : 01.10.2016).

37. Вишнев, И. В. Достижение практического бессмертия человека и решение проблемы его отчуждения [Электронный ресурс] / И. В. Вишнев. – Режим доступа : <http://transhumanism-russia.ru/content/view/184/110/>. – (Дата обращения: 17.06.2017).

38. Вознесенская, Ю. Н. Мои посмертные приключения / Ю. Н. Вознесенская. – М. : Вече, 2012. – 288 с.
39. Высоцкая, Н. А. Современная литература США в контексте культурного плюрализма [Электронный ресурс] / Н. А. Высоцкая. – Режим доступа : <http://polit.ru/article/2010/09/23/literature/>. – (Дата обращения: 01.05.2016).
40. Гаспаров, М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров. – Режим доступа : www.rulit.me/books/izbrannye-statii-read-316958-155.html. – (Дата обращения: 07.06.2016).
41. Гегель, В. Ф. Поэтическое и прозаическое произведения искусства [Электронный ресурс] / В. Ф. Гегель. – Режим доступа : <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/gegel.pdf>. – (Дата обращения: 17.07.2016).
42. Гегель, В. Ф. Феноменология духа [Электронный ресурс] / В. Ф. Гегель. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/FILOSOF/GEHEL/fenomen.txt>. – (Дата обращения: 17.09.2016).
43. Гегель, Г. В. Ф. Второе отношение мысли и объективности [Электронный ресурс] / Г. В. Ф. Гегель. – Режим доступа : [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Гегель._Сочинения._Т._I_\(1929\).djvu/201](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Гегель._Сочинения._Т._I_(1929).djvu/201). – (Дата обращения: 13.01.2017).
44. Гей, Н. К. Искусство слова / Н. К. Гей – М. : Наука, 1967. – 364 с.
45. Гиршман, М. М. Анализ литературного произведения: что мы анализируем и интерпретируем? / М. М. Гиршман // Герменевтичні студії. – Львів : Аз-арт, 2001. – С. 17–31.
46. Голубцова, А. В. Структура лабиринта в прозе итальянского неоавангарда [Электронный ресурс] / А. В. Голубцова. – Режим доступа : <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/50/13>. – (Дата обращения: 12.09.2015).
47. Гордеев, П. А. Необычные состояния сознания как проблема философии [Электронный ресурс] / П. А. Гордеев. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/neobychnye-sostoyaniya-soznaniya-kak-problema-filosofii>. – (Дата обращения: 13.01.2017).

48. Гривина, В. С. Трансгрессия и контркультура в американском романе 1960-90-х годов (У. Берроуз, Ч. Паланик) [Электронный ресурс] / В. С. Гривина. – Режим доступа : <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v8/v8-1/01.pdf>. – (Дата обращения: 19.03.2017).

49. Грицанов, А. А. Контркультура [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_36.php. – (Дата обращения: 19.03.2017).

50. Грицанов, А. А. Лабиринт [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/PostModern/_39.php. – (Дата обращения: 19.03.2015).

51. Грицанов, А. А. Отчуждение [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов. – Режим доступа : http://www.e-reading.co.uk/chapter.php/127706/298/Gricanov_-_Postmodernizm.html. – (Дата обращения: 20.06.2015).

52. Грицанов, А. А. Смерть Автора [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов. – Режим доступа : http://www.ereading.org.ua/chapter.php/127706/390/Gricanov_-_Postmodernizm.html. – (Дата обращения: 12.03.2015).

53. Грицанов, А. А. Трансгрессия [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов. – Режим доступа : http://enc-dic.com/new_philosophy/Transgressija-1238.html. – (Дата обращения: 19.03.2017).

54. Грузберг, Л. А. Антиномия [Электронный ресурс] / Л. А. Грузберг. – Режим доступа : http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_2_40. – (Дата обращения: 26.01.2017).

55. Гугунава, Д. В. Филология измененных состояний сознания [Электронный ресурс] / Д. В. Гугунава. – Режим доступа : <https://www.proza.ru/2002/02/17-105>. – (Дата обращения: 14.02.2017).

56. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры [Электронный ресурс] / В. фон Гумбольдт. – Режим доступа : <https://unotices.com/book.php?id=103349&page=50>. – (Дата обращения: 10.07.2016).

57. Де Ман, П. Критика и кризис [Электронный ресурс] / П. Де Ман. – Режим доступа : <http://dironweb.com/klinamen/read9.html>. – (Дата обращения: 02.08.2015).

58. Дебор, Г. Э. Общество спектакля [Электронный ресурс] / Г. Э. Дебор. – Режим доступа : https://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html. – (Дата обращения: 24.01.2016).

59. Делёз, Ж. Анти-эдип. Капитализм и шизофрения [Электронный ресурс] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze_guattari-anti-edipe-ru-a.htm. – (Дата обращения: 19.09.2015).

60. Денисова, Е. А. Категория смерти в антропологической системе М. М. Бахтина / Е. А. Денисова // Теория и практика общественного развития. – 2006. – № 5. – С. 83–86.

61. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Электронный ресурс] / Ж. Деррида. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/10.php. – (Дата обращения: 19.03.2016).

62. Джеймс, Э. Л. Пятьдесят оттенков серого / Э. Л. Джеймс. – М. : Эксмо, 2012. – 310 с.

63. Джери, Д. Смерть и умирание [Электронный ресурс] / Д. Джери. – Режим доступа : <http://www.psyoffice.ru/6-567-smert-i-umiranie.htm>. – (Дата обращения : 12.10.2016).

64. Дугин, А. Г. Мартин Хайдеггер : философия другого Начала [Электронный ресурс] / А. Г. Дугин. – Режим доступа : <http://www.platonizm.ru/content/dugin-martin-haydegger-filosofiya-drugogo-nachala>. – (Дата обращения: 14.01.2016).

65. Елистратова, Л. Постмодернистская чувствительность: слухи о кончине явно преувеличены [Электронный ресурс] / Л. Елистратова. – Режим доступа : http://www.e-reading-lib.com/chapter.php/21985/28/Elistratova_-_Fiziologicheskaya_fantaziya.html. – (Дата обращения: 22.09.2015).

66. Епифанова, Д. А. Структурообразующая и смыслообразующая функции аллюзий к творчеству Г. Грасса в романе Дж. С. Фоеера «Жутко громко и запредельно близко» [Электронный ресурс] / Д. А. Епифанова. – Режим доступа : http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/4632/1/foreing_lit_2012.pdf. – (Дата обращения: 05.06.2016).

67. Ермакова, Е. В. Художественный мир романов Бенджамина Дизраели : дис... канд. филол. наук : 10.01.05 / Ермакова Елена Витальевна. – Пермь, 2005. – 220 с.

68. Жабицкая, Л. Г. Восприятие художественной литературы и личность / Л. Г. Жабицкая. – Кишинев : Штиинца, 1974. – 134 с.

69. Жайворонок, В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонок // Мовознавство. – 2004. – № 5. – С. 23–32.

70. Жиндеева, Е. А. Художественное воплощение хронотопа «двоемирие» в рассказах Ю. В. Мамлеева / Е. А. Жиндеева, С. С. Четвергова. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-voploschenie-hronotopa-dvoemirie-v-rasskazah-yu-v-mamleeva>. – (Дата обращения: 12.01.2016).

71. Жирмунский, В. М. Введение в литературоведение [Электронный ресурс] / В. М. Жирмунский. – Режим доступа : <https://scibook.net/literaturyi-teoriya-istoriya/vvedenie-literaturovedeniekurs-lektsiy.html>. – (Дата обращения: 15.01.2016).

72. Закс, Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1990. – С. 75.

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

74. Зеленков, А. И. Философия и методология науки : Учебное пособие для аспирантов и магистрантов / А. И. Зеленков [и др.]. – Минск : ГИУСТ, 2011. – 479 с.

75. Зунделович, Я. О. Поэтика гротекса [Электронный ресурс] / Я. О. Зунделович. – Режим доступа :

http://imwerden.de/pdf/problem_y_poetiki_pod_red_brjusova_1925_text.pdf. – (Дата обращения: 21.04.2016).

76. Зусман, В. Г. Художественный мир Ф. Кафки [Электронный ресурс] / В. Г. Зусман. – Режим доступа : <https://www.hse.ru/mirror/pubs/lib/data/access/ram/ticket/27/150490657449b2a60285f1fbd586dbbcc613b17c99/Binder1.pdf>. – (Дата обращения: 17.07.2016).

77. Ивлева, Л. М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора / Л. М. Ивлева. – СПб. : Издательский дом Д. Буланина, 1998. – 193 с.

78. Изер, В. К антропологии художественной литературы [Электронный ресурс] / В. Изер. – Режим доступа : <http://polit.ru/article/2009/02/27/izer/>. – (Дата обращения: 15.03.2017).

79. Изер, В. Процесс чтения : феноменологический подход [Электронный ресурс] / В. Изер. – Режим доступа : <https://fil.wikireading.ru/84184>. – (Дата обращения: 20.03.2017).

80. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – Режим доступа : http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt_with-big-pictures.html. – (Дата обращения: 06.05.2016).

81. Ильин, И. П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм : «Поэтическое мышление» как доминантная модель «постмодернистского сознания» / И. П. Ильин // Восток – Запад : Литературные взаимосвязи в зарубежных исследованиях. – М. : Просвещение, 1989. – С. 170–190.

82. Иноземцева, Н. В. Контркультурные произведения как новая тенденция в англоязычной литературе : лингвостилистические особенности [Электронный ресурс] / Н. В. Иноземцева. – Режим доступа : https://elibrary.ru/download/elibrary_28278388_92737710.pdf. – (Дата обращения: 19.03.2017).

83. Камю, А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – С. 24–100.

84. Кант, И. Критика чистого разума [Электронный ресурс] / И. Кант. – Режим доступа : <http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/index.htm>. – (Дата обращения: 10.02.2017).

85. Кант, И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и интеллигибельного мира [Электронный ресурс] / И. Кант. – Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000522/st000.shtml>. – (Дата обращения: 10.02.2017).

86. Кант, И. Физическая монадология [Электронный ресурс] / И. Кант. – Режим доступа : http://philosophy1.narod.ru/katr/ref_kant_monad.html. – (Дата обращения: 10.02.2017).

87. Караулов, Ю. Н. Русская языковая личность и задачи её изучения / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1989 г. – С. 3–8.

88. Кассирер, Э. Опыт о человеке : Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Проблема человека в западной философии. – М. : Издательство «Прогресс», 1988. – С. 3–30.

89. Кемеров, В. В. Отчуждение как социально-философская проблема [Электронный ресурс] / В. В. Кемеров. – Режим доступа : http://www.telenir.net/filosofija/vvedenie_v_socialnuyu_filosofiyu_uchebnik_dlja_vuzov/p13.php. – (Дата обращения: 28.06.2015).

90. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну [Электронный ресурс] / Н. Б. Кириллова. – Режим доступа : <http://www.ifar.ru/library/book380.pdf>. – (Дата обращения: 07.06.2016).

91. Клименко, Е. Л. Лабиринт как метафора мироощущения передового западного интеллигента XX века, или лабиринты сознания А. Роб-Грийе [Электронный ресурс] / Е. Л. Клименко. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/labirint-kak-metafora-mirooschuscheniya-peredovogo-zapadnogo-intelligenta-xx-veka-ili-labirinty-soznaniya-a-rob-griye>. – (Дата обращения: 11.09.2015).

92. Князева, Е. Н. Синергетика как новое мировидение : диалог с И. Пригожиным / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20.

93. Козинцев, А. Г. Игра, смысл, смех [Электронный ресурс] / А. Г. Козинцев. – Режим доступа : <https://scisne.net/a-1060?pg=5>. – (Дата обращения: 22.03.2016).

94. Коклен, А. Эстетика перед лицом технообразов / А. Коклен // Декоративное искусство. – 2002. – №1. – С. 67–70.

95. Косиков, Г. К теории романа [Электронный ресурс] / Г. Косиков. – Режим доступа : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_Roman.htm. – (Дата обращения: 26.06.2015).

96. Кочеткова, Н. «Я действительно ходил в группы поддержки для неизлечимо больных» [Электронный ресурс] / Н. Кочеткова. – Режим доступа : <https://iz.ru/news/302145>. – (Дата обращения: 15.03.2017).

97. Кошечая, Е. А. Формирование информационного общества как культурологическая проблема : дис... канд. культурологии : 24.00.02 / Кошечая Евгения Александровна. – Саранск, 2008. – 157 с.

98. Кошелева, Т. И. Интертекстуальность в религиозном дискурсе [Электронный ресурс] / Т. И. Кошелева. – Режим доступа: <http://www.novsu.ru/file/142198>. – (Дата обращения: 07.06.2016).

99. Кравченко, Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров. – Режим доступа : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/017.pdf. – (Дата обращения: 11.08.2016).

100. Кристева, Ю. Силы ужаса : эссе об отвращении [Электронный ресурс] / Ю. Кристева. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/374393/read>. – (Дата обращения: 02.08.2015).

101. Крылова, М. Н. Антиномия как движущая сила языка [Электронный ресурс] / М. Н. Крылова. – Режим доступа : <http://philology.snauka.ru/2014/03/710>. – (Дата обращения: 21.01.2017).
102. Кубрякова, Е. С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) / Е. С. Кубрякова // Известия РАН. Серия «Литературоведение и языкознание». – 1997. – №3. – С. 22–31.
103. Кубышкина, В. О. Антиномия и гнозис в романе Д. С. Мережковского «Юлиан Отступник» [Электронный ресурс] / В. О. Кубышкина. – Режим доступа : <https://www.science-education.ru/pdf/2015/2-2/685.pdf>. – (Дата обращения: 21.01.2017).
104. Кузнецова, Т. Ф. Картина мира и образы культуры: учебное пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей / Т. Ф. Кузнецова [и др.]. – М. : Наука, 1995. – С. 143.
105. Кузьмина, Н. А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира / Н. А. Кузьмина // Язык. Человек. Картина мира: лингвоантропологические и философские очерки. – 2000. – Ч. 1. – С. 119–131.
106. Купина, Н. А. Массовая литература сегодня / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 424 с.
107. Кургинян, С. Е. Суть времени [Электронный ресурс] / С. Е. Кургинян. – Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/sut-vremeni-tom-1-read-241513-1.html>. – (Дата обращения: 25.03.2016).
108. Кутырёв, В. А. О лингвистической контрреволюции, её причине и постчеловеческих перспективах [Электронный ресурс] / В. А. Кутырёв. – Режим доступа : http://e-notabene.ru/fil/article_10077.html. – (Дата обращения: 30.04.2017).
109. Лейдерман, Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения [Электронный ресурс] / Н. Л. Лейдерман. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskaya-individualnost-pisatelya-kak-obekt-izucheniya>. – (Дата обращения: 21.04.2016).

110. Леонтьев, Д. А. Смыслоутрата и отчуждение [Электронный ресурс] / Д. А. Леонтьев. – Режим доступа : <http://hpsy.ru/public/x3799.htm>. – (Дата обращения: 17.06.2015).

111. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна [Электронный ресурс] / Ж. Ф. Лиотар. – Режим доступа : <http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/liotar.txt>. – (Дата обращения: 22.01.2016).

112. Лиотар, Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» [Электронный ресурс] / Ж. – Ф. Лиотар. – Режим доступа : http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt#0. – (Дата обращения: 13.09.2016).

113. Лисиченко, Л. А. Эти неизученные глубины речи / Л. А. Лисиченко. – Харьков : Вища школа, 2011. – 304 с.

114. Литвинцева, Г. Ю. Постмодернизм как ведущее течение эпохи постмодерна [Электронный ресурс] / Г. Ю. Литвинцева. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/34_NIEK_2013/Philosophia/1_150663.doc.htm. – (Дата обращения: 22.01.2016).

115. Лихачёв, Д. С. Внутренний мир художественного произведения [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачёв. – Режим доступа : http://www.psujour.narod.ru/lib/lih_inworld.htm. – (Дата обращения: 12.07.2016).

116. Лихачёв, Д. С. Смех в Древней Руси [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачёв. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/5_01.php. – (Дата обращения: 17.03.2016).

117. Лихачёв, Д. С. Смех как мировоззрение [Электронный ресурс] / Д. С. Лихачёв. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/smeh/smeh-lihach.htm>. – (Дата обращения : 23.10.2016).

118. Лихина, Н. Проблема человека в литературе постмодернизма [Электронный ресурс] / Н. Лихина // Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/01.php. – (Дата обращения: 17.09.2015).

119. Лихина, Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм / Лихина Н. Е. – Калининград : КГУ, 1997. – 60 с.
120. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-07a.html>. – (Дата обращения: 27.04.2016).
121. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа : https://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/index.htm. – (Дата обращения: 12.04.2016).
122. Луман, Н. Медиа коммуникации / Н. Луман. – М. : Издательство «Логос», 2005. – 280 с.
123. Лунина, И. Е. Художественный мир Джека Лондона : человек – природа – цивилизация : дис... д. филол. наук : 10.01.03 / Лунина Ирина Евгеньевна. – М., 2010. – 618 с.
124. Лушникова, Г. И. Интертекстуальность художественного произведения / Г. И. Лушникова. – Кемерово : КемГУ, 1995. – 82 с.
125. Лушникова, Г. И. Литературная пародия и языковая игра [Электронный ресурс] / Г. И. Лушникова. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-parodiya-i-yazykovaya-igra>. – (Дата обращения : 18.10.2016).
126. Лушникова, Г. И. Специфика интертекстуальных отношений в литературной пародии / Г. И. Лушникова // Вестник Челябинского государственного университета, 2008. – Вып. 25. – № 26 (127). – С. 87–91.
127. Льюис, К. С. Расторжение брака / К. С. Льюис. – К. : ЭСКМО, 2010. – 192 с.
128. Льюис, К. С. Хроники Нарнии / К. С. Льюис. – К. : ЭСКМО, 2008. – 848 с.
129. Максимова, М. В. Онтологический хаос в концепции Ф. Джеймисона [Электронный ресурс] / М. В. Максимова. – Режим доступа :

<http://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskii-haos-v-kontseptsii-f-dzheymisona>. – (Дата обращения: 04.02.2016).

130. Манн, Ю. «Вечный» жанр [Электронный ресурс] / Ю. Манн. – Режим доступа : http://20century-art.ru/books/mirovaya_xudojestvennaya_kultu/sudba_romana_v_literature_xx_v/. – (Дата обращения: 18.11.2015).

131. Маньковская, Н. Б. Париж со змеями / Маньковская Н. Б. – М : ИФРАН, 1994. – 220 с.

132. Маркина, Н. В. Художественный мир Рэя Бредбери : традиции и новаторство : дис... канд. филол. наук : 10.01.03 / Маркина Надежда Валериевна. – Самара, 2006. – 209 с.

133. Маслова, В. А. Лингвокультурология [Электронный ресурс] / В. А. Маслова. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/maslova/03.php. – (Дата обращения: 15.01.2017).

134. Митрошенков, О. А. Что придёт на смену постмодернизму? [Электронный ресурс] / О. А. Митрошенков. – Режим доступа : https://elibrary.ru/download/elibrary_23267108_42355782.pdf. – (Дата обращения: 16.02.2016).

135. Модебадзе, И. Теорія інтертекстуальності та сучасні порівняльні дослідження [Электронный ресурс] / И. Модебадзе. – Режим доступа: <http://philology.knu.ua/php/3/4/antologia.pdf>. – (Дата обращения: 02.06.2016).

136. Москвина, Е. В. Художественный мир Георга Бюхнера : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Москвина Екатерина Владимировна. – М., 2007. – 204 с.

137. Муниз, Л. Общественная ценность смеха // Л. Муниз // Академические тетради. – 1995. – № 1. – С. 36–37.

138. Неклюдов, С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С. Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–26 августа 1966. – Тарту, 1966. – С. 42.

139. Нилогов, А. С. Что такое философия антиязыка? [Электронный ресурс] / А. С. Нилогов. – Режим доступа : http://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=-36203. – (Дата обращения: 30.04.2017).

140. Ницше, Ф. Весёлая наука [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа : <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/?curPos=1>. – (Дата обращения: 12.03.2015).

141. Новикова, О. Пол Остер «Стеклянный город». К вопросу о постпостмодернизме [Электронный ресурс] / О. Новикова. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no18-pr.html>. – (Дата обращения: 06.02.2016).

142. Нуруллин, Р. А. Небытие Бытия-в-себе и Бытие Ничто [Электронный ресурс] / Р. А. Нуруллин. – Режим доступа : http://vestnik.osu.ru/2006_7/4.pdf. – (Дата обращения: 14.01.2016).

143. Оборнева, О. В. Реализация семиотической антиномии свой / чужой в поэтонимосфере художественного произведения [Электронный ресурс] / О. В. Оборнева. – Режим доступа : <http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2016/09/fi15-18.pdf>. – (Дата обращения: 25.01.2017).

144. Паланик, Ч. Дневник / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2006. – 320 с.

145. Паланик, Ч. Колыбельная / Паланик Ч. – М. : АСТ, 2009. – 208 с.

146. Паланик, Ч. Обожжённые языки / Ч. Паланик [и др.]. – М. : АСТ, 2015. – 320 с.

147. Паланик, Ч. Рэнт : биография Бастера Кейси / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2007. – 320 с.

148. Паланик, Ч. Уцелевший / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2005. – 320 с.

149. Паланик, Ч. До самых кончиков / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2015. – 288 с.

150. Паланик, Ч. Обречённые / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2013. – 350 с.

151. Паланик, Ч. Проклятые / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2012. – 317 с.

152. Паланик, Ч. Бойцовский клуб / Ч. Паланик. – М. : АСТ, 2002. – 252 с.

153. Паланик, Ч. Невидимки / Паланик Ч. – М. : АСТ, 2007. – 304 с.

154. Паланик, Ч. Удушье / Паланик Ч. – М. : АСТ, 2008. – 320 с.
155. Паланик, Ч. Фантастичнее вымысла / Паланик Ч. – М. : АСТ, 2010. – 318 с.
156. Пасечная, И. Н. Художественный мир произведений К. Грэхема : дис... канд. филол. наук : 10.01.03 / Пасечная Ирина Николаевна. – М., 2005. – 197 с.
157. Перова, Е. Ю. Мировоззренческая проблематика в трудах отечественных и европейских мыслителей XX века / Е. Ю. Петрова. – Режим доступа : <http://www.sworld.com.ua/konfer30/1070.pdf>. – (Дата обращения: 12.01.2016).
158. Петровская, Е. Философия и литература : Беседа с Жаком Деррида / Е. Петровская // Жак Деррида в Москве : деконструкция путешествия. – М. : Ad Marginem, 1993. – С. 151–186.
159. Петровский, Б. В. Популярная медицинская энциклопедия / Б. В. Петровский. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 704 с
160. Пигарёва, Т. И. Поэтика времени и пространства [Электронный ресурс] / Т. И. Пигарёва. – Режим доступа : http://www.uamconsult.com/book_853_chapter_2_VVEDENIE.html. – (Дата обращения: 25.06.2015).
161. Пигулевский, В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму [Электронный ресурс] / В. О. Пигулевский. – Режим доступа : <http://www.urgj.info/urgjinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/index.htm>. – (Дата обращения: 06.05.2016).
162. Погребная, Я. В. Неомифологическое транспонирование как способ сотворения неомифа. Его содержание и способы осуществления. Аналогизирующий и метафоризирующий способы порождения неомифа. Космогония неомифа и проблема автора [Электронный ресурс] / Я. В. Погребная. – Режим доступа : <http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/neomifologicheskoe-transponirovanie.htm>. – (Дата обращения: 12.01.2016).

163. Половцев, Д. О. Инаковость как философско-литературная категория [Электронный ресурс] / Д. О. Половцев. – Режим доступа : www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Natural/Vdpu/Soc_komun/2008_1/41.html. – (Дата обращения: 22.10.2016).

164. Полякова, А. С. Гедонизм, как реализация концепции общества потребления [Электронный ресурс] / А. С. Полякова. – Режим доступа : <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/section34.html>. – (Дата обращения: 21.02.2015).

165. Потебня, А. А. Мысль и язык [Электронный ресурс] / А. А. Потебня. – Режим доступа : <http://crecleco.seriot.ch/textes/POTEBNJA-MiJaz/10.html>. – (Дата обращения: 18.04.2016).

166. Пронин, В. А. Американская литература: элитарная и массовая [Электронный ресурс] / В. А. Пронин. – Режим доступа : <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/part-006.htm>. – (Дата обращения: 17.03.2016).

167. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М. : УРСС, 2008. – 238 с.

168. Ривлина, А. А. О явлении «глокализации» в семантическом развитии англоязычных заимствований [Электронный ресурс] / А. А. Ривлина. – Режим доступа : <http://docplayer.ru/49768819-Rivlina-aleksandra-abramovna-o-yavlenii-glokalizacii-v-semanticheskom-razvitii-angloyazychnyh-zaimstvovaniy.html>. – (Дата обращения: 18.02.2016).

169. Роготнев, И. Ю. Универсалии смеховой культуры в художественном мире М. Е. Салтыкова-Щедрина : дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / Роготнев Илья Юрьевич. – Пермь, 2009. – 210 с.

170. Родина, Н. В. Авторский ракурс в средневековой народной англо-шотландской балладе : дис... канд. филол. наук : 10.02.04 / Родина Наталья Викторовна. – М., 2005. – 155 с.

171. Рожков, В. В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом») : дис... канд. филол. наук : 10.02.01 / Рожков Виталий Валерьевич. – Новосибирск, 2007. – 228 с.

172. Романова, Н. В. Специфика современной культуротворческой деятельности [Электронный ресурс] / Н. В. Романова. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-sovremennoy-kulturotvorcheskoy-deyatelnosti>. – (Дата обращения: 19.03.2017).

173. Руднев, В. П. Прочь от реальности : Исследования по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.

174. Саморукова, И. В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение : Типология и структура эстетической деятельности / И. В. Саморукова. – Самара : Издательство «Самарский университет», 2002. – 204 с.

175. Сапаров, М. А. Художественное произведение как структура / М. А. Сапаров // Содружество наук и тайны творчества. – М. : Искусство, 1968. – С. 152–173.

176. Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/sarttr03/index.htm>. – (Дата обращения: 17.06.2015).

177. Седакова, О. Постмодернизм : усвоение отчуждения [Электронный ресурс] / О. Седакова. – Режим доступа : <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1426>. – (Дата обращения: 04.05.2015).

178. Серов, В. Н. Цвета алхимии образа [Электронный ресурс] / В. Н. Серов. – Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001028/st024.shtml>. – (Дата обращения: 22.06.2015).

179. Слухай, Н. В. Этноконцепты и мифология восточных славян в аспекте лингвокультурологии / Н. В. Слухай. – Киев : КНУ, 2005. – 167с.

180. Смуцинская, И. В. Категория субъективной модальности как показатель индивидуально-оценочной картины мира / И. В. Смуцинская. – Киев : КНУ, 1999. – С. 76–81.

181. Соколовская, Ж. П. Картина мира в значениях слов – семантические фантазии или «катехизис семантики» / Ж. П. Соколовская. – Симферополь : Таврия, 1993. – 231 с.
182. Спивак, Д. Л. Лингвистика изменённых состояний сознания / Д. Л. Спивак. – Л. : Наука, 1986. – 92 с.
183. Спивак, Л. И. Изменённые состояния сознания: типология, семиотика, психофизиология / Л. И. Спивак, Д. Л. Спивак // Сознание и физическая реальность. – № 4. – 1996. – С. 48–55.
184. Староверова, Е. В. Американская литература. Мир человека после Первой мировой войны. Модернизм [Электронный ресурс] / Е. В. Староверова. – Режим доступа : <http://american-lit.niv.ru/american-lit/staroverova-amerikanskaya-literatura/posle-pervoj-mirovoj-voyny.htm>. – (Дата обращения: 10.02.2017).
185. Степин, В. В. Смерть [Электронный ресурс] / В. В. Степин. – Режим доступа : <http://iph.ras.ru/enc.htm>. – (Дата обращения: 10.10.2016).
186. Сутягин, К. Постмодернизм закончился, забудьте [Электронный ресурс] / К. Сутягин. – Режим доступа : <http://www.russ.ru/pole/Postmodernizm-zakonchilsya-zabud-te>. – (Дата обращения: 04.02.2016).
187. Сэпир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сэпир. – М. : Прогресс, 1993. – 656 с.
188. Тamarченко, Н. Д. Искусство как познание. Теория образа [Электронный ресурс] / Н. Д. Тamarченко. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/03.php. – (Дата обращения: 22.06.2015).
189. Татаринов, А. В. Современный роман : важные встречи с небытием [Электронный ресурс] / А. В. Татаринов. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/6/4t.html>. – (Дата обращения: 17.03.2016).
190. Темирболат, А. Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе [Электронный ресурс] / А. Б. Темирболат. – Режим доступа : http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/temirbolat_ab-kategoriya_hronotopa.pdf. – (Дата обращения: 12.01.2016).

191. Темирболат, А. Б. Поэтика литературы [Электронный ресурс] / А. Б. Темирболат. – Режим доступа : <http://www.pdf.knigi-x.ru/21filologiya/427403-7-ab-temirbolat-kategorii-hronotopa-temporalnogo-ritma-literature-monografiya-respublika-kazakhstan-almati-udk.php>. – (Дата обращения: 17.02.2017).

192. Тлостанова, М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века : дис... д. филол. наук : 10.01.05 / Тлостанова Мадина Владимировна. – Москва, 2000. – 353 с.

193. Тойнби, А. Постижение истории [Электронный ресурс] / А. Тойнби. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Toynbee/_Index.php. – (Дата обращения: 22.01.2016).

194. Токарев, Д. В. Курс на худшее : абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета [Электронный ресурс] / Д. В. Токарев. – Режим доступа : <https://profilib.com/chtenie/143903/dmitriy-tokarev-kurs-na-khudshee-absurd-kak-kategoriya-teksta-u-d-kharmsa-i-s-bekketa.php>. – (Дата обращения: 21.03.2017).

195. Толкачёв, С. П. Художественный мир Айрис Мёрдок : дис... канд. филол. наук : 10.01.05 / Толкачёв Сергей Петрович. – М., 1999. – 215 с.

196. Топоров, В. Н. Пространство и текст [Электронный ресурс] / В. Н. Топоров. – Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html. – (Дата обращения: 14.01.2017).

197. Трахтенберг, Л. А. На границе литературы: русская рукописная пародия XVII–XVIII вв. [Электронный ресурс] / Л. А. Трахтенберг. – Режим доступа : https://istina.msu.ru/media/publications/articles/b75/00d/596556/na_granitse_literatury.pdf. – (Дата обращения: 19.03.2016).

198. Тресиддер, Дж. Смерть [Электронный ресурс] / Дж. Тресиддер. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/804>. – (Дата обращения : 12.10.2016).

199. Троицкий, С. А. Социальная природа смеха : дис... канд. филос. наук : 09.00.11 / Троицкий Сергей Александрович. – СПб., 2006. – 173 с.

200. Усманова, А. А. Особенности сюжета и композиции в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» [Электронный ресурс] / А. А. Усманова. – Режим доступа : <http://old.kpfu.ru/fil/kn2/index.php?sod=40>. – (Дата обращения: 12.02.2017).

201. Фарт, Б. Контркультурный джихад Чака Паланика [Электронный ресурс] / Б. Фарт. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2008/08/10/540>. – (Дата обращения: 28.06.2015).

202. Фатенков, А. Н. Небесмысленность абсурда и ограниченность строгой мысли [Электронный ресурс] / А. Н. Фатенков. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/nebessmyslennost-absurda-i-ogranichennost-strogoy-mysli>. – (Дата обращения: 14.01.2016).

203. Федоров, А. А. Литература постмодернизма конца XX века : человек в мире современной культуры [Электронный ресурс] / А. А. Федоров. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/literatura-postmodernizma-kontsa-xx-veka-chelovek-v-mire-sovremennoy-kultury>. – (Дата обращения: 13.09.2016).

204. Фещенко, О. А. Концепт ДОМ в художественной картине мира М. И. Цветаевой : на материале прозаических текстов : дис... канд. филол. наук : 10.02.01 / Фещенко Ольга Александровна. – Новосибирск, 2005. – 216 с.

205. Фрейд, З. По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. «Я» и «Оно». Неудовлетворенность культурой / Фрейд З. – Харьков : Книжный клуб, 2012. – 480 с.

206. Фролов, И. Т. Введение в философию / И. Т. Фролов. – М. : Культурная революция, 2007. – 623 с.

207. Фромм, Э. Бегство от свободы [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа : http://www.lib.ru/PSIHO/FROMM/fromm02.txt_with-big-pictures.html. – (Дата обращения: 10.03.2015).

208. Фуко, М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности [Электронный ресурс] / М. Фуко. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt>. – (Дата обращения: 17.09.2015).

209. Фуко, М. Герменевтика субъекта [Электронный ресурс] / М. Фуко. – Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000553/index.shtml>. – (Дата обращения: 12.03.2015).

210. Хайдеггер, М. Бытие и время [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-8l.pdf. – (Дата обращения: 18.12.2016).

211. Хайдеггер, М. Жительство человека [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Git_Chel.php. – (Дата обращения: 14.04.2017).

212. Хаксли, О. О дивный новый мир / О. Хаксли. – М. : АСТ, 2017. – 279 с.

213. Хализев, В. Е. Теория литературы [Электронный ресурс] / В. Е. Хализев. – Режим доступа : <https://www.e-reading.club/book.php?book=61397>. – (Дата обращения: 15.01.2017).

214. Хан, В. С. Об антиномиях и современном противостоянии в этнологии [Электронный ресурс] / В. С. Хан. – Режим доступа : <https://www.academia.edu/11751440/>. – (Дата обращения: 29.01.2017).

215. Хуторянская, А. Д. Картина мира в современной гуманитарной науке [Электронный ресурс] / А. Д. Хуторянская. – Режим доступа : https://elibrary.ru/download/elibrary_17025673_36662118.pdf. – (Дата обращения: 25.04.2016).

216. Цуцуи, Я. Преисподняя / Я. Цуцуи. – М. : ЭСКМО, 2015. – 224 с.

217. Челикова, А. В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе : дис... канд. филол. наук : 10.02.04 / Челикова Александра Владиславовна. – М., 2001. – 209 с.

218. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте [Электронный ресурс] / Е. М. Черноиваненко. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/chnoiv/index.php. – (Дата обращения: 02.05.2016).

219. Чудинов, С. И. Постмодерн, гедонизм и мученичество [Электронный ресурс] / С. И. Чудинов. – Режим доступа : https://elibrary.ru/download/elibrary_19117222_82384469.pdf. – (Дата обращения: 21.03.2017).

220. Шамина, В. Б. Романы Чака Паланика «Бойцовский клуб», «Уцелевший», «Удушье» в контексте романтической традиции [Электронный ресурс] / В. Б. Шамина. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/romany-chaka-palanika-boytsovskiy-klub-utselevshiy-udushie-v-kontekste-romanticheskoy-traditsii>. – (Дата обращения: 17.01.2017).

221. Шаталов, С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева / С. Е. Шаталов. – М. : Наука, 1979. – 312 с.

222. Штейнбук, Ф. М. Конвергенція топосу відсутності у творах сучасної світової літератури / Ф. М. Штейнбук // Слово і Час. – 2014. – № 4. – С. 68–75.

223. Штейнбук, Ф. М. Новела Миколи Хвильового «Арабески» у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів [Электронный ресурс] / Ф. М. Штейнбук. – Режим доступа : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ltkp/2010_61/lit/lit2.pdf. – (Дата обращения: 11.09.2015).

224. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа : http://royallib.ru/read/eko_umberto/zametki_na_polyah_imeni_rozi.html#0. – (Дата обращения: 12.08.2015).

225. Ямпольский, М. Демон и Лабиринт [Электронный ресурс] / М. Ямпольский. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/demon.txt>. – (Дата обращения: 11.09.2015).

226. Ясиновская, О. В. Концепт любовь и слово любовь в текстах Нового Завета / О. В. Ясиновская // Вестник Львовского университета. – Вып. 29. – 2000. – С. 152–165.

227. Albom, M. *The Five People You Meet in Heaven* / M. Albom. – NY. : Time Warner Books, 2003. – 196 p.
228. Baldick, C. Flashback [Электронный ресурс] / C. Baldick. – Режим доступа : <http://literary-devices.com/content/flashback>. – (Дата обращения: 12.11.2015).
229. Burkman, G. “Fight Club” Hits Hard At “Layoff Society” [Электронный ресурс] / G. Burkman. – Режим доступа : <http://www.webcitation.org/6BQxb6sZK>. – (Дата обращения: 19.03.2017).
230. Cooper, G. H. Coyote in Navajo religion and cosmology [Электронный ресурс] / G. H. Cooper. – Режим доступа : <http://www3.brandonu.ca/cjns/7.2/cooper.pdf>. – (Дата обращения: 01.05.2017).
231. Dee, J. Ready-made rebellion. The empty tropes of transgressive fiction [Электронный ресурс] / J. Dee. – Режим доступа : <http://harpers.org/archive/2005/04/ready-made-rebellion/>. – (Дата обращения: 20.03.2017).
232. English Oxford Living Dictionary. Misty [Электронный ресурс] / Oxford University Press. – Режим доступа : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/misty>. – (Дата обращения: 01.05.2017).
233. Goclenii, R. Lexicon philosophicum, quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur [Электронный ресурс] / R. Goclenii. – Режим доступа : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9669355q>. – (Дата обращения: 10.02.2017).
234. Greeley, A. M. *Contract with an Angel* / A. M. Greeley. – NY. : Tor Books, 1999. – 384 p.
235. Gundogdu, E. The Antinomy of the Text Form [Электронный ресурс] / E. Gundogdu. – Режим доступа : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/16050/1/MQ58710.pdf>. – (Дата обращения: 20.01.2017).
236. Hornby, A. S. *Oxford Student’s Dictionary of Current English* / A. S. Hornby. – Oxford : Oxford University Press, 1984. – 768 p.

237. Hornby, A. S. Oxford Student's Dictionary of Current English / A. S. Hornby. – Oxford : Oxford University Press, 1984. – 484 p.

238. Hutcheon, L. Coda, incredulity toward metanarrative. Negotiating Postmodernism and feminisms / L. Hutcheon // *Ambiguous discourse : feminist narratology and British women writers*. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press. – P. 264–301.

239. James, E. L. *Fifty Shades of Grey* / E. L. James. – NY. : Vintage Books, 2012. – 514 p.

240. Jordison, S. Guardian book club: Bret Easton Ellis's *American Psycho* [Электронный ресурс] / S. Jordison. – Режим доступа : <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/14/bret-eastonellis-american-psycho>. – (Дата обращения: 20.03.2017).

241. Kirby, A. Successor states to an empire in free fall [Электронный ресурс] / A. Kirby. – Режим доступа : <https://www.timeshighereducation.com/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731.article?storycode=411731>. – (Дата обращения: 04.02.2016).

242. Lenon, B. The Antinomy of Multilingual U.S. Literature [Электронный ресурс] / B. Lenon. – Режим доступа : https://www.academia.edu/1996312/The_Antinomy_of_Multilingual_U.S._Literature. – (Дата обращения: 27.01.2017).

243. Marshall, G. C. *English-Russian military dictionary. Buster* [Электронный ресурс] / G. C. Marshall. – Режим доступа : <https://archive.org/details/TM30-544>. – (Дата обращения: 01.05.2017).

244. Miller, L. "Diary" [Электронный ресурс] / L. Miller. – Режим доступа : http://www.salon.com/2003/08/20/palahniuk_3/. – (Дата обращения: 19.03.2017).

245. O'Hagan, S. *Fright club* [Электронный ресурс] / S. O'Hagan. – Режим доступа : <https://www.theguardian.com/books/2005/may/08/fiction.chuckpalahniuk>. – (Дата обращения: 20.03.2017).

246. Ohmann, R. The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960–1975 [Электронный ресурс] / R. Ohmann. – Режим доступа : <https://www.jstor.org/stable/1343412>. – (Дата обращения: 20.03.2017).

247. Palahniuk, Ch. Beautiful You [Электронный ресурс] / Ch. Palahniuk. – Режим доступа : <https://www.skoob.com.br/livro/pdf/beautiful-you/390067/edicao:441451>. – (Дата обращения: 14.06.2016).

248. Palahniuk, Ch. Book Review : Rant. An Oral Biography of Buster Casey [Электронный ресурс] / Ch. Palahniuk. – Режим доступа : <http://www.webcitation.org/6BQxRrOu0>. – (Дата обращения: 24.02.2015).

249. Palahniuk, Ch. Choke / Ch. Palahniuk. – NY. : Doubleday, 2001. – 304 p.

250. Palahniuk, Ch. Damned / Ch. Palahniuk. – NY. : Jonathan Cape, 2011. – 257 p.

251. Palahniuk, Ch. Diary / Ch. Palahniuk. – NY. : Doubleday, 2003. – 272 p.

252. Palahniuk, Ch. Doomed / Ch. Palahniuk. – NY. : Jonathan Cape, 2013. – 336 p.

253. Palahniuk, Ch. Fight Club / Ch. Palahniuk. – NY. : W. W. Norton, 1996. – 258 p.

254. Palahniuk, Ch. Fight Club : Kirkus Review [Электронный ресурс] / Ch. Palahniuk. – Режим доступа : <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/chuck-palahniuk/fight-club/>. – (Дата обращения: 19.03.2015).

255. Palahniuk, Ch. Invisible Monsters [Электронный ресурс] / Ch. Palahniuk. – Режим доступа : http://royallib.com/read/Palahniuk_Chuck/Invisible_Monsters.html. – (Дата обращения: 15.03.2017).

256. Palahniuk, Ch. Lullaby / Ch. Palahniuk. – NY. : Doubleday, 2002. – 272 p.

257. Palahniuk, Ch. Rant : An Oral Biography of Buster Casey / Ch. Palahniuk. – NY. : Doubleday, 2007. – 319 p.

258. Palahniuk, Ch. Stranger than Fiction : True Stories / Ch. Palahniuk. – NY. : Doubleday, 2004. – 233 p.

259. Palahniuk, Ch. Survivor / Ch. Palahniuk. – NY. : W. W. Norton, 1999. – 304 p.

260. Palahniuk, Ch. Thought Verbs [Электронный ресурс] / Ch. Palahniuk. – Режим доступа : <http://fychuckpalahniuk.tumblr.com/post/9285901274/thought-verbs-by-chuck-palahniuk>. – (Дата обращения: 24.02.2015).

261. Ramsey, J. Coyote (legend) [Электронный ресурс] / J. Ramsey. – Режим доступа : https://oregonencyclopedia.org/articles/coyote_legend/. – (Дата обращения: 01.05.2017).

262. Reese, J. Books in Brief : Fiction [Электронный ресурс] / J. Reese. – Режим доступа : <http://www.nytimes.com/2001/05/27/books/books-in-brief-fiction-368032.html>. – (Дата обращения: 20.03.2017).

263. Riesman, D. The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character [Электронный ресурс] / D. Riesman. – Режим доступа : <http://nationalhumanitiescenter.org/ows/seminars/tcentury/CharacterSociety.pdf/> – (Дата обращения: 06.01.2015).

264. Robertson, R. Globalization : Social Theory and Global Culture (Theory, Culture & Society Series) / R. Robertson. – Wiltshire : The Cromwell Press Ltd., 1992. – 211 p.

265. Roszak, T. Making of Counterculture / T. Roszak. – NY. : UC Press, 1995. – 310 p.

266. Straus, T. The Unexpected Romantic: An Interview with Chuck Palahniuk [Электронный ресурс] / T. Straus. – Режим доступа : http://www.alternet.org/story/11049/the_unexpected_romantic%3A_an_interview_with_chuck_palahniuk. – (Дата обращения: 12.03.2015).

267. Turner, L. Metamodernism : A Brief Introduction [Электронный ресурс] / L. Turner. – Режим доступа : <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>. – (Дата обращения: 06.02.2016).

268. Webster's English dictionary. Wright [Электронный ресурс] / Merriam-Webster, Inc. – Режим доступа : <http://slovar-vocab.com/english/websters-vocab/wright-8429847.html>. – (Дата обращения: 01.05.2017).