

УДК 821.111(73) 9 "19"

Ю. С. Гончарова, В. И. Липина

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

**«Я.-ТЕКСТЫ» СТИВЕНА ДИКСОНА  
КАК ФЕНОМЕН АВТО/БИО/ГРАФИЧЕСКОЙ ТРАНСГРЕССИИ  
В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**

Вивчається самовияв авторського «я» Стивена Діксона в сконструйованому ним «Я.-тексті» як проблема автобіографічної трансгресії.

*Ключові слова:* авто/біо/графічна трансгресія, «Я.-текст», ім'я-дейксис, прономіналізація, сфумато, мінус-прийом.

Изучается самопроявленность авторского «я» Стивена Диксона в сконструированном им «Я.-тексте» как проблема автобиографической трансгрессии.

*Ключевые слова:* авто/био/графическая трансгрессия, «Я.-текст», имя-дейксис, прономинализация, сфумато, минус-приём.

The self-manifestation of Stephen Dixon's authorial «I» is studied in «I.-text», designed by the author as a problem of auto/bio/graphical transgression.

*Key words:* auto/bio/graphical transgression, «I.-text», name-deixis, pronominalization, sfumato, minus-device.

«Трансгрессивная автобиография» – феномен, ставший объектом живого обсуждения на международной конференции под одноименным названием (“Transgressive (Auto)biography as Genre and Method”, 2010), явился областью преломления интересов философов, писателей, критиков, литературоведов. Участник этого международного обсуждения, канадская писательница, автор двух автобиографических романов Шэрон Бутала, рассматривает эту проблему в широком контексте процессов современной культуры, видя в «литературной трансгрессивности» преодоление культурных табу, а современные формы (авто)биографии считает самыми «трансгрессивными по сути и по определению» [15, р. 21]. Сходную точку зрения высказывает и американский ученый Р. Рурда, подчеркивая, что «автобиография трансгрессивна ipso facto», и ее трансгрессивные формы сейчас все заметнее [15, р. 141]. Подобные суждения не единичны, они связаны с пересмотром концепции субъекта и субъективности, в которой философская идея трансгрессии как перехода и преодоления играет одну из ключевых ролей, а автобиографическое письмо в эпоху постмодернизма становится наиболее ярким свидетельством новых процессов в литературе.

Трансгрессия, по определению М. Фуко, это «жест, в котором есть предел (“an action which involves the limit” [10, р. 73]), а Ж. Батай он называет «пророком трансгрессии» (“the prophet of transgression” [12, р. 88]). Известно, что целью Батай был язык. Его запутанная, нервная, лишённая последовательности манера письма (как, например, в книгах “Divinus Deus”, 1966; «Юлия», 1971) становится своеобразным знаком трансгрессии, «путем выхода за пределы», открывая не только сложное сочетание вымышленного и подлинного в его творчестве, но и проблему совмещения в философском и литературном опыте двух противоборствующих тенденций: способности удваивать характеристики отображаемого объекта и скрывать в себе «пустоту». Под «пустотой» понимается порождение инобытия, т. е. создание художественного образа, художественной проекции «Я». В литературе, где воображение играет ключевую роль, проживание текстуального опыта как «анти-опыта без основания» начинается «в откровении пустоты, неподлин-

ности экзистенциального проекта» [18, с. 34]. Таким образом, анти-опыт и опыт-предел, который, по убеждению теоретиков, «невыразим на тысячелетнем языке диалектики» [10, р. 85], движимом императивом мысли, а не поэзии, сосуществуют в пространстве автобиографии, порождая многообразие её художественных форм и стратегий.

Цель данной статьи – рассмотреть недавно опубликованные романы неизвестного, как в нашей стране, так и, по нашим наблюдениям, в русскоязычной науке, американского писателя Стивена Диксона (род. в 1936 г.) в аспекте этой проблематики. Не только полемически-игровое, на первый взгляд, название недавнего цикла его романов, состоящего из первой книги «Я.» (“I”, 2002) и следующей «Конец Я.» (“End of I”, 2006), но и семантико-поэтологический аспект повествовательной ткани этих произведений делает актуальным изучение самопроявленности авторского «я» в этом сконструированном «Я.-тексте» как проблемы автобиографической трансгрессии. Природа процесса трансгрессивности в эпоху постмодернизма значительно обострилась в связи с расширением художественных границ многих жанров, и в том числе жанра автобиографии. И если концепция «трансгрессивной (авто)биографии», недавно введенная в литературоведческий обиход, подчеркивает прежде всего условность жанровых границ автобиографии и возможность их преодоления, равно как и сложность/невозможность процесса самоописания, то предложенный в статье путь изучения этого нового явления в литературе, представленного романами Стивена Диксона как художественного феномена *автобиографической* трансгрессии, позволяет понять природу таких авто/био/графических<sup>1</sup> художественных открытий в литературе, как парабиография, автография, автофикция, новый беллетризм, трансгрессивный модус которых раздвинул концептуальные и художественные границы автобиографичности, обозначив выход в новое художественное пространство.

Поэтикальную специфику произведений Стивена Диксона «Я.» и «Конец Я.» определяет модальность *исчезновения/возвращения* субъекта как содержательный и нарративный признак автобиографической трансгрессии. Все элементы художественной структуры этих произведений отмечены семантикой присутствия/отсутствия одновременно. Автобиографический герой с необычным прономинализированным инициалом Я. является основой «Я.-текстов». По признанию самого писателя, изданный между этими двумя книгами новый роман «Старые друзья» (“Old Friends”, 2004) был одной из частей «I.»-цикла, но по настоянию издателя был переписан: «я дал Я.-герою имя – Ирв» (“gave the I. character a name” [7]). Так Диксон рассматривает «Я.»-героя и как метафору своего присутствия в тексте, и как лишенный личных биографических коннотаций самостоятельный художественный образ. Такой преднамеренный художественный ход создает эффект мерцания объективированного дистанцированного «Я.» и «я» – субъективного, авторского. Таким способом он обнажает повествовательную условность автобиографической традиции *Ich Erzählung* и переносит, «трансгрессирует» свой жизненный опыт в сферу художественной литературы. Его «Я.-тексты» – это и форма художественно-теоретического в своей основе переосмысления автобиографических конвенций. Тезис Диксона о существовании двух типов писателей: “the inventor and the memoirist” («изобретателя и создателя мемуаров» [8]) единомысленно находит такое художественное воплощение в его романах. Свою позицию Диксон определяет как промежуточную, так как, «выдумывая», он больше на

<sup>1</sup> Мы намеренно предлагаем такое графическое обозначение этого понятия, отказываясь от дефисного (скобочного) написания, тем самым подчеркивая еще большую, чем прежде (см. В. Подорога о Прусте), разъединенность этих модусных составляющих сегодня в практике автобиографического письма.

стороне памяти, а не вымысла, скорее на стороне Пруста, чем Фолкнера. Вымысел необходим, когда память не отвечает целям художественного замысла или требованиям литературы (не содержит нужных сюжетных комбинаций, материала для воссоздания исторической/эмоциональной атмосферы, не обеспечивает свободу пространственно-временных отношений и т. д.). В таких случаях он «изобретает истории по соседству с памятью» (“invent things around the memory” [8]). Акцентируя внимание на слове “invent” посредством повтора, Диксон стремится дать более точное определение собственной стратегии: не «выдумка», не скольжение по поверхности, а сосредоточенность на глубинных аспектах личности и её существовании, создание энциклопедии бытийности человека вообще, с ее внешними и внутренними историями. Подчеркнём: не новизна «материала» (поворотов сюжета, человеческой судьбы и т. д.), а проникновение всё глубже и глубже в сердце и осознание человеческого, в самую сущность «бытийности» (а не со-бытийности), где бессильны психологический анализ и самоанализ, – таков смысл диксоновской поэтики: “my novels after Frog deal with some of the same material, but I go deeper and deeper in” [8]. Так он определяет и свою творческую задачу, и новый взгляд на авто/био/графичность. Приходится сожалеть, что писатель с такой поразительной всечеловеческой устремленностью (его герои такие разные и такие знакомые «по жизни», с такими узнаваемыми голосами, горестями и бедами) остается не востребованным временем, одним из самых «незаметных» для читателей и литературных критиков писателем, несмотря на то, что его вклад в американскую литературу значителен: 15 романов(!) и 13 сборников замечательных рассказов. Над следующим, тоже во многом автобиографическим романом (“His Wife Leaves Him”) он работает и сейчас. Монографических исследований его творчества пока не появилось. Литературно-критические статьи, посвященные его романам, редки. В основном это краткие обзоры, которые носят ознакомительный характер [13, p. 32]. В них подчеркивается, что Диксон был дважды номинирован на престижную литературную премию США (National Book Award), получил премии У. Фолкнера и О’Генри, награду Американской Академии литературы и искусств, но его творчество остается малоизученным как на родине, так и за рубежом. Исключения представляют публикации В. И. Липиной о творчестве С. Диксона [4; 14; 20].

В романах С. Диксона, университетского писателя, «тренера» “writing seminar” в Университете Джонса Хопкинса – центре постструктуралистской мысли Запада, ощутим и интертекстуальный диалог с великой литературной традицией: классикой реализма (Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов), модернизма (Т. Элиот, Д. Джойс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, С. Беккет) и полемический отклик на современные дискуссии о статусе субъекта в литературе. При этом писатель далек от разрыва с традицией, его романы развивают и продолжают традиции высокого гуманизма мировой литературы. Не случайно роман С. Диксона “Frog” (1991) критикой был провозглашен одним из лучших романов 90-х гг. XX века и текстом-наследником джойсовских «Поминок по Финнегану» [13, p. 76]. Роман “Interstate” (1995) сравнивали с романом У. Фолкнера «Шум и ярость»; “Gould” (1997) с романом «Der Untergeher» (1983) Томаса Бернхарда; “Old Friends” (2004) с последним, написанным в форме мемуаров романом С. Беллоу “Ravelstein” (2000). И хотя его романы оцениваются высоко, его творчество по-прежнему остается неизученным даже на родине писателя.

«Писание себя», а не «о себе» – в этом, как считают исследователи, суть авто(био)графической стратегии, выработанной классиками модернизма [17, с. 52; 23, с. 332]. М. Пруст, Д. Джойс, В. Вульф развенчали миф об универсальной самоидентичности, отказались от тирании фактов и хронологии, деперсонализировали «я». Этот опыт модернизации автобиографизма был унаследован Диксоном

на пути художественной разработки его «бытийного» потенциала. Писатель использует художественные приемы, которые считаются в совершенстве проработанными модернистами: авторефлексия, автокоррекция, автокомментарий, «поток сознания», открытый финал, дистанцирование личности от исторической и социальной определенности, диалог сознаний и художественных форм, нелинейность повествования. Причем элементы этой усвоенной Диксоном системы сосуществуют в его творчестве с чертами новой поэтики, в которой прочитываются их «значимое отсутствие», намеренный «минус-прием» (если воспользоваться определением Ю. Лотмана [22]).

Так, плавающее означающее “I.” и “I” в текстах Диксона, на фоне «существующих у нас на глазах» Марсея в эпопее М. Пруста, Стивена в романах Д. Джойса или Ёдзо Оба в исповеди японца Осаму Дадзая, имеет свойство минус-приема, так как позволяет, вглядываясь в личностное и даже интимное, *не взирать на лица*. Это качество, по наблюдению Ж. Женетта, присуще всей современной литературе, поскольку классические атрибуты персонажа (имя собственное, физический/нравственный характер, ориентиры для грамматического оформления и определения его присутствия и функций) размываются, а то и вовсе исчезают [19, с. 255].

Кроме того, художественная стратегия трансгрессии путем особого рода реперсонализации текста включает и процесс чтения. При чтении «про себя» точка, после постоянно возникающего в тексте “I.”, утрачивает значение знака. Знаменательно и то, что во всех его «Я.-текстах» используется форма глагола в прошедшем времени – то есть «без лица». В настоящем времени «третье лицо» создало бы эффект присутствия объективированного и дистанцированного героя с инициалом-дейксисом “I.”. К тому же преднамеренность художественного хода мысли писателя подтверждается и тем, что избрано именно такое имя-инициал – “I.”, а, скажем, не «K.», – в последнем выборе «вакантность имени» и эффект трансгрессивной реперсонализации были бы утрачены.

По замыслу Диксона, I. – это герой без имени. Но, с одной стороны, его образ открыто автобиографичен (об этом говорит и сам писатель в своих интервью), и поэтому ему нет нужды придумывать матрицу идеальной идентичности, а с другой стороны, I. – это не Диксон, а персонаж романов, составленных из авто/био/графических фрагментов, где «я» утрачивает прямую связь с референтом, а *био* теряет свои «привилегии», хотя и здесь сохранены сигналы присутствия его реального бытия (писательство, заботы о больной жене и дочерях, работа в университете и т. д.).

В названии романа “End of I.” актуализован, и не без полемического смысла (ведь ни герой, ни автор не исчезают), контекст постмодернистских дискуссий о смерти субъекта и смерти автора. Композиция романа подчинена ритмам человеческой жизни: юность/старость, встреча/разлука, радость/горе, любовь/ненависть, дружба/вражда, обида/прощение. Эти тематические центры произведения обозначены названиями 12 фрагментов. Первая глава-фрагмент – “Friend” и последняя – “End” замыкают текст в кольцо, подчеркивая это и фонетическим созвучием. При такой композиции акцентируются два события – смерть друга, которого Я. потерял еще в детстве, и уход из жизни «потенциального» друга – человека, который мог бы им стать, но не стал. Образ потери, нереализованной возможности становится главной сюжетобразующей основой произведения. Но потери, вызывающие экзистенциальный страх, беспокойство, тревогу, порождают и другое состояние – соучастие, любовь, сострадание. Этот жизненный диапазон лежит в основе десяти «встроенных» фрагментов: “I.”, “Breakup”, “Mother-in-Law”, “Go”, “Pain”, “Brother”, “Daughter”, “Party”, “Three Novels”, “Wife”, которые весьма условно следуют за хронологическим рядом сюжетов классической автобиографии: детство,

отрочество, юність, зрілість. Диксоновские автобіографічні фрагменти можуть бути прочитані як окремі розповіді – приче́м в випадковому порядку. Матеріалом для створення цих версій являються обставини життя самого письменника: хворі жінка, дві дочки, батько-дантист, дитинство і юність, проведені в Манхеттені, журналістика, письменство, трагічна смерть братів, турбота про матір, робота в університеті.

Інтерв'юєри неодноразово запитували Диксона, чому головні герої його романів – письменники, а в його творах незмінно присутні автобіографічні деталі. Наприклад, роман "Phone Rings" (2005), аннотований на обкладинці як "a tour-de-force saga about two brothers", фарбований глибокими особистими переживаннями про втрату старшого брата. Автобіографічність образу Стюарта, точніше, можливість такого читання, позначена самим Диксоном: "Phone Rings", – сказав він в одному з інтерв'ю, – це частково моя елегія, присвячена Дону» ("sort of my elegy to Don" [2]). Автобіографічними ремінісценціями повні і інші його романи. Так, в "Frog" чути відголоски сімейної трагедії, пов'язаної з зникненням середнього брата письменника – Джима; а в романі «Старі друзя» головний герой Ірв, як і сам Стивен Диксон, довгі роки ухаживав за хворі жінкою; недавній роман «Мейер» ("Meyer", 2007), по свідченням самого письменника, автобіографічний навіть «географічно» ("geographically" [1]).

«Авто/біо/гео/графічність» останнього роману і в тому, що його герої Мейер Островер гуляють по тій же вулиці, що і автор, живе в точній копії будинку самого автора роману, і носить одне з імен його батька (Abraham Meyer Ditchik), і являється, як і автор роману, батьком двох дочок, викладає і пише книги. Саме ця автобіографічна реальність, як станція життя автора, складає одночасно і тему і колізію роману. «Мейер» – це, звичайно, не текст про самого себе, написаний з суб'єктивної точки зору, це і не «я-текст», як в "I."-романах. В «Мейере» Диксон досліджує людину всередині себе, відомі йому самому фобії, пише про людину надмірно вражаючу – «über-imaginative», володіє незвичайною силою уяви, але не суміє використати свій потенціал. Так в романі виокремлюється ще одна лінія – автобіографічного самоосмислення. «Коли я пишу про Мейера, я не бачу себе, – пояснює письменник. **Я створю персонаж, в основі якого я сам**» ("When I write about Meyer, I don't see myself. ... I'm creating a character based on myself" [1]). Такий принцип автобіографічної трансгресії – важливе відкриття художника, розробляючого нарратологічну концепцію нової автобіографічної прози. Елементи автофікції, тобто прогнозування себе в вигаданому фікціоному світі, введення такого контексту суб'єктивного самоосвідчення виявляються в гіпертрофованому представленні своїх рис характеру (з інтерв'ю письменника відомо, що в дитинстві він заїкався і був неймовірно, навіть хворіливо вразливим до всього відбуваючому [2]). Характеризуючи себе як "a very nervous guy, somewhat neurotic", Диксон бачить в цьому і позитивний момент, вважаючи, що «невроз дає письменству гостроту і відому правдивість» ("neurosis gives writing an edge. It gives a certain truth to it also" [2]). «Живе обличчя» автора проглядає крізь обличчя вигаданого героя в цій мерцанні глибоко особистих деталей. Так, вибір теми твору і біо/гео/графічного простору створюють ефект, для позначення якого підходить термін з мистецтвознавства Леонардо да Вінчі, – *sfumato* [21], використовується часто в мистецтвознавстві для позначення техніки в живописі, коли одне просвічує крізь друге і виникає нечіткий, як в димці, образ.

В романі Диксона «Кінець Я.» в героїні-ініціалі авторське «я», прописане в тексті історію власної життя, знає форми існування як «не-я». Разом з тим я-ініціал обриває глибину особистості «колицьоворенно-

сти» в мире бытия благодаря проступающему сквозь него я-автора с многочисленными обстоятельствами личного присутствия. Процесс автобиографической трансгрессии обнажает связь между пишущим субъектом и объектом. Поэтому, хотя в каждой главе романа содержится «настоящая» правда об обстоятельствах жизни автора текста, её изложение не воспринимается как его исповедь, так как сюжеты рассказов жизненно универсальны: события, мысли, чувства знакомы и понятны каждому – они всечеловечны.

Так, в главе «Дочь» сюжет жизни хорошо знаком многим: это страх за жизнь ребенка. Диксон скупыми деталями описывает субботний вечер. Все описание дано на грани реальности и воображения. В нарастающие в его сознании страхи вторгается постоянно повторяющаяся заклинательная формула: “This is all in his head” («Это всё в его голове» [6]), как бы отводящая беду от своего ребенка. Ситуация дана аутентично, как прямоговорение: «Его старшая дочь выходит из дома. Он говорит «Эй, куда ты собралась?» – и она говорит «На улицу», и он говорит «Но куда, и с кем?» – и она говорит «С друзьями. Они заедут за мной сейчас». ... Поздно, и он говорит жене – это все в его голове – «Она должна была бы быть уже дома». ... Он звонит в клуб. Это только в его голове. Женщина, которая отвечает, говорит, что не представляет, как вызвать его дочь, если бы она была там. ... Ну что ему делать теперь? Это все в его голове. Но почему это в его голове? Потому что дочери нет дома» [6, p. 127, 130, 131]<sup>2</sup>. (“This is all in his head. His older daughter heads out of the house. He says ‘Hey, where’re you going?’ and she says ‘Out’, and he says ‘But where, and with whom?’ and she says ‘Friends. They’re picking me up now’. ... It’s late and he says to his wife – this is all in his head – ‘She should be home by now’. ... He calls the club. This is only in his head. Woman, who answers says she wouldn’t know how to page his daughter if she was there. ... So what does he do now? This is all in his head. But why’s it in his head? Because his daughter’s out”). На этом фоне надуманность опасностей, вызванных любовью и тревогой, не ослабляет, а подчеркивает правду переживания жизненной ситуации.

Диксон считает ритм важным элементом искусства прозы. В данном случае художественно переданный эффект тревоги, постепенно сменяющийся в сознании читателя ощущением эмоционального тепла, вызванного счастливой концовкой главы, хорошо иллюстрирует диксоновский метод. Оттачивая простоту слога, он старается «удержать спонтанность первого наброска» (“to maintain the spontaneity of the first draft” [16, p. 131]). Созданные Диксоном синусоидальные волны ощущений – от легкого беспокойства к давящей и уже невыносимой тревоге, которую не могут заглушить ни глоток алкоголя, ни беседа «ни о чем» с женой, ни увлекательное на первый взгляд чтение, ни сон, в котором эта тревога конкретизируется всё больше, будто бы воссоздают биение охваченного тревогой сердца отца. В этой намеренной «физиологичной» стилистике прозы – свойство его автобиографичной трансгрессивной семантики, разрушающей дистанцию между текстом и реальным миром. Создается литература, природу которой Ихаб Хассан метко определил как “fiduciary realism” [11]. Такая стратегия ведет к разработке нового качества связей между текстом, автором и читателем, мало вписываясь в известные и наработанные научные определения. К тому же вводящий в заблуждение многих критиков стойкий стереотип в оценке постмодернизма как тотальной игры, лишенной человеческого вещества, мало подходит для определения творчества Диксона. Вероятно поэтому Диксона, как правило, причисляют не к плеяде писателей-постмодернистов, а к «гипер-реалистам», создателям уникального литературного бренда – так называемого городского американского реализма [2].

<sup>2</sup> В предложенном нами варианте перевода сохранены особенности оригинала.

Однако связь его творчества с постмодернизмом отрицать нельзя. Постмодернистская стратегия в романе «Конец Я.» заявлена с первых строк. Автор делает читателя свидетелем зарождения идеи романа. Главным персонажем на первой странице произведения становится не автор и не герой, а «довольно интригующая», практически персонифицированная строка, которая пришла «ему» в голову минуту назад. Строка обретает черты прустовской «чашки чая», из которой «всплывает» Комбре, или джойсовской эпифании – откровения, которое дарит автору ощущение воплощенности ещё не созданного произведения. Не случайно в тексте это длящееся мгновение подчеркнуто словом *whole*: “he tries the following line, which popped into his head *whole* a minute ago and seemed sufficiently intriguing for him” («он пробует следующую строку, которая всплыла в его голове целиком минуту назад и показалась довольно интригующей» [6, р. 1], а эмоциональное состояние автора противопоставлено физическому. Мы не знаем, как выглядит автор, сколько ему лет, каковы обстоятельства его жизни, но знаем, что он «слишком ленив» (“too lazy”), чтобы встать с кресла, и в то же время «достаточно энергичен» (“just energetic enough”), готов сесть за письменный стол немедленно. Вероятно, поэтому рассказ о школьном друге Марти Ньюмене начинается внезапно, и читатель чувствует облегчение, ведь теперь он знает «ту» строку «целиком» и словно бы становится соучастником творческого процесса. Ощущение соучастия возникает у читателя не случайно – это продуманный эффект, часть художественной стратегии Стивена Диксона. В одном из интервью писатель отметил: «...если читатель проспит несколько первых строчек, он упустит суть» [9], а в другом подчеркнул: «Строка – это катализатор» [8].

Строки, как уже упоминавшаяся строка-эпифания, или строка-молитва, или строка-воспоминание (“this has always stayed with him” [6, р. 139]), открывающая главу “Party” («Вечеринка»), – это единицы текста, в которых конденсируются тематика и проблематика рассказываемого события. Часто строки в диксоновском тексте, построенном по принципу «единого абзаца», служат разным художественным целям: они то разбивают подчеркнуто однородное, лишённое пунктуационных «излишеств» текстовое пространство, то связывают разное и далекое. Именно благодаря строкам обнажается «какая-то невязка», которая, как подчеркивал Ю. Тынянов, говоря о проблеме стихотворного языка, «динамизирует значение» [24, с. 227–228]. Это происходит и в прозе Диксона.

«Невязка» обнаруживается в синтаксической организации текста: в его текстах нет абзацев-параграфов, нет пауз для «передышки» в чтении, нет и графически с ремарками выстроенных диалогов. Весь текст – это одно длящееся сложное, сложно-подчиненное предложение, разбитое запятыми, точками, кавычками. «Невязка» проявляет себя и в темпоральных «сбоях», когда в рассказ о прошлом внезапно врезается фраза, относящаяся к настоящему моменту. “He forgets what things they did at I.’s apartment” («Он забывает *что* они делали в квартире Я.» [6, р. 4]) – этот отрезок внутренней речи (он не единичен) обнажает жанровую и семантическую многослойность текста. Создавая сюжетную рамку, которая объективирует фигуру автора, вписывает *его* в текст, Диксон создает характерный для поэтики постмодернизма текст-в-тексте или «вымысел в квадрате». Затем, благодаря повторам и алогизмам, которые намеренно растворяются в пространстве текста, он начинает процесс субъективации написанного, превращения его в свою память и своё сознание.

Начиная рассказ о друге от третьего лица, автор вставляет в текст не прозрачную анаграмму, а имя, которое при чтении вслух воспринимается как местоимение первого лица – «я». Череда простых предложений создает портрет Марти, который был умница, «голова» (“the big brain in class”), но «Я. почти не думал о нем» [6, р. 2]. Очевидно, имя-дейксис – это сигнал к мгновенному переходу от объ-

ективного к суб'єктивному повествованню, но тут же отменяется и этот процесс. Выходы в личное пространство пишущего нарушают классическое равновесие между автором, героем, повествователем. Своеобразие их трансгрессивного взаимодействия, то есть постоянная смена ролей, обнажено в игре с прономинализацией. Так, "I." в несобственно-прямой речи разделяется на «я с точкой», то есть имя, и "he", в котором соединяются два временных пласта, – прошлое и настоящее. В прямой речи и в индивидуальной внутренней речи, где нет кавычек и «точка» не прочитывается, "I." существует как «я».

Все эти «нарративные патологии» (если воспользоваться термином Ж. Женетта) являются знаками трансгрессии, так как стремление к связности и построению конструкции сопряжено здесь с сопротивлением жизненного, невымышленного материала. Такое противоречие было подмечено Ж. Женеттом у М. Пруста. Оно выражается в многочисленных случаях анахронии и полимодальности, в практике «рассеивания» автобиографического опыта среди персонажей, но особенно отчетливо обозначено в фигуре героя-повествователя, чей рассказ «от первого лица» хотя и является формой прямой автобиографии, не может быть истолкован как «присутствие в себе», так как является отражением иного опыта, «переживаемого как (незначительная) отстраненность и сдвиг» [19, с. 255, 258]. Диксон по-новому понимает правила ролевой сочетаемости, то упраздняя, то высвечивая разрыв между автором и героем. Он не пытается прикрыться маской, у него иная цель – создание гипер-реальности, в основе которой сложный синтез личностного и личного, не упраздняющий процессов их трансгрессии.

Диксон не пишет литературно-критических статей. Свои взгляды на литературу и творчество он высказывает не формулами, а художественной тканью своих романов. В «Конце Я.» принципы «автобиографического пакта» Ф. Лежена приняты автором, но сосуществуют с идеей «стирания лица» П. де Мана. Миметическое и анти-миметическое, эмоции и анализ, пронзительная искренность и интеллектуальная игра не разведены Диксоном по разные стороны ни в мысли, ни в творчестве. Все это многогранное и взаимосвязанное в литературе и теории становится условием свободного самовыражения художника в поиске им новой проявленности авто/био/графического трансгрессирующего от автора к герою субъекта. В ответ на роланбартовский риторический вопрос-восклицание "Do I not know that in the field of the subject there is no referent?" Диксон всерьез отвечает разработкой особой поэтики «Я.-текстов» с автобиографическим трансгрессирующим референтом.

### Библиографические ссылки

1. A Conversation with S. Dixon [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.urbanitebaltimore.com/sub.cfmissueID=53&sectionID>.
2. Barry J. The End of U. [Interview] [Electronic resource] / John Barry. – Access mode: <http://www.citypaper.com/news/story>.
3. Bataille G. Inner Experience / George Bataille. – Albany : State University of New York Press, 1988.
4. Berezkina-Lipina V. American Postmodernist Literature at the Turn of the Millennium: the Death and Return of the Subject / V. Berezkina-Lipina // Beyond Postmodernism / ed. Klaus Stierstorfer. – Berlin ; N.Y. : Walter de Gruyter, 2003. – P. 269–291.
5. Berezkina-Lipina V. Is Subject Dead in Contemporary Literature? [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.inst.at/trans/14Nr/index.htm>.
6. Dixon S. End of I. : novel / Stephen Dixon. – San Francisco : McSWEENEY'S, 2006. – 202 p.
7. Dixon S. Interview [Electronic resource]. – Access mode: <http://failbetter.com/21/DixonInterview.php>.
8. Dixon S. Takes the Fifth [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.fifthwednesdayjournal.org/selections/fifth-dixon.shtml>.



9. *Epstein L.* Stephen Dixon Week: for intensity, an interview with Stephen Dixon, on his writing and new books [Electronic resource] / L. Epstein. — Access mode: <http://www.mcsweeneys.net>.
10. *Foucault M.* Aesthetic, method, and epistemology / M. Foucault. — NY : The New Press, 1999.
11. *Hassan I.* Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust / Ihab Hassan // Beyond Postmodernism ; ed. Klaus Stierstorfer. — Berlin ; NY : Walter de Gruyter, 2003. — P. 199–213.
12. *Jenks Ch.* Transgression / Chris Jenks. — L. ; NY : Routledge, 2003. — 205 p.
13. *Leshner L.* The best novels of the nineties: a reader's guide / Linda Leshner. — North Carolina : McFarland & Co., 2000. — 482 p.
14. *Lipina V. I.* Stephen Dixon: Human Matters / V. I. Lipina // Англістика та американістика. — Д. : ДНУ, 2006. — С. 134–137.
15. Transgressive (Auto) Biography as Genre and Method: Brno Studies in English / ed. by S. Hardy etc. — Brno : Masaryk University Press, 2010. — Vol. 36, N 2. — 201 p.
16. *Trucks R.* The Pleasure of Influence: conversations with 18 American male fiction writers / R. Trucks. — Purdue UP, 2002. — 282 p.
17. *Гончаренко Э. П.* Творчество Джойса и модернизм 1900–1930 гг. / Э. П. Гончаренко. — Д. : Наука и образование, 2000. — 243 с.
18. *Ман Поль де.* Слепота и прозрение : пер. с англ. / Поль де Ман. — СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. — 256 с.
19. *Женетт Ж.* Фигуры : в 2 т. Т. 2 : пер. с фр. / Ж. Женетт. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
20. *Липина В. И.* “Qu'est-ce qu'un auteur?”: ответы ведущих американских писателей из третьего тысячелетия / В. И. Липина // Англістика та американістика. — Д., 2012.
21. *Лотман Ю. М.* Биография – живое лицо [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/>
22. *Лотман Ю. М.* Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб., 1998. — С. 59–66.
23. *Подорога В. М.* Выражение и смысл / В. Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — 426 с.
24. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка : статьи / Ю. Н. Тынянов. — М. : Сов. писатель, 1965.

Надійшла до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.111.09

Л. Я. Мірошніченко

*Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

### НАРАТИВІЗАЦІЯ ЖИТТЯ В РОМАНІ ДОРІС ЛЕССІНГ «АЛЬФРЕД ТА ЕМІЛІ»

Досліджуються ефекти сполучення «імажинативної» та «документальної» наративу у романі Доріс Лессінг «Альфред та Емілі» у зв'язку з наративізацією життєвого досвіду батьків оповідачем. З'ясовуються формуючі наслідки літературного наративу у побудові власної ідентичності наратива – доньки – та її батьків.

*Ключові слова:* Д. Лессінг, нарація, гендер, наративізація життєвого досвіду, британський роман.

Рассматриваются эффекты сочетания «имажинативной» и «документальной» нарративов в романе Дорис Лессинг «Альфред и Эмили» в связи с нарративизацией жизненного опыта родителей повествователей. Определяются формирующие следствия литературного нарратива в построении собственной идентичности повествовательницы – дочери – и ее родителей.

*Ключевые слова:* Д. Лессинг, нарратив, гендер, наративизация жизненного опыта, британский роман.