Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Марковненков Дмитрий Викторович

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Ч. БУКОВСКИ, Д. БАРТЕЛМИ И Р. КАРВЕРА)

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира

Научный руководитель:
доктор филологический наук, доцент
Меньщикова Мария Константиновна

Нижний Новгород – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. СОЦИО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-XX ВВ. 23

1.1. Образ художника в литературных практиках XVIII-XIX вв. (от Гёте до Бодлера) 23

1.2. Репрезентация художника в модернистском и постмодернистском дискурсе 81

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Ч. БУКОВСКИ, Д. БАРТЕЛМИ И Р. КАРВЕРА 117

2.1. Социально-символическая идентичность художника в творчестве Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера 117

2.2. Режимы художественного видения: между «глазом» и «взглядом» 130

2.3. Художественная деталь как способ объективации творческой деятельности 146

2.4. Дискурсивные границы письма в творчестве Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми 161

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 192

БИБЛИОГРАФИЯ 212

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа представляет собой историко-типологическое и социологическое исследование концептуально-нарративной формулы[1], описывающей художника в постмодернистском дискурсе на примере рассказов американских писателей Чарльза Буковски (Charles Bukowski, 1920-1994), Дональда Бартелми (Donald Barthelme, 1931-1989) и Рэймонда Карвера (Raymond Carver, 1938-1988). Отметим, что в отечественном литературоведении ещё не предпринимались попытки рассмотреть литературу постмодернизма, связанную с фигурой творческого субъекта, в контексте общественных и экономических явлений. Между тем, аналитический фокус на дискурсивном стыке эстетического и социального может быть продуктивен в рамках анализа произведений, которые в художественной форме осмысляют внутренние и внешние аспекты бытия художника. Причём, речь здесь идёт не только о профессиональном маркере субъекта, но и о специфике творческой деятельности. Показательной в этом смысле будет концепция «социальной вездесущности» слова, разработанная В.Н. Волошиновым и М.М. Бахтиным. Она предполагает, что слово является узловым элементом, который осуществляет «взаимодействие и взаимопроникновение людей: в трудовое сотрудничество, в идеологическое общение, в случайные жизненные соприкосновения, политические взаимоотношения и пр.».[2] Творческий акт обладает такой же функциональной гибкостью, на что указывает, к примеру, французский писатель Марсель Пруст, говоря о том, что романист – это «глас толпы, одиночества, старого священника, скульптора, ребёнка, лошади, нашей

[1] В данном случае имеется в виду понятие исследователя массовой культуры Дж. Г. Кавелти, который изучал нарративные и драматургические конвенции, часто встречающиеся в художественных произведениях и, тем, самым, складывающиеся в устойчивые формулы (см. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. М.: Новое литературное обозрение, 1996, № 2. С. 33-64). В рамках нашего анализа мы расширяем подход теоретика, учитывая не только сюжетные и повествовательные приёмы формулы, репрезентирующей художника, но также её эпистемологические и онтологические аспекты, связанные с проблемой соотношения личностного и общественного.

[2] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М.: Лабиринт, 1993. С. 23.

души»[3]. Отсюда становится понятно, что художник, будь он обозначен в тексте эксплицитно или имплицитно, оказывается на перекрёстке различных дискурсов, где социальный контекст выступает не просто фоном, но влиятельным фактором становления эстетического сознания и реализации творческой деятельности. В свою очередь, отечественные литературоведы в анализе художественной репрезентации творческой личности в постмодернистской литературе делают методологический акцент на жанровом своеобразии формулы. Например, Н.С. Бочкарёва пишет работу о романе Чака Паланика «Дневник» в ракурсе эволюции романной формы от романтизма к постмодернизму[4], во многом продолжая своё исследование, в котором она выстраивает типологию жанров, затрагивающих тему художника и искусства[5]. В похожем ключе к проблеме подходит исследовательница А.Д. Маглий, показывая на примере нескольких современных произведений («Контрабас» П. Зюскинда, «Пианистка» Э. Елинек, «Сестра сна» Р. Шнайдера и т.д.), каким образом традиционные представления о художнике трансформируются в постмодернистской версии романа о творце[6]. Литературоведы Г.А. Фролов и Р.Р. Хадиуллина так же делают предметом своего исследования поэтологические и нарративные модификации жанра романа о художнике, обусловленные эстетикой и философией постмодернизма[7]. Можно сказать, что близко к анализу социальной стороны постмодернистского нарратива о творце подходит Р.А. Сёмченко. В своей работе она обращается к производственным аспектам художественного произведения, используя в качестве примеров романы и эссе Ч. Паланика. Однако точкой соединения эстетического творения и

[3] Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. С. 167.
[4] Бочкарева Н.С. Парадокс художника в романе «Дневник» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 4(10), 2010. С. 202-210.
[5] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра. филол. наук: 10.01.03., 10.01.08. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. 390 с.
[6] Маглий А.Д. Трансформация Künstlerroman в прозе о художнике конца XX – начала XXI вв. // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 6. От античной классики до постмодернизма. М.: ИИУ МГОУ, 2016. С. 181-187.
[7] Фролов Г.А., Хадиуллина Р.Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Учёные записки Казанского Университета. Т. 154, кн. 2, 2012. С. 184-188.

общественной реальности для исследовательницы становится непосредственно фигура реального автора, что тяготеет к биографическому методу в большей степени, а не к социологическому[8].

Нельзя обойти стороной также исследования Магидович М.Л., Беспалой О.П. и Кузьминой Т.В., в которых искусство в целом и художник в частности рассматриваются в ракурсе философии и социологии в контексте социальных практик, затрагивая вопросы профессиональной идентичности субъекта, занимающегося творческой деятельностью, рынка эстетической продукции, а также соотношения личного и публичного опыта, влияющего на формирование художественного сознания[9].

Если говорить о западноевропейском литературоведении, то здесь складывается похожая тенденция: исследования о художественной репрезентации образа художника фокусируются на жанре романа о творческой личности и его постмодернистской трансформации. Например, К.Д. Малмгрэн в своей работе сравнивает новеллу Т. Манна «Тонио Крёгер» с постмодернистским рассказом Д. Барта «Эмброуз: его отметина» с целью определить, как меняется на формальном и содержательном уровнях роман о художнике в постмодернизме[10]. В свою очередь, М.Р. Джейкобсон обращается к роману П. Зюскинда «Парфюмер», который в его интерпретации является постмодернистской игрой по разрыву форм и сюжетов, представляющих творческую личность в качестве гения[11]. А, например, литературовед Б. Фондо рассматривает, как метафикциональные аспекты романа о художнике развиваются в постколониальном романе

---

[8] Сёмченко Р.А. Творческий процесс Ч. Паланика: от абстрактного представления к материальному воплощению // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 13. Номер 1, 2020. С. 104-110.

[9] См. Магидович М.Л. Профессиональная идентичность художника и социокультурные механизмы ее формирования: дис. … д-ра соц. наук: 22.00.06. СПб.: СПбГУ, 2005. 356 с.; Беспалая О.П. Художественное творчество как социальное явление: история и современное состояние проблемы: дис. … канд. философ. наук: 09.00.11. М.: МГПУ, 2005. 195 с.; Кузьмина Т.В. Социальная идентификация творчества в повседневности художника: дис. … канд. соц. наук: 22.00.06. С.: СГТУ им. Гагарина Ю.А., 2009. 165 с.

[10] Malmgren C.D. “From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman // NOVEL: A Forum of Fiction, Vol 21. № 1, 1987. P. 5-28.

[11] Jacobson M.R. Patrick Süskind's Das Parfum: A Postmodern Künstlerroman // The German Quarterly, Vol. 65, No. 2, From the Beginnings to the Present, 1992. P. 201-211.

американской писательницы П. Маршалл «Треугольная дорога», где травма и память становятся импульсами художественной деятельности[12].

Тем не менее, при всей глубине исследований, как отечественных, так и зарубежных литературоведов, нужно сказать, что категория жанра кардинально пересматривается в рамках эстетического проекта постмодернизма. По мнению американского философа и литературоведа Ф. Джеймисона, постмодернистский тип письма не поддаётся стилистической или жанровой кодификации, который может представлять собой сразу всё вместе и ничего по отдельности[13]. Поэтому в отношении жанра стоит говорить скорее о гибридизации форм, а в отношении произведения – о тексте, в котором художественные элементы и конструкты эклектично переплетаются друг с другом[14]. Следовательно, жанр романа о художнике не всегда присутствует в произведении в качестве нарративной, формальной или концептуальной доминанты. Он может выступать одним из возможных кодов, а может быть частью интерпретативной игры, мотивирующей читателя к выстраиванию герменевтического круга, где фигура творца или метапрозаические мотивы станут искомыми означающими внутри текстуальной сети. Это же касается и реальной фигуры художника, так как гетерогенная логика постмодернизма смещает профессиональную классификацию творческого субъекта, открывая перед ним множество различных эстетических практик. В результате мы уже говорим не о конкретной художественной деятельности (романист, фотограф, публицист), а подразумеваем комплексное творчество скриптора, производящего текст. В связи с этим необходимо указать на принцип отбора художественных произведений, использующихся в данном исследовании. Формула, описывающая художника, анализируется здесь не только жанрово (безусловно учитываются поэтологические, нарративные и исторические

[12] Fondo B. „I Have Known Rivers": Traumatic Memory and the Postcolonial Kunstlerroman: A Reading of Paule Marshall's Triangular Road // Zagadnienia Rodzajów Literackich, LVI z. 1, 2013. P. 25-38.
[13] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 290.
[14] Garcia P.A. Hopkins the Victorian-Postmodern /-ist: His Manipulation of Genre // Revista de filología inglesa, 2003, N.25. P. 10.

аспекты романа о художнике[15]), но и структурально, то есть в качестве интенсивного кода, переходящего из произведения в произведение, из одной литературной (медиальной) формы в другую. Поэтому в ходе работы рассматриваются также поэтические и прозаические тексты (а в случае постмодернизма ещё и кинотексты) без их очевидной привязки к теме бытия творческой личности и искусства.

Малая проза авторов, выбранных для настоящего исследования, не рассматривалась отечественными литературоведами в контексте темы социального или эстетического бытия художника. Попытку обстоятельно проанализировать творчество Чарльза Буковски делает историк философии Д. Хаустов в своей работе «Буковски. Меньше, чем ничто»[16]. Однако рассказы писателя занимают в ней не основное место. Исследователь использует их в качестве примеров для иллюстрации отдельных тезисов, а сами произведения Ч. Буковски анализируются больше в философском ключе, становясь своеобразным экзегетическим пространством, в котором литературные тексты выступают проводниками к концепциям М. Фуко, Ж. Делёза, Д. Агамбена и т.д. Статью о поэзии Ч. Буковски пишет поэт и критик К. Медведев, рассказывая о формальной и содержательной эволюции стихов писателя[17]. К поэтической стороне творчества Буковски также обращается исследовательница И.В. Погорелова. В круг её научных интересов входит анализ функционирования имён композиторов, которых упоминает лирический герой стихотворений Буковски. Здесь затрагивается тема личности художника, но исследование ограничивается поэзией писателя, если говорить о материалах, и мотивным анализом, связанным с образом

[15] Так как творчество выбранных для исследования авторов (Ч. Буковски, Д. Бартелми, Р. Карвер) анализируется прежде всего в контексте малой прозы, отметим, что в жанровой системе роман о художнике и рассказ о художнике не имеют сильного концептуального расхождения, на что, например, указывает упомянутый выше исследователь К.Д. Малмгрэн, который проблематизирует постмодернистский роман о художнике на основании сопоставления новеллы Т. Манна и рассказа Д. Барта (см. Malmgren C.D. “From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman // NOVEL: A Forum of Fiction, Vol 21. № 1, 1987. P. 5-28).

[16] Хаустов Д. Буковски. Меньше, чем ничто. М.: Рипол-классик, 2018. 308 с.

[17] Медведев К. Чарльз Буковски. Стихи. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/stihi-72.html (Дата обращения 27.05.2025).

немецкого композитора Баха, который, по мнению Погоролевой, представлен в стихотворениях Ч. Буковски в трёх семантических вариациях: идеал, фон и отеческая фигура[18], если говорить о предмете исследовательской работы.

К творчеству Дональда Бартелми и Рэймонда Карвера отечественные исследователи обращались реже. С.И. Ковалёва анализирует рассказы Д. Бартелми с точки зрения их коммуникативной способности, где постмодернизм рассматривается как система означивания, продуцирующая новые возможности взаимодействия читателя с литературным текстом. Отчасти в исследовании затронуты проблемы кодификации творческого субъекта в ситуации постмодерна, в связи с чем обозначается ряд эстетических практик, которые осуществляет художник (переписывание литературы, конструирование интертекста, мозаика и коллаж)[19]. Е.Н. Лучинская во многом продолжает развивать концептуальную линию С.И. Ковалёвой, анализируя в произведениях Д. Бартелми принцип выстраивания автором интертекстуальных связей, которые обостряют новые подходы к интерпретации текста[20].

Говоря о произведениях Рэймонда Карвера, можно выделить работу И.В. Ляпина, в которой фокус исследования направлен на изучение жанровой структуры новеллы, которая, по мнению исследователя, формально определяет малую прозу писателя[21]. Также интересные наблюдения о рассказах Карвера выдвигает Е.М. Бутенина, рассматривая творчество автора в контексте его тематической и поэтологической корреляции с творчеством А.П. Чехова[22].

---

[18] Погорелова И.В. Бах, Буковски, бытие // Litera, № 4, 2021. С. 198-204.

[19] Ковалёва С.И. Коммуникативная функция текста в литературе американского постмодернизма (на материале творчества Дональда Бартельми): автореф… дис. кан. фил. наук: 10.01.05. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1995. 20 с.

[20] Лучинская Е.Н. Актуализация интертекстуальных взаимоотношений в произведениях Дональда Бартельми // Язык, коммуникация и социальная среда, № 10, 2012. С. 162-171.

[21] Ляпин И.В. Жанровый канон новеллы в творчестве Реймонда Карвера: дис. … канд. филол. наук: 5.9.2. Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2023. 165 с.

[22] Бутенина Е.М. Реймонд Карвер – «Американский Чехов» // Новый филологический вестник, № 4(47), 2018. С. 247-255.

Более высокий интерес к жизни и творчеству Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера наблюдается в западноевропейском литературоведении. Например, П. Клеменс рассматривает произведения Буковски в контексте культурно-эстетического явления битников, сравнивая писателя с У. Берроузом и Д. Керуаком. В частности, исследователь касается вопроса стиля Ч. Буковски и его репрезентации в произведениях, используя и стихи, и рассказы, и романы автора для анализа[23]. Б. Майлз пишет биографию Ч. Буковски, прослеживая связь между жизнью творца и его произведениями[24]. Социологические исследования по произведениям Ч. Буковски проводит А. Дебритто, однако, в большей степени он обращает внимание не на поэтику или отдельные образы литературных текстов писателя, а скорее на то, как развитие рынка литературы в США 1950-1960 гг. влияло на творческие решения Ч. Буковски в целом[25]. Другую точку соприкосновения литературы и социального контекста в произведениях Ч. Буковски предлагает М. Райн, анализируя тему пьянства, сопровождающую знаменитого героя писателя Чинаски из стихотворений в рассказы и дальше в романы[26]. Медийный образ Ч. Буковски и его влияние на литературную деятельность писателя рассматривает Г. Франссен[27]. А Г. Ди Стефано затрагивает проблему изображения рабочей деятельности и её рецепции героями Ч. Буковски[28].

О рассказах и романах Д. Бартелми пишет Д. Клинковиц, прослеживая писательское становление автора и поэтику его отдельных произведений, в том числе и некоторых рассказов («Я и мисс Мандибула», «Воздушный

[23] Clements P. Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement. New York, London: Routledge, 2013.
[24] Miles B. Charles Bukowski. London: Virgin Books, 2011.
[25] См. Debritto A. A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s. // Routledge, Vol. 92, № 3, 2011. P. 309-322; Debritto A. «Writing into a Void»: Charles Bukowski and the Little Magazines // European Association for American Studies, Vol. 7, № 1, 2012. P. 1-15.
[26] Ryan M. "no hope, just / booze and madness": Connecting Social Alienation and Alcoholism in Charles Bukowski's Autobiographical Fiction. Ann Arbor: ProQuest LLC, 2014.
[27] Franssen G. Allegories of Branding How to Successfully Fail Charles Bukowski // Amsterdam University Press, 2021. P. 139-149.
[28] Di Stefano G. Meaningfulness and meaninglessness of work in Charles Bukowski // World Futures. The Journal of New Paradigm Research, 2017. P. 1-14.

шар», «Золотой дождь» и пр.)[29]. В свою очередь, Р. Абрамовиц фокусируется на концепции «незнания» (not-knowing) Д. Бартелми и её репрезентации в поэтологических и нарративных аспектах рассказов и романов писателя[30]. Т. Доэрти анализирует произведения Д. Бартелми, прибегая к биографии автора[31]. А в свете постмодернистской эстетики и философии к произведениям Д. Бартелми обращаются исследователи Д. Вессельман, Д. Бакстер и Л. Хан[32].

Художественный мир в рассказах Р. Карвера подробно исследуется Д.П. Лэйнсбери. Исследователь рассматривает различные версии хронотопов, которые выстраивает автор внутри произведений[33]. А. Амир предметом своего исследования делает визуальные аспекты письма Р. Карвера[34]. К. Скленичка исследует биографию писателя[35]. А. Бетеа анализирует минималистическую поэтику рассказов Р. Карвера[36], а, например, В. Холл рассматривает малую прозу автора в историко-культурном контексте США 70-80 гг.[37]

Актуальность темы настоящего исследования обусловлена несколькими причинами.

Постмодернизм, как известно, ознаменован рядом концептуальных «смертей»: автора, субъекта, стиля, истории и прочих понятий, претендующих на дискурсивную объективность или символическую власть. Однако, несмотря на такую негативную тенденцию, в ландшафте

---

[29] Klinkowitz J. Donald Barthelme. An Exhibition. Durham, London: Duke University Press, 1991.
[30] Abramowitz R. Donald Barthelme and Not-Knowing: 1964-1987. Oxford: Christ Church, Oxford University, 2014.
[31] Daugherty T. Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme. New York: St. Martin's Press, 2009.
[32] См. Wesselman D. The high line, "the balloon," and heterotopia // Space and Culture, 16(1), 2013. P. 16-27; Baxter J. The 'Problem' of Beckett in postmodern American fiction // Textual Practice, Volume 34, Issue 7, 2020. P. 1103-1121; Han L. Absurdity and Postmodernism: An Analysis of Barthelme's The Glass Mountain // Theory and Practice in Language Studies, Vol. 6, No. 7, 2016. P. 1513-1517.
[33] Lainsbury G.P. The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction. New York, London: Routledge, 2004.
[34] Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver. Lanham: Lexington Books, 2010.
[35] Sklenicka C. Raymond Carver. A Writer's Life. New York: Scribner, 2009.
[36] Bethea A. Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver. New York, London: Routledge, 2001.
[37] Hall V. "Put yourself in my shoes": The cultural geography of Raymond Carver's America. [Электронный ресурс]. URL: https://docs.lib.purdue.edu/dissertations/AAI3263579/ (Дата обращения 27.05.2025).

постсовременного искусства появляются художники, которые в сознании экспертов, занимающихся критическим анализом эстетической продукции, и широкой публики выделяются престижным статусом гения. Это подразумевает, что творческий субъект представляется как человек, наделённый незаурядным талантом и оригинальным видением, которые он виртуозно демонстрирует в рамках своих творений[38]. В таком ключе сегодня рассматриваются, например, режиссёр Кристофер Нолан[39], гейм-дизайнер Хидео Кодзима[40], или писатель Харуки Мураками[41].

Таким образом выявляется двойственный характер постмодернизма, для которого египетско-американский литературовед И. Хассан вводит термин индертерманентности. Он подразумевает наличие двух полярностей: с одной стороны – это семантические неопределённости «сложных объектов» по типу плюрализма, отрывочности, произвольности и пр.; с другой стороны – способность субъекта систематизировать символы и с их помощью выстраивать устойчивые структуры рецепции собственного «Я» и внешней реальности[42]. В похожем ключе рассматривает постмодернизм Ф.

---

[38] То есть сохраняется традиционная аристотелевская коннотация творческой деятельности, которая, согласно Д. Агамбену, выражается в категории «пойесиса», отвечающей за оформление пространства, где человек заявляет о своей свободе и своём присутствии миру (см. Агамбен Д. Человек без содержания. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 94).

[39] Кинокритик К. Мэтсон отмечает К. Нолана за способность режиссёра совмещать бюджеты блокбастеров с приёмами независимого кино (см. Mattson K. Christopher Nolan Is a Genius, But He's Absolutely Terrible at This. [Электронный ресурс]. URL: https://collider.com/oppenheimer-sex-scenes-christopher-nolan/ (Дата обращения 05.08.2025)), а философ М. Фишер обнаруживает в фильмах К. Нолана концептуальный дуализм, основанный на проблемах эпистемологии и онтологии, которые могут конкретизироваться как в отдельных героях (травмированный протагонист, мёртвая женщина), так и в отдельных стилистических тропах (нуар, переходящий в неонуар как, например, в фильме «Помни») (см. Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 222-223).

[40] Творческая гениальность Х. Кодзимы связывается с комплексным подходом разработчика к созданию своих авторских продуктов, который воплощается в органичном соединении «приёмов из двух индустрий – игровой и кинематографической» (см. Фомина Е. Кто такой Хидео Кодзима и почему он – гений. [Электронный ресурс]. URL: https://style.rbc.ru/people/5d84de2b9a794748222bd023 (Дата обращения 05.08.2025)).

[41] Всемирную популярность Х. Мураками Д. Р. Кларк объясняет двумя причинами. Во-первых, нестандартный подход писателя к использованию японского языка (нарушение норм традиционной японской литературы), который позволяет его произведениям легко адаптироваться и читаться на других языках. Во-вторых, постоянные эксперименты Х. Мураками над стилем, а также внедрение обширного корпуса аллюзий и реминисценций, отсылающих как к массовой, так и высокой культуре) (см. Clark J.R. The Cult of Haruki Murakami. [Электронный ресурс]. URL: https://www.esquire.com/uk/culture/books/a62979835/haruki-murakami-profile-2024/ (Дата обращения 05.08.2025)).

[42] Хасан И. К концепции постмодернизма. [Электронный ресурс]. URL: https://culturolog.ru/content/view/2765/ (Дата обращения 01.05.2025).

Джеймисон, предлагая кантианскую концепцию антиномии. Согласно такой трактовке, дискурс постмодернизма основан на генерации парадоксов, которые сливают оппозиционные явления друг с другом до полного их неразличения (время и пространство, объект и субъект)[43]. Хассан и Джеймисон, по сути, сходятся в том, что постмодернизм вынуждает интерпретатора всё время заниматься «переоценкой ценностей», пересмотром устоявшихся за понятием коннотаций, созданием языка, способного ухватить (пускай и частично) неопределённость глобального или частного дискурса. В этом смысле образ художника не становится исключением, поскольку, оказываясь в оптике постмодернизма, он также подвергается концептуальному переосмыслению.

Между тем и само понятие «постмодернизм» представляет собой теоретическую проблему, которая объединяет попытки исследователей выразить (пост)современность в её различных аспектах: искусство, экономика, политика, психология и т.д. Например, для С. Жижека постмодернизм неразрывно связан с явлениями массовой культуры[44], а те же Хассан и Джеймисон стремятся обрисовать его комплексно. Так, оба исследователя придерживаются линии исторического определения постмодернизма, в связи с чем они поднимают вопрос об изменениях, которые могли произойти с культурой после модерна. Однако Хассан в большей степени сосредотачивается на дискурсе литературы, только предполагая, что постмодернизм может экстраполироваться на другие аспекты жизни западноевропейского общества[45]. В свою очередь, Ф. Джеймисон идёт дальше и предлагает рассматривать постмодернизм в ракурсе общественно-экономических практик, где искусство вообще и

[43] Jameson F. The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London, New York: Verso, 1998. P. 52.
[44] То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Под редакцией Славоя Жижека. М.: Логос, 2022. С. 9.
[45] Хасан И. К концепции постмодернизма. [Электронный ресурс]. URL: https://culturolog.ru/content/view/2765/ (Дата обращения 01.05.2025).

литература в частности являются одними из концептуальных линий его интерпретации[46].

Обращение к фигуре художника здесь видится актуальным как раз потому, что данная тема учитывает частные и общие структуры постмодернизма синхронно, которая обеспечивается творческим актом, отражённым в литературном тексте. Таким образом, изучение эстетических практик, осуществляемых художником, позволяет выразить, с одной стороны, как отдельный субъект выстраивает когнитивную карту социальных структур, с другой стороны, проследить ту специфику постмодернизма, которую можно найти исключительно в искусстве.

В свете перечисленных выше теоретических оснований, касающихся темы художника и его репрезентации в ситуации постмодерна, актуальность настоящей работы определяется, во-первых, рассмотрением исторического среза литературных процессов модерна (романтизм, реализм, модернизм), которые касаются непосредственно сюжетов, образов, явных и неявных стилистических средств, описывающих фигуру творческого субъекта; во-вторых, исследованием постмодерна не только с позиции эстетики, но и эпистемологии, где систематизируются уже ставшие для постмодернистского дискурса классическими понятия (скриптор, текст, деконструкция и т.д.) и дополнительно осмысляются в фокусе художественных практик, что отвечает академическому запросу на попытки описать культурные явления современности; в-третьих, описанием эстетического проекта постмодерна с точки зрения социально-экономических контекстов, то есть в том ракурсе, который позволяет показать как в динамике отражается постмодерная реальность в сознании художника.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём впервые анализируются в сравнительном аспекте рассказы американских писателей Ч.

[46] См. Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 288-350; Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019; Jameson F. Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London, New York: Verso, 1998.

Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера в свете проблемы фигуры художника, творческие практики которого обусловлены культурным и общественно-экономическим контекстом постмодернизма. Наряду с этим в литературоведческий оборот вводятся художественные тексты авторов (рассказы, стихи, эссе), не имеющие официального русского перевода.

Объектом исследования выступают рассказы Ч. Буковски, представленные в сборниках «Отсутствие героя» («*The Absence of the Hero*», 1946-1992), «Из блокнота в винных пятнах» («*Portions From a Wine-Stained Notebook*», 1944-1990), «Истории обыкновенного безумия» («*Tales Of Ordinary Madness*», 1983), «Музыка горячей воды» («*Hot Water Music*», 1983); рассказы Д. Бартелми, объединённые в сборник «Шестьдесят рассказов» («*Sixty Stories*», 1981); рассказы Р. Карвера, которые входят в сборники «Да помолчи уже наконец» («*Will You Please Be Quiet, Please?*», 1976) и «О чём мы говорим, когда говорим о любви» («*What We Talk About When We Talk About Love*», 1981).

Предметом исследования является специфика репрезентации фигуры художника и метапрозаических мотивов в анализируемых рассказах.

Цель работы – исследовать репрезентацию героя-художника и проблему социальной детерминированности художественного творчества в постмодернизме на примере произведений Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми.

Для решения поставленной цели выдвигаются следующие **задачи**:

- Проанализировать трансформацию социальных и художественных аспектов, формирующих творческую деятельность художника в контексте смены культурных и эстетических парадигм.
- Определить социально-экономический контекст, обусловливающий творческие практики художника в ситуации развитого (или позднего) капитализма, которому соответствует культурная логика постмодернизма;

- Выявить, как осмысляется статус творческой личности Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвером и как в их оптике проявляются социально-экономические аспекты постмодернистского дискурса;
- Проанализировать функционирование художественного видения в рассказах Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера;
- Рассмотреть, как изображается взаимодействие героя-художника с предметным миром в рассказах Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера;
- Продемонстрировать, как на уровне диегесиса и поэтики произведений Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера функционируют метафикциональные образы пишущего и письма.

Теоретико-методологическим основанием настоящего исследования выступает подход, позволяющий изучить историко-литературный процесс в целом и выбранные для анализа произведения Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера в частности в перекрёстной оптике общественных и эстетических форм. Центральным методологическом инструментом в работе выступает концепция структуры чувства, разработанная британским философом и литературоведом Р. Уильямсом. В рамках этой концепции литература понимается как практика, позволяющая творцу переживать актуальные для него социальные процессы на приватном уровне и отражать этот опыт в своих произведениях[47]. Такой исследовательский ракурс позволяет рассматривать фигуру художника на стыке эстетического и общественного, принимая во внимание, с одной стороны, специфику бытия творческого субъекта, с другой стороны, контекст формирования его творческой деятельности. Вместе с тем за основу берётся марксистский подход к осмыслению литературы в представлении Р. Уильямса, который строится на понимании того, что социальная реальность всегда присутствует в художественных произведениях, в открытой или замаскированной форме[48]. Отсюда онтологическая когерентность литературы и общественных структур

[47] Williams R. Marxism and Literature. London: Oxford Press, 1977. P. 132.
[48] Ibid. P. 167.

действительности, выражающаяся в постоянной динамике двух сфер. В дополнении к концепциям Р. Уильямса в диссертации учитываются работы Ф. Джеймисона, которые так же помогают обнаружить структурное взаимодействие между литературной и общественно-экономическими явлениями[49], в частности, для описания социально-исторических предпосылок эстетических практик, начиная с творчества романтиков, используется представление американского теоретика о трёх стадиях развития капитализма: классический (рыночный) капитализм, монополистический капитализм и мультинациональный (поздний) капитализм[50].

Методы исследования

В рамках исследования использовался ряд общенаучных и специальных методов: системный, историко-типологический, структурно-описательный, сравнительно-исторический, герменевтический.

Теоретическая значимость работы связана с изучением взаимосвязи между социальными структурами и эстетическим сознанием в эпоху постмодернизма, выявлением типологических особенностей репрезентации образа художника в диахронном и синхронном контекстах. Кроме того, теоретическая значимость также заключается в отборе, формировании и введении в отечественное литературоведение ряда художественных произведений Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера, в том числе, теоретико-практических исследований, ещё не переведённых на русский язык. Концепция автора и выводы по исследованию могут иметь значение для дальнейших работ в области истории зарубежной литературы и, в частности, американской малой прозы.

---

[49] См. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019; Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014; Jameson F. A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present. London, New York: Verso, 2002; Jameson F. The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London, New York: Verso, 1998; Jameson F. The Ideologies of Theory. London, New York: Verso, 2008.

[50] Вахрушева Е.А. Политическая философия Фредерика Джеймисона: дис. … канд. полит. наук: 23.00.01. Екатеринбург: Федеральное государственное бюджетное учреждение Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук, 2016. С. 25.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы могут быть использованы при чтении лекционных курсов по современной зарубежной литературе, на практических занятиях по американской литературе и спецкурсам, посвящённым проблемам репрезентации творческой личности в искусстве, а также интермедиальным аспектам литературных произведений.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сознательная модель концептуально-нарративной формулы, описывающей художника, появляется во второй половине XVIII века, когда в Европе происходят масштабные социально-экономические изменения, способствовавшие развитию индивидуальных и коллективных свойств отдельной личности. Жанр романа о художнике, а также производные от него формы, темы и мотивы, получают широкое развитие в литературе романтизма, что объясняется, с одной стороны, актуализацией профессиональных навыков, посредством которых субъект предъявляет себя миру, с другой, – попыткой романтиков выразить собственно художественную ценность искусства, к которой относятся категории, сопротивляющиеся синтезу эстетического и социального: гениальность, исключительность, автономность художественного воображения и т.д. Литература реализма рассматривает рыночные отношения как конвенциональные элементы произведения, вследствие чего художники разрабатывают эстетические модели внешней реальности, где социально-экономические структуры предопределяют логику общественных отношений, а с ними – сущность самого творчества.. В концептуально-нарративной формуле модернизма выводятся на первый план такие категории, как аутентичный взгляд творца, процессуальность творческого акта, техническая сборка произведения и художественная форма. Они становятся одновременно отражением и эстетическим переосмыслением

изменений рыночной системы, производящей теперь товары с установкой на рецептивные способности потребителя.

2. Эстетический проект постмодернизма ознаменован эпистемологическим сдвигом в системе капиталистической формации, который приводит к плотному слиянию культуры и экономики, с одной стороны, и разрушению классических для модерна социальных структур, с другой стороны. В такой ситуации творческая деятельность художника характеризуется категориями скорости и количества. Эстетическое производство теперь понимается не в значении создания чего-то нового или подлинного, а скорее в значении перепроизводства. В таком случае актуальной для художника становится эстетическая технология реди-мейда, позволяющая оперативно апроприировать объекты повседневности для художественной интенции. Наряду с этим искусство лишается символического обмена, в результате чего пересматриваются отношения между художником и публикой. Таким образом, модерная концептуальная триада «автор-произведение-читатель» трансформируется в концептуальную триаду «скриптор-текст-интерпретатор», соответствующую постмодернистской чувствительности.

3. Художественные стратегии репрезентации героя-художника и творческих практик в произведениях Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера складываются под влиянием экономических тенденций развитой формы капитализма и культурно-эстетических практик постмодернизма. Так идентичность писателя рассматривается авторами амбивалентно, в столкновении символической и экономической ценностей. И Ч. Буковски, и Д. Бартелми, и Р. Карвер обращаются к литературной деятельности с целью улучшить своё социальное положение (Ч. Буковски, Р. Карвер) или реализовать своё академическое образование с дальнейшем карьерным продвижением (Д. Бартелми). В таком контексте символическая сторона литературы адаптируется писателями под условия рынка – разработка

аутентичного стиля, антагонистический взгляд на предшественников в лице модернистов указывают на попытку авторов сформировать привлекательный, а впоследствии узнаваемый артистический бренд в кругу читателей и профессиональных критиков.

4. Непосредственно в рассказах Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера концептуально важной категорией становится взгляд, в котором различаются артистическое видение и коллективная оптика публики. Каждый писатель по-своему осмысляет взаимодействие двух точек зрения. Для Ч. Буковски художник и публика противостоят друг другу на уровне взглядов, а для Д. Бартелми и Р. Карвера произведение становится местом комплементарного переплетения видения творческого субъекта и взгляда аудитории.

5. Показательным элементом в рассказах Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера оказывается художественная деталь, которая отражает специфику взаимодействия творца с предметным миром внешней реальности. Так, в произведениях Ч. Буковски деталь воплощает собой постмодернистский способ эстетического производства, основанный на реди-мейдизации физических объектов, переносов вещей из повседневного контекста в эстетический. В рассказах Д. Бартелми и Р. Карвера деталь всегда семантически активна и динамична. У Д. Бартелми герои в таком случае стремятся переводить физическое измерение внешней реальности, расшифровывать знаки, которые могут скрываться по ту сторону видимости, тогда как у Р. Карвера предметный мир становится точкой соединения художественной и интерпретаторской интенций, что, следовательно, осуществляет коммуникативную функцию литературного текста.

6. Особое место в произведениях Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера занимают метафикциональные образы пишущего и письма, которые складываются на разных дискурсивных границах. Для Ч. Буковски писательская деятельность выражается в символическом интервале между вымыслом и реальностью, где литература связывается с возможностью

предъявить миру опыт, предшествующий слову, а с ним собственную субъектность. Помещая творческий акт на границе фикционального и действительного, Ч. Буковски удаётся показать пишущего, а с ним и само письмо в динамике становления, в котором интенсивность жизни поддерживает литературный праксис. В произведениях Р. Карвера письмо возникает на границе способности и неспособности художника творить, что имплицитно апеллирует к письму как производственному процессу. Задавая символические пределы возможности и невозможности выразить эстетическую интенцию, Р. Карвер изображает пишущего непосредственно в моменте творчества, где на первый план выходит формирование художественного воображения и литературного произведения. В свою очередь, Д. Бартелми представляет письмо на границе интермедиальных средств и приёмов. В этом отношении автор показывает, что, с одной стороны, литература проявляет себя в сочетании с другими медиумами, расширяя потенциал собственных технических возможностей; с другой стороны, она подвергается интермедиальному демонтажу, вследствие которого она лишается своей материальной идентичности и становится частью сингулярного потока медиумов и текстов.

Область исследования соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности, утверждённой ВАК РФ 5.9.2 «Литературы народов мира»: 1. История литератур народов мира (за исключением русской литературы, литератур народов РФ и литературы русского зарубежья XX века). Динамика и закономерности литературного процесса за рубежом, его периодизация. 2. Генезис, развитие, функционирование и типология литературных явлений (жанров, стилей, форм, направлений, течений, школ, приемов, образов, тем и т.д.) в литературах народов мира. 3. Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приемов, жанров, литературных направлений, течений, школ, художественных систем в литературах народов мира. 8. Социология литератур народов мира.

Национальные литературы как социальный институт: его генезис, структура, динамика, функционирование.

Апробация исследования проводилась посредством публичных выступлений с докладами на конференциях всероссийского и международного уровня и публикаций научных трудов. Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 12 публикациях, из которых 4 напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. В рамках работы над диссертацией автор принимал участие в следующих конференциях, семинарах, сессиях и саммитах: XII Всероссийский научно-практический семинар «Литература и проблема интеграции искусств» с докладом «Художественное своеобразие рассказов Чарльза Буковски (Нижний Новгород, 19-20 марта 2021); XXIII Международная научная студенческая конференция Института филологии и журналистики ННГУ им. Лобачевского с докладом «Принципы конструирования субъектности в рассказе Ч. Буковски “Ори, горя”» (Нижний Новгород, 28 апреля 2021); Международная филологическая сессия «Национальные коды в языке и литературе» с докладом «Идентичность письма: герой-художник в постмодернистском тексте (на примере рассказа Ч. Буковски «Из блокнота в винных пятнах»)» (Нижний Новгород, 29-30 октября 2021); VIII Международная научная конференция «Национальный миф в литературе и культуре: рубежи и границы» с докладом «Понятие индивидуальности и герой-художник в малой прозе Ч. Буковски: между модернистской и постмодернистской структурой чувства» (Казань, 4 мая 2022); Казанский международный лингвистический саммит (KILS-2022) с докладом «Ирония как средство выражения авторской идентичности в контексте городского пространства (на материале малой прозы Ч. Буковски)» (Казань, 14-19 ноября, 2022); Международный аспирантский семинар по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях

мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» с докладом «Выражение идентичности героя-художника сквозь призму городского пространства (на материале малой прозы Ч. Буковски)» (Донецк, 13 декабря 2022); VI Международная научно-практическая конференция «Вариативность и стандартизация языкового образования в неязыковом вузе» с докладом «“Взгляд вкось”: организация учебного процесса изучения иностранных языков посредством массовой культуры» (Нижний Новгород, 18-19 апреля 2023); XIII Всероссийская с международным участием научно-методическая конференция по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла с докладом «Принципы авторского мифотворчества в творчестве Чарльза Буковски» (Нижний Новгород, 27-29 апреля 2023); XII Международная научная конференция аспирантов и молодых учёных «Поэтика художественной детали в мировой литературе: традиции и новации (к 300-летию РАН)» с докладом «Деталь как способ объективации творческого процесса (на материале поэзии и малой прозы Ч. Буковски)» (Москва, 30-31 мая 2023); X Международная филологическая сессия «Национальные коды в языке и литературе» с докладом «Интермедиальные приемы репрезентации образа художника в рассказах Г. Миллера “Нью-Йорк и обратно” и Ч. Буковски “Рабочий день”» (Нижний Новгород, 28-30 октября 2023); VII Международная научно-практическая конференция «Вариативность и стандартизация языкового образования в неязыковом вузе» с докладом «Рассказ Рэймонда Карвера “Ложь”: опыт чтения, перевода и интерпретации» (Нижний Новгород, 23-24 апреля 2024); XII Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе» с докладом «Перевод как творческий акт (на материале рассказов Д. Бартелми» (Нижний Новгород, 24-26 октября 2024).

Структура работы соответствует цели и задачам исследования. Работа состоит из двух глав, заключения и библиографии.

ГЛАВА 1. СОЦИО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА ХУДОЖНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-XX ВВ.

1.1. Образ художника в литературных практиках XVIII-XIX вв. (от Гёте до Бодлера)

Известно, что образ творца и связанные с ним мотивы творчества возникают в мировой литературе достаточно рано. Здесь можно вспомнить и письмо египетского книжника эпохи XII династии (XX-XVIII вв. до н.э.), в котором умение владеть письменным словом автор сравнивает с различными видами труда, отдавая первенство профессии литератора[51]; и миф о талантливом архитекторе Дедале; и размышления Платона о вдохновении в диалоге «Ион» как о силе, направляющей сознание поэта; и комедию Аристофана «Лягушки», где изображается литературная баталия между Эсхилом и Еврипидом.

Тем не менее, самостоятельный жанр, оформляющийся в так называемый «роман о художнике» («Künstlerroman»), появляется только во второй половине XVIII века. Таковым можно считать неоконченное произведение Гёте «Театральное призвание Вильгельма Мейстера («*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*», 1776-1786), большая часть которого затем войдёт в «Годы учения Вильгельма Мейстера» («*Wilhelm Meisters Lehrjahre*», 1795)[52]. Впрочем, эвристической ценностью в контексте разговора о фигуре художника и эстетических способах её репрезентации в литературе обладают оба романа и, одновременно с этим, они требуют предварительных разъяснений ретроспективного характера, раскрывающих, почему эпический

[51] Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость. М.: Фабула, Издательский центр, 1993. С. 28.

[52] Отметим, что вопрос о том, какой текст является первым образцом романа о художнике в истории западноевропейской литературы, остаётся открытым для обсуждений и исследований. Например, Н.С. Бочкарева, анализируя сборник поэтических и прозаических фрагментов Данте «Новая жизнь» и автобиографическое произведение «Жизнь» Бенвенуто Челлини, приходит к выводу, что роман о художнике складывается уже в Италии эпохи Возрождения (см. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03., 10.01.08. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. С. 88).

жанр, фокусирующийся на творческом субъекте, конкретизируется только в XVIII веке, а также показывающих, в чём заключается новаторство Гёте.

Согласно немецкому философу Г. Маркузе, у истоков появления народов и культур стоит эпическая поэзия, которая образуется на основании единства индивидуального и общественного, субъективного и объективного, того, что есть и того, что может быть. Напротив, роман, как форма эпического искусства, получает своё развитие в условиях полного разрыва между идеалом и реальностью, выражающего окончательное разрушение целостности восприятия действительности, свойственной древним эпохам[53]. Процессы распада, о которых пишет Г. Маркузе, связаны прежде всего с расширением влияния социальных и культурных практик на жизнь отдельного человека из-за установления сословно-классовых структур внутри наций. В таких обстоятельствах роман оказывается подходящей художественной формой, чтобы представлять частные или имманентные стороны реальности, помещать в центр повествования субъекта, вокруг которого выстраивается историческая сцена. По этой логике появление романа о художнике означает не просто модификацию жанра, но и понимание того, что быть творцом предполагает ведение определённого образа жизни, отличного от всех остальных. Здесь можно дополнить размышления Г. Маркузе и указать на то, что происходит постепенная институционализация литературы вообще, то есть её обособление «как отдельного рода деятельности, не подчиненного другим областям культуры и общественной жизни»[54]. Отсюда и актуализация писательских биографий[55], и возникновение узкоспециализированного жанра, и последующая автономизация литературы в качестве социального пространства со своими агентами и законами[56].

---

[53] Marcuse H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four. London: Routledge, 2007. P. 71-72.
[54] Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 92.
[55] Лотман Ю.М. Избранные статьи в трёх томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Т.: Александра, 1992. С. 365.
[56] Бурдьё П. Поле литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2000, № 45. С. 25.

Становится понятно, что между развитием литературных форм и изменениями в обществе устанавливается особая взаимосвязь, которая позволяет нам проследить генезис романа о художника вообще и становление фигуры творца в частности. Интересным в этом отношении оказывается тот факт, что профессиональные литераторы были уже в древней Месопотамии, Древнем Китае и Древнем Египте. Однако их деятельность не определялась как творческая или созидательная. С одной стороны, литература использовалась ими в целях продвижения по должности в государственном аппарате, что было характерно как для азиатских государств, так и для европейских[57]. С другой стороны, под литературой понимались практики, связанные с образованием (прежде всего овладение письменностью), а также с коммуникацией, пересекаясь с содержательными элементами риторики, философии, эссеистики, истории, дидактических рассуждений и т.д.[58]

Если говорить о других видах творческой деятельности, например, в Древней Греции скульпторы и художники воспринимались обществом как обычные ремесленники, выполняющие физическую работу, что, в свою очередь, лишало их всякой возможности подняться в социальной иерархии[59]. Схожим образом дела обстояли с музыкантами и танцовщиками[60].

В приведённых примерах отражаются две главные тенденции. Во-первых, бытие творцов акцентировано обезличено. Объяснить эту тенденцию можно либо низким социальным положением, либо, как в случае литературы, инструментальным использованием, в котором важнее скорее достижение практических целей, а не стоящий за деятельностью актор, или же религиозной фетишизацией слова, делающей творцом непосредственно бога, а людей – рядовыми пользователями письменных знаков. Исключением были

[57] См. Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость. М.: Фабула, Издательский центр, 1993. С. 29; Вебер М. Политика как призвание и профессия [Электронный ресурс]. URL: https://kant.narod.ru/weber.htm (дата обращения 25.02.2025).
[58] Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость. М.: Фабула, Издательский центр, 1993. С. 31.
[59] Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Cambridge: MIT Press, 1988. P. 267.
[60] Лифшиц М. Поэтическая справедливость. М.: Фабула, Издательский центр, 1993. С. 32.

только поэты, так как поэзия сближалась со жречеством и военными кастами[61], однако, и здесь наблюдается присутствие императива, ставящее творчество в зависимость от господствующего класса (отсюда воспевание «покровителей»), или от бога (понимание, которое развивается в эпоху Ренессанса, основанное на том, что если природа – божественное творение, то искусство – творение человеческое; отсюда представление о поэте, как носителе воображения, позволяющего ему создавать собственную природу, подобную божественной[62])[63]. Что касается второй тенденции, напрямую выходящей из первой, то ни одна из творческих практик не подразумевала в своём семантическом содержании присутствия категорий эстетического, художественного, артистического. Речь шла об умениях, навыках, видах работы или службы, другими словами, о прикладной и практической деятельности.

Таким образом, в рассмотренных тенденциях наблюдается отсутствие таких компонентов, как биография творца и, соответственно, сопровождающий её творческий процесс. Можно сказать, используя понятие Б.М. Эйхенбаума «социальное бытование»[64], в искусстве вообще и литературе в частности, начиная с древних времён, не проблематизировалась позиция творческой личности, складывающаяся на стыке профессиональной деятельности и быта (социальных отношений). Это так же наглядно иллюстрируется формулой французского социолога П. Бурдьё «писатель = автор + признание»[65], под которой подразумевается, что образ творца основывается на непосредственно самой творческой практике, а также на статусе, напрямую исходящем из оценок, выставляемых публикой его произведениям. Все эти элементы, как замечает Э. Блох, необходимы для

---

[61] Лифшиц М. Поэтическая справедливость. М.: Фабула, Издательский центр, 1993. С. 31.
[62] Williams R. Long-Revolution. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1965. P. 21-23.
[63] Немецкий философ Э. Блох отмечает, что жизнь поэтов также не представляла никакого общественного интереса. Это становится заметным по отсутствию у них имён или созданию псевдонимов (см. Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988. P. 267).
[64] Эйхенбаум Б.М. «Мой временник». Художественная проза и статьи 20-30-х годов. СПб.: Инапресс, 2001. С. 63.
[65] Зенкин С.Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 50.

романа о художнике, так как он строится на сочетании профессиональных будней (workdays) и того, что последует за ними в будущем – объективация творческой деятельности в законченной работе и её дальнейшая коммуникация с внешним миром[66].

Проблема взаимосвязи между литературой и обществом, а, следовательно, и отношений между художником и публикой, становится актуальной, по мнению исследователей Д. Лоренсон и А. Свинджвуда, только в период между XVIII и XIX веками, когда формируется современный мир (modern), характеризующийся культурным триумфом среднего класса и развитием коммерческих отношений внутри общества[67]. В это время литература получает новые способы понимания и применения. Как замечает Р. Уильямс, в семантический ряд понятия «литература» интегрируются категории вкуса (taste) и умения читателей оценивать литературные произведения с точки зрения их качества (sensibility)[68]. Во многом такие изменения происходят в связи с формированием и укреплением буржуазного класса, который способствует развитию практик публичного чтения, что, в свою очередь, создаёт фокус внутри литературы не на её производстве, а потреблении. Параллельно с этим развиваются и гуманитарные (общественные) науки, а вместе с ними такие жанры, как роман, биография, дневник, мемуары, статья, трактат и т.д.[69] Всё бóльшим значением наполняется внутренняя жизнь отдельного человека.

В рамках описываемого процесса проясняется имплицитный парадокс: приумножаются формы, понятия, средства выражения социальных отношений, которые, тем временем, побуждают субъекта активизировать собственную интенциональность, как бы отступить и остранить фигуру другого, чтобы осознать самого себя. В этом отношении литература оказывается подходящим медиумом для осмысления сложившегося

[66] Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Cambridge: MIT Press, 1988. P. 267.
[67] Laurenson D.T., Swingewood A. The Sociology of Literature. New York: Schocken Books, 1972. P. 18.
[68] Williams R. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977. P. 49.
[69] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03., 10.01.08. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. С. 91.

диссонанса. Согласно Ф. Джеймисону, одной из основных функций производства эстетического акта или нарратива является «изобретение воображаемых и формальных «решений» общественных противоречий»[70]. По сути, складываются условия, художественные и социальные, при которых творец может проявить себя одновременно в своей бытийной (биографической) ипостаси и профессиональной (непосредственно творческая деятельность), что, с одной стороны, позволяет искусству вообще и литературе в том числе действовать на стыке символического и общественного, а, с другой стороны, выразиться актуальному эстетическому опыту в специальном жанре – романе о художнике[71]. Показательно, что в такой атмосфере Гёте пишет роман о Вильгельме Мейстере.

Действительно, романы Гёте, посвящённые Вильгельму Мейстеру, занимают особое положение в дискурсивном промежутке между эстетической и социальной сферами. Г. Лукач неоднократно подчёркивал, что движущей силой (как в сюжетном, так и в концептуальном планах) этих произведений[72] выступает проблема примирения внутреннего идеала личности с окружающей его общественной действительностью[73].

Импульс к созданию романа о театре и становлении литератора немецкий философ Р. Сафрански обнаруживает в государственной службе Гёте в статусе советника герцога Веймара, которая хронологически совпадает с началом работы писателя над текстом (1777 г.)[74] Тогда Гёте активно выполняет свои должностные обязанности, занимаясь вопросами строительства дорог, пожарного дела, улучшением условий труда

[70] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 38.
[71] Marcuse H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four. London: Routledge, 2007. P. 74.
[72] Стоит, однако, отметить, что основное внимание Г. Лукач сосредотачивает на «Годах учения…», полагая, что в этом варианте романа Гёте удаётся расширить свою интенцию вовне, полноценно соприкоснувшись с проблемой коммуникации индивида с социальной реальностью, в то время как в «Театральном призвании…» он ограничивается размышлениями о театре, смутно представляя внешний контекст (см. Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 51).
[73] См. Лукач Г. Теория романа. М.: Новое литературное обозрение, 1994, № 9. С. 40; Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 56.
[74] Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. М.: Издательский дом Дело РАНХиГС, 2020. С. 235.

горнорабочих и т.д. В этот насыщенный период он развивает своего рода философию праксиса, основанную на максимальном вовлечении человека в изменения внешнего мира, стремлении его улучшать, мобилизуя всевозможный потенциал своих компетенций. Одновременно Гёте осознает важность и самобытность каждого профессионального ремесла по отдельности и, вместе с тем, необходимость сохранения поэтической чуткости, позволяющей балансировать между прагматизмом официальных функций, возложенных на него политической деятельностью советника, и свободой творчества[75]. Таким образом, результатом постоянной рефлексии Гёте, направленной на сопоставление своих писательских интенций и государственных дел, становится его роман «Театральное призвание Вильгельма Мейстера»[76].

Несмотря на то, что это произведение по большей части является подготовительной версией «Годов учения…», оно, тем не менее, формулирует несколько формалистических, нарративных и концептуальных положений, впоследствии ставших архетипическими компонентами (в равной степени для романтизма, модернизма и постмодернизма) внутри драматической и конвенциальной структуры, которая определяет эстетические и репрезентативные стратегии фигуры творца в искусстве вообще и литературе в частности.

Во-первых, эмблематичным можно считать уже само название, поскольку оно эксплицитно вводит потенциального читателя в жанровый контекст романа о художнике. В нём маркируется и творческая деятельность, и личность, осуществляющая её. Если «театральное призвание» отсылает к процессу производства (literary production), подразумевающее, в понимании

[75] Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. М.: Издательский дом Дело РАНХиГС, 2020. С. 233-234.

[76] Нам кажется здесь примечательным в том числе и тот факт, что в это же время Гёте пишет стихотворения «На смерть Мидинга» и «Поэтическое призвание Ганса Сакса», в которых, как и в романах о Мейстере, аналогичным образом проявляется мотив гармоничного соединения художником своих творческих устремлений и профессиональных обязанностей.

французского философа П. Машере, конкретные условия[77] – в данном случае это становление героя драматургом: обучение, освоение и дальнейшее применение навыков на сцене (подходящей эквивалентной формулой здесь будет «творчество + профессия»[78], а если говорить об объекте творчества, то можно развить точку зрения Машере и вывести формулу «произведение + продукт»[79]), то имя, - Вильгельм Мейстер, - актуализирует непосредственно бытие творческого субъекта, его личную жизнь и роль театрального деятеля, которой он апеллирует к публике (в этом отношении релевантной будет формула Бурдьё, упомянутая нами выше – «автор + признание»).

Во-вторых, роман знаменателен тем, что он конструирует концептуальный базис нарратива о художнике, который представляется в мотиве онтологического обособления субъекта (индивидуального, социального, профессионального), его сопротивления внешнему миру или его критическому переосмыслению. Исследовательница В.В. Котелевская описывает это, как «высвобождение индивида из сословных, цеховых, церковных и семейных уз»[80], что возвращает нас к позиции Маркузе – полноценно художник, а вместе с ним и жанр, его репрезентирующий, возникает в ситуации разрыва того с обществом[81]. Говоря непосредственно о «Театральном призвании Вильгельма Мейстера», этот мотив обретает конкретную форму в стремлении главного героя реализоваться в творческом

[77] Macherey P. A Theory of Literary Production. London: Routledge, 2006. P. 77.
[78] Справедливо будет тут привести и точку зрения Г. Маркузе, который связывал появление мотива обучения художника, в случае романа Гёте, драматургическим навыкам, с развитием городов. В городском пространстве художник впитывает образ жизни, свойственный буржуазии, что превращает его из рыцаря в порядочного гражданина. Искусство, следовательно, становится в этой парадигме профессиональным ремеслом, которым необходимо овладеть посредством обучения. Отсюда и имя главного героя «Мейстер», отсылающее к мейстерзингерам, кругу поэтов-музыкантов, воспринимавших поэзию в аналогичной манере (см. Marcuse H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four. London: Routledge, 2007. P. 76).
[79] Macherey P. A Theory of Literary Production. London: Routledge, 2006. P. 77.
[80] Котелевская В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике // Известия ЮФУ. Филологические науки. №1, март, 2013. С. 36.
[81] Marcuse H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four. London: Routledge, 2007. P. 74.

акте, чтобы выйти из-под диктата воли князей (герцогов) и филистерской пассивности граждан[82].

И, наконец, в-третьих, роман важен постепенным конституированием оптики художника, направленной на публику. Собственно, то, что лапидарно выражается названием, полноценно раскрывается в содержании произведения – Вильгельм Мейстер осознаёт, что расширяется круг людей, увлекающихся искусством, а, параллельно с этим, усложняются и отношения между художником и его творением, так как между ними появляются новые акторы, способные влиять на творческий процесс: «Я считаю неискренними и страдающими излишним самомнением тех писателей, которые пишут только для знатоков, считая невежественным стадом все тех, кому не нравятся их произведения. Разумеется, все хорошее должно быть сначала проверено, я сказал бы, апробировано разумными людьми, но если произведение претендует на общечеловеческую ценность, оно должно оказывать благоприятное воздействие на всех людей, и особенно на тех, которые сами не умеют судить об искусстве. И я считаю, что наилучшего результата достигнет тот, кто прислушается к тому и другому голосу, которые только совместно, как говорит латинская пословица, и выражают глас божий»[83]. В этом плане, «Театральное призвание…» только подступает к проблеме взаимодействия художника и общества, которая в полном объёме раскроется уже в «Годах учениях…». Однако важно зафиксировать момент, что Гёте осознаёт здесь, как развитие социальных отношений начинает отчуждать творца от собственного творения. Симптоматично, замечает Сафрански, что роман о Мейстере Гёте пишет не своей рукой, а надиктовывает его секретарю. Так создаётся эффект, при котором писатель лишается интимной близости со своим письмом, дистанцируясь от произведения. В романе это выражено в повествовании от третьего лица, очевидным образом контрастируя с внутренним и личным повествованием от

[82] Гёте И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л.: Наука, ленинградское отделение, 1981. С. 254.
[83] Там же. С. 60.

первого лица в «Страданиях юного Вертера» («*Die Leiden des jungen Werthers*», 1774)[84].

Что касается романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», необходимо сразу подчеркнуть его жанровую особенность на фоне предшествующего ему «Театрального призвания…». Известно, что это произведение относится к роману воспитания (Bildungsroman). Тем не менее, в нём сохраняется и тип героя-художника, и структура, имеющая отношение к роману о художнике. Н.С. Бочкарёва объясняет трансформацию жанрового кода сменой эстетических взглядов Гёте[85], в то время как В.В. Котелевская видит в этом национальную особенность, присущую немецкоязычной литературе, в которой роман воспитания и роман о художнике предстают в симбиозе[86], отчасти совпадая с точкой зрения исследователя Х. Аммерлана, полагающего, что артистическая линия в «Годах учения…» занимает весомое место как в сюжете, так и в форме всего произведения[87]. В свою очередь, нам близка позиция Лукача, рассматривающего «Годы учения…» комплексно: и в контексте автономного развития жанров, и в ракурсе личностного движения Гёте, и исторически, и географически, и, самое главное, на стыке эстетического и социального[88].

Итак, более широкая и детализированная перспектива «Годов учения…» привносит новые коннотации в осмысление сложных переплетений, складывающихся в отношениях между творцом и обществом, превращая, тем самым, роман в художественную попытку синтеза двух полярностей[89]. Исследователь М. Пирхолт считает, что в произведении на первый план выходит борьба двух типов знаков: души и тела, реальности и

---

[84] Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. М.: Издательский дом Дело РАНХиГС, 2020. С. 235.
[85] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03., 10.01.08. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. С. 94.
[86] Котелевская В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике // Известия ЮФУ. Филологические науки. №1, март, 2013. С. 37.
[87] Ammerlahn H. The Marriage of Artist Novel and Bildungsroman: Goethe's Wilhelm Meister, a Paradigm in Disguise // German Life and Letters 59:1, 2006. P. 1468-1483.
[88] См. Лукач Г. Теория романа. М.: Новое литературное обозрение, 1994, № 9. С. 40-50; Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 50-68.
[89] См. Лукач Д. Теория романа. М.: Новое литературное обозрение, 1994, № 9. С. 40.

разума, природы и культуры. Стремление Гёте разрешить конфликт оппозиций, разработав универсальную для них форму, неизбежно приводит его ко внешним, социально-экономическим условиям, опосредующим всякую эстетическую практику[90]. И Пирхолт, и Лукач сходятся во мнении, что этими условиями оказывается капитализм, со становлением которого исторически совпадают «Годы учения…»[91]. Именно этот контекст предопределяет специфику интенции Гёте в отношении искусства, с одной стороны, и общества, с другой стороны, в романе.

Если говорить о репрезентации творца в «Годах учения…», то она так же осуществляется в логике семантического расщепления. В романе явным образом противопоставляются друг другу театры кукольный и драматический. Намеченная дихотомия является метафорической демонстрацией функционирования двух режимов повествования, между которыми колеблется сознание художника. Кукольный театр позволяет Вильгельму оставаться невидимым для публики, его голос возвышается над общей историей и диалогами внутри неё. То есть одновременно Вильгельм реализует себя в качестве нарратора и отдельных персонажей, оставаясь, при этом, для публики чистым голосом. Драматический театр полностью меняет репрезентативную ситуацию: Вильгельм появляется на сцене, подчиняя полностью свой голос и своё тело актёрской игре и, соответственно, показывая себя зрителям. По сути, так начинает формироваться публичный образ творца. Пирхолт предлагает интерпретировать оппозицию кукольного и драматического театров в терминах французского нарратолога Ж. Женетта – диегесиса и мимесиса. Так, кукольный театр воплощает собой синтез диегетического и миметического, позволяя творцу маневрировать между собственным и чужим голосом и трансцендировать своё физическое присутствие. Драматический театр, напротив, строится исключительно по

[90] Pirholt M. A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre // Goethe Yearbook. Vol 16. 2009. P. 70.
[91] См. Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 53; Pirholt M. A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre // Goethe Yearbook, Volume 16, 2009. P. 70.

миметическому принципу, вынуждая творца сосредоточиться на материализации своего голоса и тела для успешного контакта с публикой. Собственно, это и становится, по мнению Пирхолта, идеологически важным поворотом в романе – публичная сфера, активизирующаяся драматическим театром, радикально меняет стратегию репрезентации. Творец отказывается от чисто воображаемого, внутреннего и субъективного в пользу материального, видимого и телесного, поскольку его творческая деятельность теперь предполагает присутствие другого, а именно публики[92]. То же самое можно говорить и творческом акте, который подвергается конкретизации. Если в романе речь идёт о театре, то в действительности Гёте ощущает эту тенденцию непосредственно на себе в качестве писателя, заключая контракт с издателем на публикацию произведения. В рамках договора определяется структура романа (четыре тома в восьми книгах) и, конечно же, гонорар. Гёте удаётся получить, по меркам того времени, высокий гонорар (2400 талеров за один роман, а в общей сложности получалось 600 тыс.), что иллюстрирует уверенность Гёте в успехе своих будущих сочинений, а, значит, и то, что он осознавал свой писательский авторитет среди читателей и мог апеллировать своим публичным образом при составлении контракта[93].

Однако, как замечает Лукач, «В годах учения…» Гёте не ограничивается только лишь театральной публикой, он стремится к более объективному изображению внешнего мира. Театр, а вместе с ним и драма, и поэзия отсылают к единому целому, и являются одной из сторон огромного комплекса проблем, касающихся развития личности, культуры и гуманизма[94]. По этой причине в романе усложняются представление о творце, коллективный портрет общества и механизмы взаимодействия между автономным и гетерономным.

---

[92] Pirholt M. A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre // Goethe Yearbook. Vol. 16. 2009. P. 73-74.

[93] Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. М.: Издательский дом Дело РАНХиГС, 2020. С. 392.

[94] Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 51-52.

Ученичество, в свою очередь, выведенное в заглавии произведения, так же наполняется социальным содержанием. Оно подразумевает не только становление Мейстера художником, но и постепенную интеграцию главного героя в общество, обретение способности находиться в постоянной связи с коллективом, не теряя при этом своей индивидуальности. Позже Гегель охарактеризует это так: «Случайность внешнего существования превратилась в прочный, обеспеченный порядок гражданского общества и государства, так что там, где ставил себе химерические цели рыцарь, теперь существуют полиция, суды, армия, государственное управление. Поэтому меняется и характер рыцарства героев, действующих в новейших романах. В качестве индивидов, обладающих своими субъективными целями, любовью, честью, благоговением или своими идеалами улучшения мира, они противостоят этому существующему порядку и прозе действительности, которая всюду ставит на их пути затруднения»[95]. Дополняя тезисы Гегеля и Лукача, можно сказать, что роман «Годы учения…» оказывается важным в контексте развития жанра романа о художнике вообще и меняющегося в истории положения творца в частности тем, что он актуализирует, как бы сказал американский социолог Ч. Р. Миллс, «социологическое воображение»[96] творческого субъекта, и, в то же самое время, по Ф. Джеймисону, демонстрирует способность литературного письма создавать когнитивную карту обширных социоэкономических структур[97], наполняя его видение понятиями класса, профессии, сословия и т.д., и, вместе с тем, превращая творческий акт в деятельность, осуществляющуюся на границе символического и социального.

Между тем, роман «Годы учения…» показателен и своей лиминальной позицией в истории западноевропейской литературы, которой он обеспечивает переход из XVIII века в XIX век[98]. Его рубежный статус так же

[95] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том второй. М.: Издательство Искусство, 1969. С. 304.
[96] Миллс Ч.Р. Социологическое воображение. М.: NOTA BENE, 2001. С. 13-16.
[97] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 335-350.
[98] Lukács G. Goethe and His Age. London: The Merlin Press Ltd, 1979. P. 50.

можно задействовать в объяснении, почему в произведении на имплицитном и эксплицитном уровне активизируются оппозиционные друг другу знаки. Роман включает в себя приметы двух эпох, сталкивая феодализм и капитализм, аристократию и буржуазию, индивида и общество, творца и публику, жизнь и искусство. И, хотя, Гёте, как кажется, разрешает эти конфликты, выбрав практику, действие и прозу вместо идей, созерцания и поэзии[99], своим романом он открывает новые стратегии реализации жанровых форм и идентитарных репрезентаций, которые продолжат модифицироваться в романтизме[100].

В самом деле, расцвет жанра романа о художнике приходится на романтическую эпоху, в основном сосредотачиваясь в творчестве немецких писателей, которых относят к раннему романтизму[101]: это и произведение В. Ваккенродера, композиционно складывавшееся усилиями Л. Тика, но всё равно оставшееся в форме фрагментов «Сердечные излияния отшельника – любителя искусства» и «Фантазии об искусстве для друзей»; и самостоятельное творение Тика «Странствия Франца Штернбальда»; и, конечно, неоконченный роман Новалиса «Генрих Фон Офтердинген». Нельзя не вспомнить и роман Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», но уже в контексте зрелого романтизма. Вместе с тем роман о художнике не

[99] В финале романа Мейстер решает начать карьеру хирурга, отказавшись, таким образом, от «театрального призвания», что создаёт идеологический разрыв между Гёте и романтиками. Например, Новалис впоследствии скажет: «Эстетический атеизм – вот истинный дух этой книги <…> Тема романа – не годы учения, а «паломничество к дворянскому титулу» (цит. по Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. С. 418). Американский философ М. Берман выделяет внутри произведений Гёте три архетипических метаморфозы: мечтатель, возлюбленный, строитель. Согласно этой трактовке, метаморфоза строителя, отсылающая как раз к практическому и деятельному, становится кульминационной точкой в развитии Гёте-человека и Гёте-писателя, что найдёт свою окончательную художественную форму в «Фаусте» (см. Берман Б. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 52.)

[100] «Годы учения…» в его пограничном положении можно так же рассматривать через понятие Ф. Джеймисона «исчезающего посредника» (vanishing mediator; fading spectator), определяющееся передаточной функцией. Оно воплощает транзит идей, стилей, форм, симптомов из одной системы в другую, причём процесс перехода не подразумевает сохранение изначальных значений, а, наоборот, полное изменение свойств и характеристик. В этом смысле роман Гёте способствует постепенному оформлению образа художника, но уже в романтическом ключе (см. Гелианов А. Перекодировать горизонт: о финальной работе Фредрика Джеймисона. М.: Новое литературное обозрение, № 6 (158) 2024. С. 36-37).

[101] Меньщикова М.К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород: издательство ННГУ, 2019. С. 201.

ограничивается только немецкой романтической литературой: его вариации также обнаруживаются во Франции («Коринна, или Италия» Ж. Де Сталь, «Мадемуазель де Мопен» Т. Готье) и США («Мраморный Фавн» Н. Готорна). Добавим сюда и автобиографическое произведение английского романтика С.Т. Кольриджа «Литературная биография, или биографические наброски моей литературной жизни и мнения»[102], в котором между собой переплетаются поэтические и прозаические фрагменты с размышлениями о сущности творчества и бытии поэта. Кроме того, в романтизме активно развиваются метапоэтические элементы, которые напрямую или косвенно связаны с сюжетами и проблемами, имеющими отношение к фигуре творца, творческой деятельности и осмыслению искусства вообще. Они проникают в рассказы и новеллы («Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана, «Знаменитость» Э. По, «Листки из дневника художника-недоучки» Т. Готье), поэзию («Прелюдия, или становление сознания поэта» У. Вордсворта, «Прометей» Дж. Байрона) и эссеистику («Защита поэзии» П.Б. Шелли, «Философия композиции» Э. По).

Этот список делает ясным прежде всего то, что романтизм, как эстетический проект, вносит существенный вклад в автономизацию литературного поля (шире – поля искусства): художник увеличивает свою интенциональную самостоятельность, выстраивая, таким образом, новые типы отношений между собой и обществом – с одной стороны, жизнью и искусством – с другой стороны.

Устанавливая различные опосредования, благодаря которым оформляется идея свободного и независимого творца, находящая свою конечную объективацию в художественном произведении трансфером через художественное воображение, важно обрисовать внешние факторы, ставшие одновременно импульсами и своего рода раздражителями для представителей романтизма.

[102] Название явным образом отсылает к известному роману английского сентименталиста Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена».

Наступление капитализма, индустриализация, развитие мировой торговли, Великая французская революция и последующие за ней захватнические походы Наполеона, распад аристократического класса и приход на его место класса буржуазного определяют исторический ландшафт романтического искусства. Причём, как отмечает Р. Уильямс, эти события и явления нужно воспринимать не в качестве пассивного фона, выполняющего чисто описательную функцию, но как «форму, в которой выражается коллективный опыт»[103] (перевод наш – Д.М) романтиков. Говоря об изменениях, касающихся непосредственно романтического искусства, Р. Уильямс выделяет пять основных направлений:

1. Отношения между творцом и публикой (в случае литературы – писателем и читателями);
2. «Масса» как новое представление об обществе;
3. Производство искусства ставится в один ряд с другими видами производства;
4. Теория «возвышенной реальности» (superior reality), которая является проводником истины творца;
5. Идея о независимом художнике и его исключительной гениальности[104].

Предложенная Р. Уильямсом репрезентативная структура, по замечаниям самого мыслителя, не предполагает последовательного развёртывания пунктов в каком-то определённом порядке. Выдвинутые положения следует объяснять синхронно, в их динамичной взаимосвязи, чтобы уловить романтизм в сцепке с актуальной ему историей[105]. Попробуем придерживаться этой логики в рамках дискурса о художнике романтического типа, продолжая привлекать к его истолкованию аргументы как Р. Уильямса, так и других комментаторов, занимавшихся данным вопросом.

[103] Williams R. Culture and Society 1780-1950. New York: Anchor Books, 1960. P. 34.
[104] Ibid. P. 35.
[105] Ibid. P. 35.

Повышенная чувствительность романтиков ко внешним переменам приводит их к разработке ряда концепций, расширяющих границы искусства. Самой показательной, пожалуй, является представление о художественном произведении, которое появляется в результате активной работы воображения. На поверхности этой идеи сразу возникают очевидные формулы, связывающие нас с романтизмом: самовыражение, творческая свобода, гениальность и т.д.[106] Если конкретизировать их, то можно говорить о том, что романтики осмысляют творческий акт как уникальную и оригинальную способность индивида, а творение – продуктом этой способности[107]. Соответственно, поворотным моментом оказывается здесь то, что романтические художники порывают со всевозможными императивами, которые могут предопределять творческий процесс извне: воображение, творчество, произведения, искусство вообще (и, конечно, литература) находят своё основание непосредственно в индивиде. Собственно, так романтизм эксплицирует свою реакцию на изменения, происходящие вокруг него, которые сталкивают всеобщий прогресс с бытием отдельного человека. По мнению Р. Уильямса, воображение творца в таком случае выступает инструментом защиты и сопротивления социальному порядку и индустриализации при капиталистическом строе[108].

Получается, что между внутренним и внешним складываются антагонистические отношения. Одной из причин, почему обостряется такого рода напряжение, Р. Сафрански называет появление новой влиятельной силы в начале XIX века – общества, которое подчиняет себе оба полюса, становясь воплощением объективного духа[109]. В литературе это проявляется на уровне взаимодействия писателей с читателями. С одной стороны, увеличивается читательская публика, с другой – растёт число действующих литераторов. Отсюда и романтическая интерпретация структуры мира, состоящей из

[106] Stratton J. Capitalism and Romantic ideology in the record business // Popular Music. Vol. 3. 1983. P. 149.
[107] Williams R. Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 1977. P. 50.
[108] Ibid. P. 50.
[109] Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение. М.: Издательский дом Дело РАНХиГС, 2020. С. 579.

вертикальной и горизонтальной линий, где первая отражает желание творца вырваться из общей массы (включая рядовых художников), а вторая – тривиальные вкусы читателей и меркантильные расчёты дельцов, стремящихся подстраивать искусство под запросы потребителей[110]. Проиллюстрировать этот аспект романтического искусства можно примерами Э.Т.А. Гофмана, Э. По и Н. Готорна. Говоря о немецком писателе, известно, что его писательский дебют случился во «Всеобщей музыкальной газете» с публикацией новеллы «Кавалер Глюк». Показательно, что Гофман при работе над текстом ориентируется на популярный среди читателей этой газеты жанр «литературного портрета колоритных комических чудаков» и, в частности, на рассказ редактора Рохлица «Посещение сумасшедшего дома», соответствующего параметрам указанного жанра (соединение музыкально-теоретических, моральных и культурно-исторических рассуждений)[111]. Чтобы выразить возвышенное отношение к музыке, а также дать критический комментарий по поводу плохого исполнения Моцарта и Глюка в Берлине, Гофман прибегает к художественным средствам массового жанра, чтобы замаскировать свою точку зрения. Вместе с тем при создании новеллы писатель приходит к интересному заключению, проливающему свет на другой важный аспект романтизма. Так, Гофман придаёт большое значение воображению, позволяющее творцу «дурачить» публику смешением реальных и вымышленных цитат, асинхронным сопоставлением героев и мест действия, завуалированным слиянием фантастического и действительного[112]. Таким образом, Гофманом обнаруживается магическая сторона творческого процесса, согласно которой писатель является своего рода «чудотворцем». В этом смысле открывается имплицитное противостояние романтизма и капитализма, упомянутое выше Р. Уильямсом. Любопытно, что австрийский

[110] Сафрански Р. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 189.
[111] Там же. С. 161.
[112] Там же. С. 165.

литературовед Э. Фишер, описывая капиталистический способ производства, сравнивает его с царём Мидасом, известным в древнегреческой мифологии способностью превращать в золото всё, к чему он прикасался. Соответственно, капитализм, в продолжении этой аналогии, своим прикосновением превращает всё вокруг в товар[113]. Художник, напротив, апеллирует «чудесами» воображения, делая реальность медиатором собственной фантазии.

Оппозиция утилитарного и возвышенного, индивидуального и общественного, аутентичного и тривиального развивается Гофманом и дальше, в рамках так называемого цикла «Крейслерианы» – «Музыкальных страданий капельмейстера Иоганнеса Крейслера», в котором раскрывается идея священного искусства, напрямую связывающая нас с концепцией вертикали и горизонтали. Главный герой романа оказывается в ситуации разрыва между социальным и приватным, дающей очертания всей проблематики: чтобы поддерживать земное бытие, артист вынужден зарабатывать своим творчеством, развлекая буржуазную публику. Однако, в то же время в качестве защиты аутентичного искусства и музыкального призвания, он разрабатывает особую метафизику, основанную на религиозном принципе высшего назначения, позволяющего человеку выйти из суеты повседневности, то есть перекрыть горизонтальную ось бытия вертикальным движением, импульсом которого выступает воображение творца[114], что во многом пересекается с представлением Бахтина об авантюрном типе героя («воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни»), характерного как раз, по мнению исследователя, романтической литературе и ницшеанской философии[115].

---

[113] Fischer E. The Necessity of Art. A Marxist Approach. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. P. 49.
[114] Сафрански Р. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 188.
[115] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс]. URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/4_2.html (дата обращения 02.03.2025)

Говоря о произведениях Э. По и Н. Готорна, нужно учитывать не только эстетический контекст романтизма, но также и национальный, поскольку территориальные, социальные и экономические аспекты США в первой половине XIX в. активно вовлекаются в дискурс искусства. Собственно, в этом и заключается главная особенность американских писателей в целом – выстраивание художественной карты, которая отражает и авторский стиль, и общественные явления, пересекающие всю географию США[116]. Так, по мнению исследователя М. Гилмора, американский романтизм напрямую связан с развитием рыночных отношений в стране. Если до появления рынка люди, как правило, работали на себя, создавали продукцию для личного потребления, а не для получения прибыли. Если и существовал какой-то обмен на уровне купли-продажи, то опосредовался он не деньгами, а материальными ресурсами. Однако рынок кардинально меняет масштаб производства и предпринимательства в США. Развиваются сухопутные маршруты, появляются товары, ориентированные на экспорт, распространяются государственные банки, расширяются города[117]. Не обходят эти изменения стороной и литературное дело. Появление новых технологий печати и оформления книг позволяет выпускать книжную продукцию в больших тиражах, что поспособствовало не только интеллектуальному росту общества, но и росту его национального самосознания[118]. С одной стороны, культура в такой атмосфере духовно соотносится с экономическими прорывами страны. Американские художники пытаются разработать особый язык искусства, который позволил бы выделиться на фоне Европы, выразив сущность прогрессирующей нации[119]. С другой стороны, усиливался контроль новых агентов в сфере эстетических практик. Развитие технологий распространения

[116] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 34.
[117] Gilmore M.T. American Romanticism and the Marketplace. Chicago: University of Chicago Press, 1985. P. 1-2.
[118] Ibid. P. 3-4.
[119] Spiller R.E. Critical Standards in the American Romantic Movement // National Council of Teachers of English, United States. Vol. 8, No. 7, 1947. P. 347.

художественной продукции приводит к появлению крупных издательств, которые начинаются конкурировать с творцами за управление произведениями[120].

Случай Э. По как раз показателен тем, что американский писатель был непосредственным участником изменений литературного производства, начинавшего мимикрировать под законы рынка. Работая в «Южном литературном вестнике» («*Southern literary messenger*»), он осознанно подходил к вопросам потенциальных сюжетов, тем и форм своих произведений, принимая во внимание интересы читателей. С другой стороны, Э. По чувствительно переживал коммерциализацию литературы. Так, например, он обратил внимание на то, что появление литературных журналов постепенно уничтожает многословные произведения, заменяющиеся краткими, лаконичными и легко распространяемыми историями[121]. Здесь обнаруживаются категория длины и объёма художественного текста, и, в том числе, размышления о построении сюжетной композиции, которые выводит на первый план Э. По в своём эссе «Философия творчества» не только по своим писательским принципам, но и в связи с фигурой читателя, чей интерес необходимо завоевать художественными эффектами[122]. Это проливает свет на статус автора журнальных рассказов, ориентирующихся на массовую аудиторию и, вместе с тем, попытки Э. По сохранить оригинальность своего творчества в диалоге с публикой.

Говоря о негативной стороне адаптации писателя к условиям литературного рынка, Э. По также видит экономическую несостоятельность поэзии при сопоставлении её с прозой. По этой причине, сказки, рассказы и новеллы становятся для него способом заработка, инструментами его

[120] Gilmore M.T. American Romanticism and the Marketplace. Chicago: University of Chicago Press, 1985. P. 4.
[121] Whalen T. Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 7.
[122] По Э.А. Философия творчества [Электронный ресурс]. URL: https://lib.ru/INOFANT/POE/poe1_3.txt (дата обращения 02.03.2025)

профессии, тогда как поэтическое творчество занимает сакральное место[123], что коррелирует с Гофманом, для которого подобным образом мыслилась музыка, а литература, в свою очередь, была побочным ремеслом. Неспроста, оценивая состояние современной ему американской литературы, Э. По активно использует фразы экономического свойства: «литературные товары», «рынок литературной продукции», «продаваемость литературы» и т.д.[124] Отрицательно он описывает и свой опыт работы в журнале, сравнивая эту деятельность с пребыванием в тюремной камере (Magazine Prison-House)[125]. В этом контексте Э. По пересекается с Э.Т.А. Гофманом и выражает романтическую структуру чувства в целом, рассматривая капиталистическую реальность в ракурсе оппозиции «художник/общество». Её поэтическую форму американский писатель представляет в своей философской поэме «Эврика», где композиция вселенной описывается как постоянное столкновение противоположных сил: притяжения и отторжения, единства и разобщённости. Важным здесь является то, что по мнению американского писателя, дихотомическое напряжение выступает необходимым условием существования вселенной: противоречия и противостояния неизбежны[126]. Это видение Э. По развивает в своих прозаических произведениях, например, в рассказе «Рукопись, найденная в бутылке» («*MS. Found in a Bottle*», 1833), где возникает конфликт между языком и физической реальностью[127]. По сюжету главный герой отправляется в морское путешествие на Южный Полюс, в ходе которого корабль попадает в сильный шторм. Нарративно рассказ действительно строится вокруг мотива постепенного разрушения: повреждение судна в урагане, смерть моряков и капитана, деградация психологического состояния главного героя. Когда корабль и его команда принимают призрачную форму,

[123] Whalen T. Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 7.
[124] Ibid. P. 7.
[125] Ibid. P. 73.
[126] Packham J. Edgar Allan Poe's Chaotic Drive to Unity // Tropos 1(1), 2014. P. 45.
[127] Ibid. P. 45

дистанция между героем и внешней реальностью увеличивается. Герой не может определить строение судна, языка, на котором говорит экипаж, а природный ландшафт не поддаётся визуализации, сливаясь в сплошную «непроглядную ночь»[128]. Интересно, что и сам текст рассказа подвергается трансформации: связное и поступательное повествование превращается в набор фрагментов. Единственно возможным местом схождения становятся записки, которыми герой попытался зафиксировать загадочные события. Получается, что письмо способно одновременно снять противоречия и активизировать их. В таком случае форма рассказа – это вселенная в интерпретации Э. По. Его цельность заключена в наличии двух противоположных явлений. А, в свою очередь, рассказ функционирует как проводник воли художника, бытие которого реализуется в таком же ключе оппозиций, что соответствует романтическому взгляду на столкновение творческой личности с обществом. Художник, а с ним и эстетический акт, таким образом, актуализируются в сопротивлении внешнему, в антагонистических отношениях личного и социального.

Концептуализация сопротивления как специфической характеристики онтологии художника романтического типа обнаруживается и в творчестве другого американского писателя Н. Готорна. В качестве показательного примера здесь выступает его рассказ «Художник прекрасного» («*The Artist of the Beautiful*», 1844), где творческий акт возникает и развивается в оппозиционной логике индивидуального и общественного. Интересно, что амбивалентность, основанная на столкновении противоположностей, организует нарративные и диегетические элементы рассказа. Уже в самом начале истории актуализируется цветовая дихотомия света и тени – из вечернего мрака на свет, выходивший на улицу из окна мастерской, появляется пожилой человек со своей дочкой. Тут же заявляется и дихотомия пространств: открытой городской улицы и замкнутой рабочей комнаты

[128] По Э.А. Рукопись, найденная в бутылке. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1833_ms_found_in_a_bottle-engelgardt.shtml (Дата обращения 05.08.2025).

часовщика. Такая двойственная конфигурация повествовательной структуры (на уровне сочетания действий и деталей) имплицитно кодирует генезис творческой практики. Деятельность романтического художника проявляет себя на семантической границе, обостряющей оппозиционные друг другу феномены, так же, как и повествование в рассказе, которое начинается с расстановки свойственно противоположных элементов. Далее в произведении этот дуализм будет принимать и другие формы (ночи и дня, материального и идеального, реального и фантастического). Отдельно в этом смысле стоит отметить профессиональную кодификацию главного героя Оуэна Уорлэнда, который является часовщиком. Его деятельность также становится местом воплощения романтического конфликта, где друг с другом сталкиваются необходимость работы (выполнение заказов) и свобода творчества (стремление Уорлэнда создавать механизмы, которые отличаются не функциональной полезностью, а духовной и физической гармонией). Как раз здесь эксплицируется и социальная проблематика рассказа: художник не просто стремится трансцендировать реальность, но пытается в неё интегрироваться, реализовав, таким образом, диалектическое единство автономного и гетерономного. В этих попытках, собственно, Уорлэнду удаётся пережить внутренние и внешние условия становления эстетического сознания[129]. Сущностная двойственность бытия героя действительно заложена в его профессии: сборка часов и других механизмов складывается в регистрах ремесла и творчества (artisan/artist), социальной роли и художественной независимости. С одной стороны, Уорлэнд, выполняя заказы, воспроизводит свои технические навыки. В этом случае он принимает рациональность и практичность общественной реальности: часы воспринимаются исключительно с точки зрения точности, автоматизма, функциональности, а деятельность героя ограничивается значением профессии (умения, отвечающие запросам общества). С другой стороны,

[129] Bethea D.W. Heat, Light, and the Darkening World: Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // South Atlantic Review, Vol. 56, No. 4, 1991. P. 24.

Уорлэнд увлечён созданием механизмов, основанных на воплощении идеального измерения, где материальность изделий выполняла бы роль проводника. В этом случае уже на первый план выходит эстетический регистр. Герой обращается к искусству, чтобы растворить свою социальную идентичность, разорвать наглядность и императивность внешнего мира. Неспроста Уорлэнд рассматривает деятельность часовщика в ряду практик поэта, скульптора и музыканта[130]. Как отмечает исследователь Д.В. Бетеа, тяготение героя искусством и творчеством является не просто драматической характеристикой, но и маркером социального мира, который отражён в рассказе. Часы становятся символом, репрезентирующим столкновение романтической чувствительности Уорлэнда (внимание к деталям, красоте и качеству механизмов) с реальностью развивающегося в мире капитализма (массовое и фабричное производство недорогих часов, чья функция организовывать время труда рабочих)[131].

Подводя промежуточный итог в рассмотрении творческих практик Т. Гофмана, Э. По и Н. Готорна, можно сказать, что романтизм в своём сопротивлении коммерциализации литературы и расширении влияния капитализма, в ответ на экономический редукционизм создаёт «экономику наоборот», которая определяет поле искусства не с точки зрения финансовой выгоды, но чистого и независимого творчества, для которого важным оказывается критерий аутентичности художественного творения[132]. Так романтизм способствует конституированию представления о художнике как о субъекте, чьим движущим импульсом является исключительно

[130] Hawthorne N. The Artist of the Beautiful. The New Atlantics, 2011. [Электронный ресурс]. URL: https://www.thenewatlantis.com/publications/the-artist-of-the-beautiful (Дата обращения 20.10.2025).

[131] Кстати в этом месте раскрывается ещё одна любопытная форма диалектической связи, выраженной в соединении малого и большого, которую можно экстраполировать на жанровую категорию рассказа. Н. Готорн, как Э. По, пытается отстоять аутентичность малой прозы в контексте массовой литературы, показывая, что небольшой по объёму текст может выстраивать сложную систему эстетических референций. В этом смысле примечательны не только часы, которыми занимается главный герой рассказа Н. Готорна, но и портрет самого героя, отличающийся миниатюрностью тела и мышления: невысокий рост, маленькие пальцы и фокус на микроскопических деталях при сборке механизмов. (см. Bethea D.W. Heat, Light, and the Darkening World: Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // South Atlantic Review, Vol. 56, No. 4, 1991. P. 32; Hawthorne N. The Artist of the Beautiful. The New Atlantics, 2011. [Электронный ресурс]. URL: https://www.thenewatlantis.com/publications/the-artist-of-the-beautiful (Дата обращения 20.10.2025)).

[132] Бурдье П. Поле литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2000, № 45. С. 25.

эстетическая интенция (позиция получит дальнейшее развитие в искусстве модернизма). Поэзия, в свою очередь, на контрасте с прозой, рассматривается романтиками в качестве свободной творческой практики, максимально обособленной от внешнего мира (в случае Гофмана, так можно говорить ещё и о музыке). Эксплицитно и лаконично такая сепарация была выражена французским романтиком Готье в его знаменитом изречении «искусство для искусства», демонстрирующее индифферентность романтизма к действительности – с одной стороны, к миру экономики – с другой.

Наряду с Р. Сафрански общество в контексте романтизма рассматривает и Р. Уильямс. Помимо уже отмеченных выше проблем, касающихся зависимости писателя от публики и капиталистов, определяющих структуру литературного бизнеса, а также характер творческой деятельности, которая распадается на призвание и работу, что вынуждает художников постоянно колебаться между внутренним и внешним (символическим и социальным), британский литературовед делает акцент на модусе восприятия. Так, по мнению Р. Уильямса, романтики осуществляют рецептивную редукцию, рассматривая общество как скопление «других», лишающихся конкретного лица, что, в свою очередь, порождает феномен массы[133]. Р. Уильямс объясняет такой поворот развитием индустриализации и технологическим прогрессом, которые усложняют личный опыт переживания коллективного[134].

В том же ключе подходит к проблеме и Э. Фишер, применяющий знаменитую оппозицию Фихте «Я» и «не-Я», экстраполируя её на общество. Согласно такой трактовке, разделение труда, спровоцированное капиталистическим способом производства, ослабляет социальные связи между людьми. Лишаясь всяких посредников, субъект вынужден выстраивать контакты с обществом в одиночку, оказываясь в положении

[133] Williams R. Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism. New York, London: Verso, 1989. P. 11.
[134] Ibid. P. 11.

незнакомца среди других незнакомцев. Касаются изменения и самой трудовой деятельности (творчества в том числе), в которой исчезают признаки присутствия актора (в случае искусства можно говорить о девальвации авторства), она, в конечном счёте, становится анонимной, из-за чего сокращается символическая ценность продукта (произведения)[135]. Получается, что по причине индустриализации и разделения труда ослабляют связи как между людьми внутри общества, так и между рабочим и его трудовой деятельностью (художником и его произведением).

Примечательно, что французский социолог Э. Дюркгейм, анализируя феномен разделения труда, говорит о его влиянии как раз в областях политики, административных дел, науки и искусства, что не сводит всю проблематику исключительно к экономике[136]. По замечанию исследователя, к началу XIX в. складывается ситуация, когда профессии поддаются интенсивной специализации, привязывая человека к определённому кругу обязанностей, компетенций или специальных дисциплин. В более ранние эпохи, напротив, предполагалось владение обширными познаниями одновременно в нескольких областях. Несмотря на то, что за человеком закреплялась какая-то одна кодификация, на самом деле она была всего лишь общим термином, объединяющим разное количество обозначений: например, философ мог быть сразу и мыслителем, и математиком, и астрономом[137].

О разделении труда размышлял и К. Маркс, причём, в отличие от Э. Фишера и Р. Уильямса, он обнаруживает в этом явлении позитивные тенденции. Так, в его понимании, появление различных специализированных практик свидетельствует о развитии науки и росте её значимости в обществе. Как следствие, у человека возникает необходимость увеличивать своё вовлечение в трудовой процесс, чтобы повышать сознательность в осуществлении собственной профессиональной деятельности[138].

---

[135] Fischer E. The Necessity of Art. A Marxist Approach. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. P. 49.
[136] Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. М.: Канон, 1996. С. 47.
[137] Там же. С. 47.
[138] Очерки по истории «Капитала» К. Маркса. М.: Политиздат, 1983. С. 116-117.

Соответственно, дуальный взгляд на разделение труда, подчёркивающий негативные и положительные стороны феномена, проливает свет на характерную для романтиков амбивалентность, которую они ощущают в окружающей их реальности и затем передают в свои произведения. Благодаря этим соображениям, мы можем установить причину укрепления индивидуального начала в романтическом искусстве. Раздробленное социально и профессионально буржуазное общество провоцирует творца обращаться к самому себе, противопоставляя безликости массы свои гениальность, артистическое воображение и творческие способности[139]. Отсюда и закономерное развитие романа о художнике как специализированного жанра, фокусирующегося на жизни и умениях творческого субъекта. Кроме того, здесь прослеживается и активное обращение романтиками к отдельным метапоэтическим аспектам искусства, привлекающими как прозу, так и поэзию, что свидетельствует об их интенции заявить о себе не только в оппозиции к коллективному, но и разобраться в сущности творчества вообще, чтобы выделить его на фоне других профессиональных практик. Подобного рода литературные исследования можно найти в рассказах Гофмана «Угловое окно» и «Артусова зала», в которых актуализируется видение художника, участвующее в творческом процессе, или, к примеру, в рассказе Т. Готье «Листки из дневника художника-недоучки», где раскрывается подробный отчёт главного героя о его попытках освоить принципы живописи, поднимающий попутно вопросы о копировании реальности, акцентировке художественных деталей, выстраивании портретных изображений и т.д.

С другой стороны, разделение труда напоминает романтикам и об их социальной опосредованности. Именно в этом месте возникает напряжение между художником и обществом. Быть частью коллектива подразумевает то, что творец зависим, он принадлежит рынку и, следовательно, запросам

[139] Fischer E. The Necessity of Art. A Marxist Approach. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. P. 54.

потребителей. В результате этого конфликта возникает, согласно Г. Лукачу, «романтическое разочарование» во внешнем мире[140], отражающее бессилие романтиков перед действительностью. Этим состоянием и объясняется их запрос на условность, мечту, абстракцию, ностальгию или то, что Р. Уильямс называет «возвышенной реальностью» (superior reality)[141], подразумевающее, на наш взгляд, желаемое настоящее, другими словами, идеал. Показательными примерами здесь будут Тик и Ваккенродер, ностальгически оглядывавшиеся на Рафаэля и Дюрера, «в которых искусство действует тихо и незаметно, словно скрытый покровом гений, не мешая их земной деятельности»[142], В. Скотт, наполнявший свои романы историческими сюжетами, рассказы Э. По, отличающиеся авторефлексией и пространственной замкнутостью («Погребённый заживо», «Бочонок амонтильядо», «Колодец и маятник»), и, конечно же, Т. Готье с его мотивом дома[143], который можно обнаружить как в лирике писателя («Славный вечерок»), так и в прозаических произведениях («Капитан Фракасс»).

Итак, рассматривая отношение романтиков к разделению труда, выявляется амбивалентный характер романтического искусства. В одном случае прослеживается развитие романа о художнике и метапоэтических сюжетов и мотивов, показывающих, что творцы пытаются осознать творчество как практику, способную выделить их в качестве профессионалов среди других профессионалов, обладающих своими компетенциями и умениями. Во втором случае проясняется рецептивный диссонанс романтиков, выраженный в их разочаровании внешней реальностью, который побуждает обратиться художников к эскапизму, дистанцированному взгляду в прошлое (или воображаемое настоящее) и самоанализу. По сути, динамично представляется эта дуальность в гегельянской формуле тезиса,

[140] Лукач Д. Теория романа. М.: Новое литературное обозрение, 1994. № 9. С. 32-36.
[141] Williams R. The Long-Revolution. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1961. P. 32.
[142] Цит. по Сафрански Р. Гофман. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 188.
[143] Дом в творчестве Готье, как замечает Зенкин, это «замкнутое убежище человечной среды во враждебном, отталкивающем мире» (см. Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екб.: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 173).

антитезиса и синтеза, где тезис – это вопрошание творца о единстве (идеализация далёкого прошлого или обращение к желаемому будущему), антитезис – изоляция, отчуждение и фрагментация (собственно, состояние общества при капитализме) и, наконец, синтез – устранение противоречий между внутренним и внешним, гармония субъективного и объективного, воображаемого и реального[144].

Также рассматривает романтизм в перспективе символического и социального Ф. Джеймисон, во многом расширяя концепцию романтического разочарования Г. Лукача. Американский исследователь известен своими интерпретациями культурных логик различных стадий капитализма, в которых одну из значимых ролей играет толкование литературных направлений и произведений[145]. Оставаясь в традиционной для марксистской философии диады базиса и надстройки, Ф. Джеймисон стремится выстроить динамичные связи между экономикой и культурой, привлекая широкий спектр подходов гуманитарных наук, где литературоведение не становится исключением.

Собственно, в контексте романтического искусства Ф. Джеймисон руководствуется психоанализом и делает акцент на формах психологической реакции, которую романтики проявляют в связи с изменениями, спровоцированными ранней стадией рыночного капитализма. Исследователь, пересекаясь в этой позиции с Э. Фишером[146], напоминает нам о том, что романтизм является в большей степени аристократическим проектом, нюансируя, тем самым, классовый характер эстетического направления. Как уже было отмечено выше, романтики оказываются непосредственными свидетелями распада аристократического класса и появлением на их месте нового класса – буржуазного. По мнению Пирхолта, аристократия

[144] Fischer E. The Necessity of Art. A Marxist Approach. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. P. 54.
[145] См. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019; Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014; Jameson F. A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present. London, New York: Verso, 2002; Jameson F. The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London, New York: Verso, 1998; Jameson F. The Ideologies of Theory. London, New York: Verso, 2008.
[146] Fischer E. The Necessity of Art. A Marxist Approach. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. P. 53.

отличалась способностью присутствовать в каждом моменте бытия, используя духовные, физические и экономические активы в качестве сопутствующих инструментов. Буржуазия, напротив, всё подчиняет экономическим факторам, лишая себя, таким образом, витальной свободы. Вследствие чего, представитель буржуазного общества деперсонализирован, расколот и сфокусирован только на малой части огромного мира, в то время как аристократ отличается внутренней цельностью и разнообразием знаков, которыми он может апеллировать[147]. В этом смысле эквивалентной формой романтической психологии, как отмечает Ф. Джеймисон, является меланхолия, побуждающая человека сепарироваться от общества посредством его тотального отрицания[148]. Подходящими примерами в данном случае будут герой Шатобриана Рене из одноименной повести, герой байронического типа (Чайльд-Гарольд, корсар Конрад) и Октав, главный герой романа Мюссе «Исповедь сына века». И, наконец, меланхолия свидетельствует об утрате либидинального объекта, из-за чего субъект начинает инвестировать свою энергию в самого себя[149]. Применительно к литературе, явным образом это проявляется на уровне формы – романтизм развивает именно те жанры, которые позволяют художникам сосредоточиться на собственном «Я» (роман о художнике, рассказ/новелла[150], фрагмент, исповедь и т.д.), демонстрируя, тем самым, что единственно возможным источником и материалом творческого акта выступает внутренний мир творца, что, в свою очередь, как раз и пересекается с

[147] Pirholt M. A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre // Goethe Yearbook. Vol. 16. 2009. P. 78.
[148] Jameson F. The Ideologies of Theory. London, New York: Verso, 2008. P. 312-313.
[149] Ibid. P. 312-313.
[150] Приведённые нами рассказы Гофмана и Готье, в которых появляется герой-творец (писатель в «Угловом окне» или художник в «Листках из дневника художника-недоучки), по сути, выделяют не только отдельные метапоэтические аспекты искусства, но и подводят к формированию рассказа о художнике как нового специального жанра наряду с романом о художнике. И если говорить об этом типе рассказа в контексте централизации «Я», возвышения малого и отрицания большого, то важно отметить точку зрения Маркузе, считающего, что рассказ о художнике размывает социальную идентичность творца, так как история складывается вокруг отдельного события, частного эпизода или конкретной ситуации, а его артистический опыт сводится к мимолётной вспышке, что, в принципе, согласуется с размышлениями Джеймисона о романтической меланхолии: перед нами акцентированный фокус на фрагментарном переживании, сферах внутреннего и автономного, где внешний мир полностью игнорируется (см. Marcuse H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four. London: Routledge, 2007. P. 80).

онтологическим состоянием буржуазии, характеризующимся раздробленным чувствованием действительности.

Не менее интересным образом представляется оппозиция символического и социального в реалистической литературе. С одной стороны, она не исключает полностью эстетические открытия романтизма и продолжает их использовать, с другой стороны – предлагает новые коннотации проблем, связанных с бытием художника и творческой деятельностью.

Романтики при столкновении с общественными, технологическими и политическими изменениями разрабатывают художественные стратегии, позволяющие им выйти «за пределы отвлечённой, внеисторической фикции буржуазного человека, homo economicus»[151], используя измерения истории и фантазии с целью конституировать автономность творца и ослабить влияние рынка на сферу искусства. Реалисты, напротив, совершают интенциональную корреляцию, соединяя повседневное существование буржуазии и рыночное пространство с творческим актом[152]. Получается, что социальные и экономические условия становятся конвенциональными элементами для художественного произведения. Начинает формироваться, как называет это британский литературовед Т. Иглтон, коммерческий эпос, в котором банкиры, юристы, кокотки, дворянские и буржуазные династии получают «костюмы античных героев»[153], а их будни, соответственно, превращаются в насыщенные драматические сюжеты. Очевидно, что наметившийся концептуальный контур имеет непосредственное отношение к фигуре художника вообще и творческим практикам в частности. Рассмотрим, в таком случае, отдельные метапрозаические нюансы, эксплицитно или

---

[151] Лифшиц М. Собрание сочинений./ В 3-х томах. Т. 2. М.: Изобраз. искусство, 1986. С. 330.

[152] См. Иглтон Т. Капитализм и форма [Электронный ресурс]. URL: https://scepsis.net/library/id_2647.html (Дата обращения 07.03.2025); Gelmini L. Balzac: An Artist and an Entrepreneur // Asian Journal of Social Science Studies; Vol. 4, No. 1, 2019; O'Neil-Henry A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017; Brown J.M. Dickens: Novelist in the Market-Place. London: The Macmillan Press Ltd, 1982. P. 38-55.

[153] Иглтон Т. Капитализм и форма [Электронный ресурс]. URL: https://scepsis.net/library/id_2647.html (Дата обращения 07.03.2025).

имплицитно касающиеся нарратива о творце в рамках реализма, привлекая в качестве примеров произведения двух крупных представителей реалистической литературы – Оноре де Бальзака (1799-1850) и Чарльза Диккенса (1812-1870).

Интересно, что среди исследований, посвящённых писательским методам Бальзака и Диккенса, прослеживается такой аспект, который выделяет у них особый художественный взгляд, способный передавать действительность во всей её целостности и единстве. Скажем, Г. Лукач отмечает, что Бальзак, описывая Францию со времён революции 1789 г., проникает во все классы французского общества[154]. Лифшиц объясняет масштаб бальзаковского видения, указывая на структуру «Человеческой комедии», в которой представлено около двух тысяч действующих лиц, переходящих из романа в роман[155]. Л. Гельмини сравнивает произведения Бальзака с живой и динамичной вселенной[156]. Д. М. Браун, в свою очередь, говорит о том, что в романах Диккенса доминирует так называемое социальное видение (social vision), организующее запутанный мир викторианского общества[157]. Видно, что во мнениях исследователей в отношении Бальзака и Диккенса преобладают характеристики, дискурсивно отсылающие к категориям широты, многосоставности, объёмности, всеохватности. Попробуем развернуть эти наблюдения в ракурсе проблемы эстетического и социального.

Как уже было сказано выше, реалисты идут на сознательное сближение с коммерческим искусством. Следствием этой конвергенции В. Беньямин называет появление панорамной литературы, которая отражала попытки художников сориентироваться в пространстве рынка[158]. Она представляла собой обзоры буржуазной жизни: «дни радости и печали, работа и отдых,

---

[154] Лукач Г. К истории реализма. М.: Художественная литература, 1939. С. 196.
[155] Лифшиц М. Собрание сочинений./ В 3-х томах. Т. 2. М.: Изобраз. искусство, 1986. С. 294.
[156] Gelmini L. Balzac: An Artist and an Entrepreneur // Asian Journal of Social Science Studies; Vol. 4, No. 1, 2019. P. 1.
[157] Brown J.M. Dickens: Novelist in the Market-Place. London: The Macmillan Press Ltd, 1982. P. 19.
[158] Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 37.

семейные нравы и холостяцкие обычаи, семья, дом, дети, школа, общество, театр, типажи, профессии»[159]. Выделялась панорамная литература и гетерогенностью форм: анекдоты, пародии, псевдонаучные трактаты, графические карикатуры, психологические, бытовые, урбанистические очерки – иными словами, физиологии. Популярность такой литературы связана с тем, что она, погружаясь в подробное изучение хаотичной и активной жизни большого города, давала возможность читателям соприкоснуться с их повседневностью и посмотреть на себя со стороны[160], а вид каталога, распределяющего художественные фрагменты по тематическим рубрикам, упрощал этот опыт узнавания и взаимодействия – эффект, который В. Беньямин сравнивал с переходом из улицы в домашний интерьер: художник превращал бульвары в уютные квартиры, уподобляясь буржуа и, соответственно, подстраиваясь под него[161]. Привлекать внимание аудитории помогал и способ распространения панорамной литературы, печатавшейся на дешёвой бумаге, в тетрадках карманного формата с эпизодическими историями. Это позволяло, с одной стороны, запускать в тираж большое количество экземпляров, и, с другой стороны, читателям быстро знакомиться с содержанием очерков и совмещать чтение с движением по улицам[162].

Вместе с тем появление панорамной литературы было тесно связано с технологическим, культурным и социальным развитием крупных городов. Самым явным образом эти процессы просматриваются в Париже и Лондоне между 1830 и 1860 гг., когда во Франции и Англии рыночный капитализм достигает своей зрелости[163]. Буржуазия, окончательно сместив аристократию и заняв доминирующее положение в обществе, стремится создать новую культуру, которая сможет замаскировать социальную иерархию,

[159] Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 38.
[160] O'Neil-Henry A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. P. 41-42.
[161] Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 39.
[162] См. O'Neil-Henry A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. P 32; Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 37.
[163] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 21.

порождённую рыночными отношениями. В этом смысле эффективной моделью оказывается формула театрального зрелища, превращающая реальность в репрезентацию, то есть в знаковую систему, в которой человек становится актёром, а, следовательно, его внешнее бытие подвергается метафоризации, уводя взгляд случайного наблюдателя от действительности в область интерпретации имплицитных коннотаций[164]. В общем, теперь бóльшей значимостью наделяется не то, что показывается, но то, что скрывается. Панорамная литература, в таком случае, получает функцию укрепления города в статусе социального театра, усиливая условность повседневности, расщепляющейся в игровой оппозиции «актёров» и «зрителей»[165], в то время как художник (наряду с фигурами фланёра, детектива, бродяги, старьёвщика/коллекционера, вора) занимается расшифровкой сущностей, прячущихся за видимостью[166].

Примечательно, что образцы панорамной литературы обнаруживаются в творчестве Бальзака и Диккенса. Так, Бальзак написал серию очерков, объединённых под названием «Патология общественной жизни», которая включает в себя «Трактат об элегантной жизни», «Теорию походки» и «Трактат о современных возбуждающих средствах», а также – «Физиологию пролетария», опубликованную в одном из выпусков газеты «Ла гранд вилль» («*La Grande Ville*»)[167], и коммерчески успешную «Физиологию брака», впоследствии открывшую Бальзаку дверь в светский мир Парижа[168]. Диккенс начинал свой писательский путь с небольших урбанистических зарисовок, попавших в журнал «Мансли мэгазин» («*Monthly Magazine*») и газету «Морнинг кроникл» («*Morning Chronicle*»)[169]. Однако художественные приёмы и техники, которые Бальзак и Диккенс использовали в этих произведениях, не ограничиваются эстетическими принципами панорамной

[164] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 18-19.
[165] Там же. С. 19.
[166] Там же. С. 33.
[167] O'Neil-Henry A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. P 32.
[168] Ibid. P. 125-126.
[169] Пирсон Х. Диккенс. М.: Издательство ЦК ВЛКСМ Молодая гвардия, 1963. С. 38-39.

литературы, проникая в романы писателей. Таким образом, можно рассмотреть их символическую трансформацию, что позволит дополнить концептуальный портрет художника-реалиста.

Остановимся на двух панорамных текстах Бальзака и Диккенса «Теория походки» («*Théorie de la demarche*», 1833) и «Пантомима жизни» («*The Pantomime of Life*», 1837), в которых изображается творец, подвергающий повседневность крупного города эстетической обработке.

Если говорить о произведении французского писателя, то уже само название очерка эксплицитно выражает связь художественного и обыденного – походка человека становится главным объектом письма. Далее выясняется, что нарратор, выступающий одновременно и главным героем, намерен систематически объяснить, почему такое обыкновенное явление как ходьба заслуживает отдельной теории. Для этой цели он привлекает примеры из научных исследований, литературных произведений и личного опыта. Здесь же нарратор определяет и оригинальность своего труда, заявляя, что в «исхоженном вдоль и поперёк» Париже ему удалось извлечь из заурядного предмета ценные мысли и идеи[170]. Собственно, в этой точке обнажаются стратегии, с помощью которых художник осуществляет эстетическую коммуникацию с повседневностью. Во-первых, актуализируется физическое присутствие творца на улицах города – походка обретает двойное значение, выступая не только основной темой очерка, но и необходимым условием, чтобы она состоялась в качестве художественного события. То есть творцу буквально самому следует стать телесным воплощением движения, занять позицию фланёра и, тем самым, погрузиться в созерцание обыкновенных явлений. Во-вторых, происходит перенастройка художественного видения. Очерк о походке оказывается возможным ещё и потому, что художник остранил видимость повседневной поверхности, или, как описывает это М. Ямпольский, различил то, что растворяется в неразличимом[171].

[170] Бальзак О. Физиология брака: Размышления. М.: FreeFly, 2006. С. 448.
[171] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 36.

Непосредственно в тексте нарратор приводит пример ситуации, в которой он реализует подобный принцип наблюдения за окружающей его действительностью: «Итак, я стоял посреди двора почтовой конторы, где царит движение, и беззаботно наблюдал разные сценки, которые там происходили, как вдруг один путешественник плюхнулся из дилижанса на землю, словно испуганная лягушка — в воду <…> “Вот явление”, — сказал я себе, — о котором никто не задумывался и которое поставило бы в тупик не одного ученого”»[172]. Получается, что за счёт позиции и взгляда художник сокращает дистанцию между искусством и повседневностью. Причём в очерке эти стратегии не расчленяются героем, а складываются синхронно, соединяясь в творческом акте и образуя концептуальный узор, характерный для произведений Бальзака в целом. Датский литературовед Г. Брандес представляет его как «таинственное сочетание множества материальных и духовных элементов»[173]. В этом контексте показательным является намерение героя очерка «балансировать между аршином ученого и умопомрачением безумца»[174], что, по сути, подразумевает использование субъективного и объективного режимов видения. Эта дихотомия получает развитие и в виде других ролей. Так, например, в очерке можно выделить фигуры фланёра и наблюдателя, только если первая присутствует в тексте имплицитно, на уровне содержания, репрезентируя движение как тему и сюжет, то вторая обозначается героем напрямую: «Наблюдатель, бесспорно, в первую очередь — человек гениальный. Все человеческие изобретения происходят из аналитического наблюдения, в котором ум с невероятной быстротой выносит суждение»[175]. Интересно, что М. Ямпольский разводит наблюдателя и фланёра как субъектов видения. По мнению отечественного исследователя, наблюдатель отличается панорамным зрением, широкой перспективой и дистанцированием; в свою очередь, фланёру свойственна

[172] Бальзак О. Физиология брака: Размышления. М.: FreeFly, 2006. С. 456-457.
[173] Брандес Г. Бальзак. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/brandes_g/text_1881_balzac-oldorfo.shtml (Дата обращения 10.04.2025).
[174] Бальзак О. Физиология брака: Размышления. М.: FreeFly, 2006. С. 455.
[175] Там же. С. 468.

концентрация зрения, фокусировка, близость созерцания[176]. В случае очерка реализуются два способа видения. Позиция фланёра позволяет герою выделять фрагменты повседневной жизни, незначительные события и детали, а позиция наблюдателя – проникать по другую сторону видимого, находить скрытые смыслы, активизирующие знаки на поверхности. Поэтому походка не ограничивается рядовым и статичным описанием, а вписывается героем в корпус научных и литературных текстов, адаптируясь под схему аналитического исследования. Более того, это сочетание проливает свет на работу художника с повседневностью вообще. Если наблюдатель ищет причину явления, то фланёр останавливается на следствии. Герой строит свою теорию по такой же логике, приближая и отдаляя взглядом рассматриваемый им объект. Походка становится, в таком случае, частным моментом городской жизни, тогда как повседневность – макроструктурой, предопределяющей феномен. Ф. Джеймисон объясняет, что эстетическая чувствительность Бальзака функционирует по принципу аллегории, когда воспринимаемый объект обязательно что-то значит: запах, вкус или, допустим, ткань, то есть, всё, что представляет собой физическое измерение, может отсылать к социальному и моральному статусу героя произведения[177]. Соответственно, очерк Бальзака о походке постепенно формирует такой способ восприятия повседненвости, в котором рядовое явление оказывается аллегоричным, скрывая за собой какое-то устойчивое значение.

Очевидно, что такой подход получает закономерное развитие в романах Бальзака. К примеру, уже в самой форме «Человеческой комедии» можно обнаружить дуальность художественного взгляда, синтезирующего расширение и сужение зрения. Так изображается история нравов французского общества, которая разветвляется на отдельные этюды, представляющие частные стороны коллективной фрески. Г. Лукач объясняет

[176] Шевченко Е.С. «Глаз» и «взгляд» в современную эпоху: о специфике визуального в модерных и постмодерных практиках // Современное как проблема в истории литературы и культуры: слова и границы понятий «модерн», «модернизм», «постмодерн», «постмодернизм»: коллективная монография. Самара: Слово, 2021. С. 144.

[177] Jameson F. The Antinomies of Realism. London, New York: Verso, 2015. P. 33.

такую структуру через отношения общественной среды и отдельных личностей[178]. Кроме того, маневрирование между двумя режимами видения позволяет Бальзаку разработать особый тип повествования от первого лица, который писатель также применяет в «Человеческой комедии». Отсюда в романах Бальзака, как замечает М. Лифшиц, часто встречается повествователь, «изображённый средним, иногда неопытным и даже простым человеком», что помогает автору создать контраст «между средней человеческой фигурой и обаянием центрального поэтического характера»[179], как в новеллах «Фачино Кане» и «З. Маркас». Также промежуточная позиция повествователя в произведениях Бальзака позволяет достичь эффекта удивления от происходящих на его глазах событий. Герой, выступающий свидетелем истории, как будто управляет камерой, повышая или понижая эмоциональный градус действия через оптическое приближение и отдаление[180]. Такую рецептивную технологию можно обнаружить в повести «Гобсек» и романе «Евгения Гранде». Если же следовать концепции семантического напряжения между означаемым и означающим, или идеальным и физическим, о которой пишет Ф. Джеймисон, то здесь репрезентативным примером будет описание комнат пансиона мадам Воке из романа «Отец Горио».

Возвращаясь к особенностям очерка о походке, важно отметить и образ самого главного героя, деятельность которого напрямую связана с кодификацией художника. Герой запечатлевает себя в процессе сочинения своей теории, что подчёркивает метапрозаический аспект произведения, переводя фокус повествования на создание текста. Герой проводит много параллелей с художниками и писателями, тем самым, подчёркивая, что его работа имеет творческий характер, а сам он переживает всплески вдохновения, уподобляясь в этом великим творцам. В развитии своего

[178] Лукач Г. К истории реализма. М.: Художественная литература, 1939. С. 210.
[179] Лифшиц М. Собрание сочинений./ В 3-х томах. Т. 2. М.: Изобраз. искусство, 1986. С. 346.
[180] Там же. С. 347.

артистического образа герой разрабатывает концепцию «возраста мыслей», согласно которой человеческая мысль проходит три возраста: 1) озарение; 2) удержание мысли в сознании; 3) созревание мысли или её расцвет, воплощение идеи в конкретной форме[181]. Показательно, что герой иллюстрирует принцип функционирования этой концепции деятельностью художника, погружённого в продумывание своего произведения. Причём в примере упоминаются творцы, занимающиеся и литературой, и живописью, и музыкой, что показывает универсальность разработанного героем подхода к изображению возникновения мыслей. В этом же месте он заявляет о том, что мыслям, как и человеку, свойственно ходить. Таким образом, теория походки становится теорией художественного творчества вообще, в которой ходьба метафорически отражает процессуальную сторону творческих практик.

В случае метапроизаического кода особое значение приобретает и то, что герой, создавая свой трактат о походке, воображает себя творческой личностью. По сути, это согласуется с представлениями М. Ямпольского о городе как социальном театре, где каждый исполняет определённую роль[182]. Заигрывание героя с образом творца показывает, что фигура художника обладает набором устойчивых характеристик, позволяющих в человеке сразу распознать его принадлежность к творческой деятельности. Так, по ходу рассказа мы можем наблюдать, что герой проводит большую часть времени за чтением книг, прогулками по городу и размышлениями. При этом, эпизоды, в которых бы герой предавался непосредственно написанию трактата, отсутствуют. То есть письмо становится здесь не видом деятельности, а скорее артистическим жестом, тогда как образ художника – театральной ролью. Соответственно, герой использует фигуру пишущего в качестве маски, а не в качестве профессиональной кодификации. В этом можно также обнаружить влияние романтизма, который в 1830-40 гг. XIX в.

[181] Бальзак О. Физиология брака: Размышления. М.: FreeFly, 2006. С. 453-454.
[182] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 18.

ассимилируется в ландшафте массовой культуры[183]. Как следствие, знаки, определявшие романтического художника (исключительность, социальная дистанцированность, фокус на внутреннем мире и т.д.), идеологически трансформируются под воздействием рецептивного горизонта публики, переходя из экзистенциального регистра в утилитарный. Получается, что Бальзак использовал образ творца, занятого отвлечёнными размышлениями о создании «теории походки», чтобы активизировать театральную игру и привлечь внимание читателей своим героем-художником, отличающимся романтическим образом жизни и мыслей.

Между тем очерк о походке имплицитно коррелирует с отношением самого Бальзака к коммерческой литературе. Как отмечает исследовательница А. О'Нил-Генри, несмотря на то, что Бальзаку приходилось сочинять произведения в популярных жанрах, он стремился сохранить аутентичность своего писательского стиля, сепарируясь от Поля де Кока и Эжена Сю как видных представителей коммерческой литературы[184]. В результате, когда Бальзак приступал к написанию нового произведения, он постоянно сталкивался с дилеммой: написать текст, который будет отвечать высоким принципам словесной эстетики, или же сосредоточиться на создании сюжетно-ориентированной работы, способной разойтись большим тиражом и получить отклик у массового читателя[185]. В этом смысле походка оказывается символическим эквивалентом бальзаковских сомнений. Однако, если в очерке ходьба предстаёт чистой, однородной и континуальной, то в произведениях «Человеческой комедии» мотив шага раздваивается, чередуя в себе регулярность движения с прерывностью. Подобный нарративный конструкт можно найти в новелле «Неведомый шедевр», открывающийся сценой, в которой неуверенный юноша топчется на месте; в романе «Шагреневая кожа», где главный герой

[183] Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03., 10.01.08. Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. С. 279.
[184] O'Neil-Henry A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. P. 124.
[185] Ibid. P. 126.

Рафаэль идёт нерешительным шагом, мысленно готовясь к самоубийству; или в романе «Блеск и нищета куртизанок», в котором изображается ритмичная походка героя Люсьена Шардена, то ускоряющего, то замедляющего свой шаг. Если говорить об эксплицитном варианте колебаний Бальзака между высокой и коммерческой литературой, в таком случае, показательным романом уже будет «Утраченные иллюзии», представляющий собой реалистическую версию романа о художнике и фокусирующийся, нарративно и концептуально, на превращении литературы в товар, что, собственно, становится драматическим новаторством Бальзака на фоне романтиков[186]. Отметим в этом контексте роман американского писателя Д. Лондона «Мартин Иден», в котором развиваются реалистические принципы по изображению бытия творческой личности. В произведении явным образом прослеживается мотив движения, выраженный в социальной метаморфозе главного героя. Роман буквально открывается с вхождения Мартина Идена в дом Морсов, репрезентирующий абсолютно новую для героя общественную среду. Идентичность художника складывается между двумя социальными классами: рабочего и буржуазного. Этот дуализм получает множество символических референтов в романе. Например, его можно обнаружить в образе моря. По мнению исследовательницы А. Дунэер, морская тема здесь коррелирует с темой творчества. Для Идена море – это одновременно и тяжёлый труд на грузовом судне (что связывается с рутиной и ремеслом), и путешествие (что связывается с воображением). Колебание между двумя модусами жизни становится эквивалентом эстетической навигации художника: постоянной и упорной писательской работой и свободой воображения, что, собственно, накладывается и на социальный путь Идена в целом[187]. При этом, если роман «Мартин Иден» показывает движение художника в обществе наверх, то другой роман Д. Лондона «Морской волк»

[186] Лукач Г. К истории реализма. М.: Художественная литература, 1939. С. 215.
[187] См. Duneer A. Crafting the Sea: Romance and Realism in Jack London's Martin Eden // American Literary Realism, Volume 47, Number 3, Spring 2015. P. 252; Лондон Д. Мартин Иден. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 416 с.

демонстрирует сюжет, в котором художник двигается вниз: Гэмфри ван Вейден, оказавшись на борту судна «Призрак», становится юнгой[188]. Таким образом, можно сказать, что реалистическая литература способствует развитию нарратива о социальной мобильности творческой личности, его способности перемещаться между разными классами, а также адаптироваться в разных социальных ситуациях, что получит, к слову, получит новые формы репрезентации в постмодернистской литературе[189].

В свою очередь, Диккенс, наполняя символической значимостью повседневность большого города, использует схожие с Бальзаком стратегии, что наиболее заметно по его очерку «Пантомима жизни». В этом произведении так же показывается, как улицы Лондона и происходящие на них обыденные ситуации привлекают внимание героя-художника. Динамичные отношения между эстетическим и ординарным в очерке складываются посредством художественного видения. Герой использует свой взгляд, приводя в движение физическую поверхность и её внутреннюю структуру. Неспроста в названии очерка фигурирует в качестве коррелята пантомима, которая создаёт артистический образ жестами, мимикой и пластикой человеческого тела, то есть актуализирует то, что можно рассмотреть. Визуальный характер такого способа передавать историю герой отмечает уже в самом начале произведения, говоря о том, что пантомимы являются зеркалом жизни[190]. В этой метафоре подчёркивается, с одной стороны, созерцательный аспект действия, с другой стороны, развивается мотив отражения, который концептуально связывается с творческим процессом: видимое становится истоком художественного творения. Примечательно, что далее в очерке герой конкретизирует свою метафору, демонстрируя на практике, как под воздействием его видения одна из

[188] См. Лондон Д. Морской волк. Роман. Путешествие на «Ослепительном». Повесть. Рассказы рыбачьего патруля. М.: Печатное дело, 1993 г. С. 5-299.

[189] В этом смысле стоит отметить не только романы Д. Лондона, но также его социологические очерки «Бедные люди», в которых американский писатель отразил личный опыт погружения в среду городского пролетариата (см. Лондон Д. Люди бездны. СПб.: Азбука, 2024. 288 с.).

[190] Диккенс Ч. Пантомима жизни. [Электронный ресурс]. URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/lit/text/1071/73210/Dickens/madfogskie-zapiski-pantomima.htm (Дата обращения 11.04.2025).

городских улиц перевоплощается в театральную сцену, а идущей по ней человек принимает роль пантомимы. Таким образом, его наружность и движения подвергаются визуальному анализу, в результате которого герой делает вывод, что этот человек обладает «солидными средствами и занимает видное положение в свете»[191]. В приведённом героем примере как раз прослеживается театрализация повседневности, отмеченная М. Ямпольским, когда город выступает большой сценой, а населяющие его горожане разделяются на актёров и зрителей. В случае Диккенса можно говорить и том, что даже внешность человека подвергается активной интерпретации, формируя своего рода «естественную семиотику» лица и тела[192]. В контексте всего творчества британского писателя Т. Иглтон отмечает, что в том, как Диккенс смотрит на реальность, заложена отчуждённость из-за фетишизации видимого. Герои его романов определяются по их носам, жилетам, карманным часам, походке, речевым особенностям и т.д. Как следствие, это позволяет создать автору рельефную и сложную композицию человеческой психологии. Индивид в такой оптике всё время сталкивается с амбивалентностью своего бытия: видимость может действительно скрывать и, соответственно, отсылать к какой-то форме самости, которая растворяется во множестве внешних знаков; или же поверхность есть всего лишь проекция иллюзии и внутренней пустоты[193]. Внимание Диккенса к материальному измерению Т. Иглтон также связывает с социальным порядком викторианской Англии середины XIX в., когда деньги, товары и рыночные институты оказывают сильное влияние на поведение людей[194]. В этом смысле Диккенс пересекается с Бальзаком, делая абрисом своих произведений капиталистическую экономику. Так, например, акции функционируют как отдельный персонаж в романах «Наш общий друг» и «Большие надежды». Встречаются образы расколотого субъекта и общества

[191] Диккенс Ч. Пантомима жизни. URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/lit/text/1071/73210/Dickens/madfogskie-zapiski-pantomima.htm (Дата обращения 11.04.2025).
[192] Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. С. 36.
[193] Eagleton T. The English Novel: An Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 104.
[194] Ibid. P. 104.

как одного большого рынка Диккенсом, в том числе, в романах «Домби и сын», «Холодный дом», «Крошка Доррит» и других зрелых произведениях писателя[195].

Вместе с тем Т. Иглтон обнаруживает в героях Диккенса и другую двойственную сигнатуру, выраженную в оппозиции социального и персонального, или физического и морального. Она опосредована городским пространством, которое определяет содержание и форму реальности. Город характеризуется своей враждебностью к абстракциям, что затрудняет репрезентацию таких категорий как «мораль» или «личность». Поэтому работа с физическим измерением, внешностью прохожих и поверхностью улиц позволяет художнику материализовать неосязаемые аспекты человеческого бытия[196]. В этом плане очерк о пантомиме становится показательным в примере описания сцены, в которой пожилой джентльмен, зайдя в магазин дамских шляп, пытается привлечь внимание девушки. Герой передаёт чувство спонтанной симпатии через походку («Он подбирается к ней. Он кашляет; она отворачивается от него. Он подбирается поближе») и жесты («Он игриво треплет ее по подбородку и, отступив на несколько шагов, кивает и подмигивает, строя фантастические гримасы»)[197].

В продолжении темы городского пространства можно вспомнить и мнение Р. Уильямса, полагающего, что новаторство Диккенса как романиста заключается в том, что писателю удаётся достичь естественного сочетания случайного и систематического, видимого и скрытого, то есть соединить в форме и содержании романов те элементы, которые выстраивают настоящий облик города. Описывая суету лондонских улиц, Диккенс схватывает дуальное течение бытия, где на первый взгляд всё кажется общим и постоянным, – движения горожан в разные стороны, случайно брошенные фразы, фиксированные выражения лиц, – но, если вглядеться в этот поток,

[195] Brown J.M. Dickens: Novelist in the Market-Place. London: The Macmillan Press Ltd, 1982. P. 23.
[196] Eagleton T. The English Novel: An Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 105.
[197] Диккенс Ч. Пантомима жизни. [Электронный ресурс]. URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/lit/text/1071/73210/Dickens/madfogskie-zapiski-pantomima.htm (Дата обращения 11.04.2025).

тогда начинает прорисовываться детализированная картина, наполненная разными идентичностями и реальностями, причём между двумя планами устанавливается взаимосвязь: реальное и неизбежное, частное и коллективное, сознательное и бессознательное действуют синхронно благодаря видению художника[198].

Кроме того, в изображении Диккенсом городской повседневности наблюдается модернизация готической эстетики. Отдалённое и экзотическое получают формы знакомого и постоянного, того, что регулярно происходит на улицах Лондона. Следовательно, ужас материализуется в крупном столичном городе. Готика становится для Диккенса подходящей знаковой системой означивания процессов индустриализации и урбанизации. Отсюда характерные для его романов образы клубящегося тумана или мощёных запутанных улиц[199]. Готический вид городу Диккенс придаёт с помощью визуального кода, чаще всего используя туман, чтобы ограничить видимость и, тем самым, повысить градус напряжения[200]. Это также позволяет увеличить семантическую динамику между известным и неизвестным, поверхностным и внутренним – с одной стороны, и активизировать два режима зрения (панорамного и сконцентрированного) – с другой стороны. В этом смысле показательным примером будет роман Диккенса «Холодный дом», в котором туман сталкивает реальное и вымышленное: «Туман слепит глаза и забивает глотки престарелым гринвичским пенсионерам, хрипящим у каминов в доме призрения; туман проник в чубук и головку трубки, которую курит после обеда сердитый шкипер, засевший в своей тесной каюте; туман жестоко щиплет пальцы на руках и ногах его маленького юнги, дрожащего на палубе. На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают в туманную преисподнюю и, сами окутанные туманом,

[198] Williams R. The Country and The City. New York: Oxford University Press, 1973. P. 154-155.
[199] Chebil S.A. The Gothic Representations of the City through the Flâneur in Victorian Literature // International Journal of Language and Literary Studies, Volume 3, Issue 4, 2021. P. 263.
[200] Ibid. P. 266.

чувствуют себя как на воздушном шаре, что висит среди туч»[201]. В этом контексте художественный метод Диккенса коррелирует с бальзаковским. Оба автора используют фланирование и наблюдение как два способа видения городского пространства для бесшовной передачи объективного и субъективного, действительного и фантастического, документального и фикционального.

Таким образом, рассмотрев панорамные тексты Бальзака и Диккенса и проследив, какое развитие содержательные и формальные элементы очерков получают дальше в романах писателей, можно заключить, что реалистическая литература является следствием концептуального ассонанса, контрастируя с романтизмом, который основывался на диссонансе. Если романтический художник, продуцируя разрывы и оппозиции, только предполагал синтез, относя его в сферу идеального и возвышенного, то художник-реалист осуществляет свою творческую деятельность на пересечении разнородных полюсов. Соответственно, так в реализме и возникает драматическое напряжение между аутентичной литературой и массовой, искусством и жизнью, творцом и обществом, необычным и повседневным, судьбой отдельного человека и вечным настоящим[202].

Оказывается на перекрёстке различных дискурсов и французский поэт Шарль Бодлер (1821-1867), творчество которого имеет особый онтологический статус, определяющийся переходным состоянием духовных и материальных структур в Европе середины XIX в. Бодлер осознаёт свою художественную субъектность, находясь в пограничном положении между романтизмом и модернизмом, или, если следовать по экономической линии в интерпретации Ф. Джеймисона, между рыночным капитализмом и монополистическим. Причём он не просто фиксирует наличие двух полярностей: предпосылкой и, вместе с тем, императивом его текстов, по

[201] Диккенс Ч. Холодный дом. [Электронный ресурс]. URL: https://librebook.me/bleak_house/vol1/2 (Дата обращения 11.04.2025).
[202] Jameson F. The Antinomies of Realism. London, New York: Verso, 2015. P. 26.

словам самого Бодлера, становится «изменчивый лик современности»[203]. Отсюда следует, что интерес французского поэта лежит в чувствительной сфере по схватыванию и переживанию опыта текущего момента истории и культуры, которые М. Берман обозначает понятием «модерность» (modernity)[204]. Эту логику Бодлер применяет также к осмыслению фигуры художника вообще и творческой деятельности в частности.

В самом деле, основной темой произведений Бодлера является современность во всех её проявлениях: искусство, городское пространство, мода, технологии и т.д. Пытаясь установить связь между духом нового и физическими способами его воплощения, Бодлер создаёт оригинальную когнитивную карту внешней реальности, отмеченную знаками модерности. Это становится заметно уже по названиям бодлеровских эссе, которые направлены на осмысление современности: «О героизме в современной жизни», «Современная публика и фотография» и «Поэт современной жизни». В последнем из них Бодлер выделяет два важных аспекта в своём понимании модерности. Во-первых, «новизна составляет переходную, текучую, случайную сторону искусства». Во-вторых, «вечное и неизменное определяет другую его сторону»[205]. Соответственно, художник, согласно Бодлеру, использует своё воображение, чтобы наполнить символической ценностью «моду, нормы поведения и страсти» современной жизни и, кроме того, пытается уловить «вечность, отражённую в преходящем»[206]. Получается, что модерность проявляет себя в изменчивом и постоянном. В этом смысле целью творца должно быть отражение собственной эпохи в её движении от одной формы к другой. Бодлер актуализирует современность в качестве уникального исторического события. Если художник сделает модерность сознательным объектом своего творчества, тогда он сможет выразить

[203] Бодлер Ш. Поэт современной жизни. [Электронный ресурс]. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 15.04.2025).
[204] Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 18.
[205] Бодлер Ш. Поэт современной жизни. [Электронный ресурс]. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 15. 04.2025).
[206] Там же. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 15.04.2025).

самобытность и своей личности. Современность, следовательно, выступает здесь не только темпоральным критерием, но и эстетическим. Так, Бодлер применяет идею модерности к традиции, говоря о том, что художники прошлого стремились создавать образы и передавать ощущения своей собственной эпохи[207]. Примечательно, что эти размышления выступают своего рода реакцией поэта на современную французскую культуру, в которой в то время наблюдался культ классики. В этом месте как раз обнаруживается лиминальность творчества Бодлера и дуальность его взгляда на модерность, характеризующиеся М. Берманом в виде оппозиции пасторального представления о модерне (оптимистическое видение современной жизни и её лирическое воспевание) и антипасторального (разочарование в модернизации культуры)[208].

Если говорить о пасторальной стороне работ Бодлера, то самая ранняя её версия появляется в предисловии к серии очерков, объединённых под названием «Салон 1846 года». В этих очерках Бодлер обозревает новое искусство, которое было представлено в том году. В свою очередь, предисловие обращается к буржуа: поэт апеллирует к интеллекту, силе воли и творческому началу, активно применяющимися буржуазией для развития промышленности, торговли и финансов[209]. Отходя от экономических аспектов, Бодлер выделяет созидательные навыки буржуа, веря, что их первостепенная цель – это содействовать скорейшей реализации будущего в самых разнообразных сферах: политики, общества, бизнеса и, конечно, искусства. Выходит, что главный мотив буржуа, по мнению Бодлера, заключается в стремлении к прогрессу, который распространится как на утилитарные практики, так и на эстетические. Пасторальное представление поэта проявляется здесь в «естественной близости между модернизацией

[207] Бодлер Ш. Поэт современной жизни. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 15.04.2025).
[208] Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 171.
[209] Бодлер Ш. Салон 1846 года. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/Obrawenie-k-burzhua.html (Дата обращения 14.04.2025).

материальной и духовной»[210]. Выделяя буржуазию как группу, которая отличается своей динамичностью и технологичностью в экономике и политике, Бодлер полагает, что она окажется способной приобщиться к интеллектуальному и художественному творчеству. Короче говоря, экономические и культурные силы смогут действовать синхронно, осуществляя общий прогресс человечества без идеологических столкновений друг с другом[211].

Другую пастораль Бодлер изображает в эссе «Поэт современной жизни», где модерность связывается с визуальностью современного города: «огромный показ мод, система ярких образов, блестящие фасады, великолепный триумф декора и дизайна»[212]. В качестве идейного проводника французский поэт использует фигуру художника Костантена Гиса, который занимался журнальными зарисовками, показывая «праздничную сторону жизни» Парижа «в мире военных, светском обществе, в любви»[213]. Гис привлекает внимание Бодлера именно своим видением модерна, воплощённого в повседневности столичного города. Поэт называет картины художника «зрелищем жизни», которое превращает «роскошные экипажи, горделивых лошадей, вылощенных грумов, проворных лакеев, гибкую поступь женщин, здоровых, веселых, нарядных детей»[214] в импульс для творческой деятельности. В этом отношении через Гиса Бодлер продолжает художественное исследование повседневности вслед за Бальзаком. Кроме того, поэт осмысляет для себя городское пространство как новую форму языка, через которую также может выражать себя современность. Текучий и подвижный дух модерного гармонично переходит в шумную и суетливую жизнь большого города. Толпа людей, которая негативно воспринималась романтиками, видится Бодлеру возможностью присоединиться к стихийному

[210] Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 172.
[211] Там же. С. 172-173.
[212] Там же. С. 173.
[213] Бодлер Ш. Поэт современной жизни. [Электронный ресурс]. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 14.04.2025).
[214] Там же. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 14.04.2025).

ритму исторического движения. Став частью этого потока, Бодлер разрешает и романтическую дихотомию между «Я» и «не-Я»: «Это "я", которое ненасытно жаждет "не-я" и ежеминутно воплощает его в образах более живых, чем сама непостоянная и мимолетная жизнь»[215]. Таким образом, оказаться на улице и ощутить слияние бесконечного с преходящим становится для Бодлера тем самым «героизмом современной жизни», другими словами, пасторальным видением модерности.

Антипасторальные настроения Бодлера можно найти в его эссе «Современная публика и фотография», где поэт рассуждает уже об антагонистических отношениях искусства и технологического прогресса: «Поэзия и материальный прогресс подобны двум честолюбцам, инстинктивно ненавидящим друг друга, и, когда они сталкиваются на одной дороге, один из них неизбежно порабощает другого»[216]. Бодлер критически осмысляет феномен фотографии, полагая, что это изобретение подавляет эстетическое стремление к красоте. В результате, нарушается баланс между материальным и духовным, искусство подчиняется видимости, упрощаются сами механизмы воображения и восприятия как у творцов, так и у публики. Здесь размышления Бодлера обретают романтическую интонацию. Увлечённая техническими способностями фотографии публика теперь становится для поэта «скопищем мерзких обывателей», которое, «подобно Нарциссу, ринулось разглядывать свои заурядные физиономии, запечатлённые на металле»[217]. Как следствие, Бодлер приходит к идеализации искусства, основанного на чистой фантазии. В этом контексте он противопоставляет себя не только публике, но и творцам, которые, ориентируясь на массовые вкусы, пытаются подражать визуальной точности фотографии. Так возникает явный романтический конфликт в творчестве

[215] Бодлер Ш. Поэт современной жизни. URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 14.04.2025).
[216] Бодлер Ш. Современная публика и фотография. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html (Дата обращения 14.04.2025).
[217] Там же. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html (Дата обращения 14.04.2025).

Бодлера, сталкивающий воображаемое и реальное, индивидуальное и коллективное, аутентичное и коммерческое, где модерность лишается своих привлекательных черт.

Антипасторальная тема представлена Бодлером и в эссе «О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству». В этой работе поэт высмеивает идею прогресса в целом, которая, по его мнению, замедляет развитие красоты, привязывая её исключительно ко внешним характеристикам. Как и в эссе о фотографии Бодлер замечает, что материальный прогресс мешает реализовываться прогрессу духовному: «Спросите у любого благонамеренного француза, завсегдатая своего кафе, где он каждый день читает свою газету, как он представляет себе прогресс. Он ответит, что прогресс — это пар, электричество и газовое освещение — неведомые римлянам чудеса; что эти изобретения исчерпывающе доказывают наше превосходство над античным миром. Какой же мрак царит в его замороченном мозгу»[218]. Поэт показывает, что физическое измерение модерности подавляет сферу духовного. В частности, это касается искусства. Бодлер, стремясь дистанцироваться от символической власти мимесиса, разрабатывает образ художника, который будет самостоятельной и автономной структурой на столько, что он сможет разорвать всякие связи с материальным миром: «Художник исходит только из самого себя <…> Он может поручиться только за себя. Он умирает, не оставляя потомства. Пока он жил, он был сам себе и государем, и духовником, и богом»[219]. Примечательно, что в этих рассуждениях Бодлера можно обнаружить признаки модернистского творца, рассматривающего искусство как способ оторваться от социальных условностей и реализоваться в чистом акте творчества[220].

---

[218] Бодлер Ш. О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/Metod-kritiki.html (Дата обращения 14.04.2025).

[219] Там же. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/Metod-kritiki.html (Дата обращения 14.04.2025).

[220] Подобные мотивы в наиболее эксплицитном виде проявляются, например, у модернистского художника Кандинского. Неспроста, как замечает М. Берман, его манифест «О духовном искусстве» полон отсылок на

Можно сказать, что пасторальные и антипасторальные темы произведений Бодлера отражают двойственность модерности вообще. Эмоциональные перепады чувств, которые переживает поэт, то утопически возвышая прогресс, то тут же идеологически с ним расходясь, органично представлены в метафорах текучести, интенсивности, движения и спонтанности. Дух современности всё время меняет свою форму, что усиливает динамику восприятия художника и амбивалентность его творчества. В этом смысле не менее важным в произведениях Бодлера оказывается образ фланёра, который становится эмблематичной фигурой в репрезентации модерной жизни, с одной стороны, и расширении арсенала эстетических приёмов и техник по схватыванию внешней реальности, с другой стороны.

Фланёр представляет модерный город во всех его аспектах, выступая одновременно в роли прохожего, уличного художника, созерцателя и сыщика-любителя. Он обладает повышенной чувствительностью к тому, что происходит вокруг него. Это, по мнению исследовательницы М. Гротты, делает фланёра своеобразным проводником драматических изменений, которые напрямую связаны с физическими трансформациями большого города. В случае творчества Бодлера речь, конечно, идёт о Париже и его превращении в современную метрополию[221]. Известно, что французская столица к середине XIX в. была стремительно развивающимся городом. Непосредственное участие в это процессе принял Наполеон III, руководивший в то время страной. Он поставил цель превратить Париж в символ процветающей империи, который должен ассоциироваться с экономическим и социальным прогрессом. Для реализации своих планов Наполеон III назначил барона Османа руководить модернизацией Парижа. В результате, Осман задумал тотальную реновацию города: на замену узким

произведения Бодлера (см. Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 179).

[221] Grøtta M. Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media. New York, London: Bloomsbury, 2015. P. 3.

улицам приходят широкие проспекты и длинные бульвары, которые привлекают большое количество людей, так как на них появляются газовое освещение, кафе и рестораны, яркие витрины универмагов, театры и т.д. Город развивался с ориентацией на активную публичную жизнь и массовое потребление, приглашая людей искать свой досуг на улицах. Как следствие, граница между приватным и общественным, внутренним и внешним становится более гибкой[222]. Соответственно, с этой материальной реальностью связывается и Бодлер. Например, в стихотворении «Лебедь» он выразит свою грусть по поводу исчезновения старого Парижа: «Где ты, старый Париж? Как всё чуждо и ново! // Изменяется город быстрей, чем сердца»[223]; а в поэтическом сборнике «Парижский сплин» Бодлер обращается уже к модерному облику Парижа, делая современный город центральным местом всех стихотворений. Таким образом, проявляется главный отличительный признак творчества Бодлера на фоне романтиков и модернистов: «то, о чём он мечтает, вдохновлено тем, что он видит»[224]. Показательно, что Бодлер конституирует субъектность фланёра посредством видения. Именно взгляд помогает фланёру синхронизироваться с интенсивным движением модерности, охватывающим духовное и физическое измерение городского пространства.

Если говорить о фланёре в контексте поэзии Бодлера, то появляется он в стихотворениях упомянутого выше сборника «Парижский сплин». Эти короткие стихи в прозе Бодлер писал для массовой прессы Парижа в виде фельетонов. Такая форма поэтических текстов объясняется тем, что в основном они публиковались в газетах и журналах на первых или центральных страницах передовицы. Бодлер адаптировал свои стихи под публицистический стиль с целью привлечь внимание читателей. Попадая на страницы газет или журналов тексты поэта становились «прозой в новостном

[222] Grøtta M. Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media. New York, London: Bloomsbury, 2015. P. 4.
[223] Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Издательство «Наука», 1970. С. 144.
[224] Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 180.

формате»[225]. Как раз здесь имплицитно и заявляется взгляд фланёра. Газеты с их крупными заголовками и прозаическими фрагментами, выделяющимися разнообразными шрифтами, породили новый вид чтения. Теперь текст воспринимался не линейно, а прерывисто. В этом смысле взгляд читателя, который скользит по страницам газет, уподоблялся взгляду фланёра, так же скользящему, но только по поверхности городских улиц[226]. Эксплицитно Бодлер выведет фланёра во вступлении к «Парижскому сплину», изображая его как художника-наблюдателя, регистрирующего происходящие вокруг него события: «Из частых прогулок по большим городам, из наблюдений за бесчисленными людскими отношениями и возникает этот неотступный идеал. Вы и сами, дорогой друг, не пытались ли передать в песне пронзительный крик Стекольщика и выразить в лирической прозе все удручающее настроение, которое возносится в этом крике до самых крыш, сквозь самый густой туман, застилающий улицу?»[227] Получается, что нарративная часть стихотворений напрямую вытекает из конкретных ситуаций повседневной жизни. Оказавшись на бульваре, посреди случайных событий и циркулирующей толпы, художник Бодлера проходит творческую адаптацию[228]. Собственно, на улицах современного города, как пишет Беньямин, «он сталкивался с любым происшествием, с последней остротой или последним духом. Там он раскрывал свои отношения с коллегами и бонвиванами, при этом он зависел от эффектности производимого впечатления так же, как и кокотки от своего искусства одеваться»[229]. Актуализация текущего момента в стихотворениях также проливает свет на связь Бодлера с газетами, которые «должны были постоянно обновляться; городские сплетни, театральные интриги, а также «полезные сведения» были

[225] Берман М. Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 188.
[226] Grøtta M. Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media. New York, London: Bloomsbury, 2015. P. 26.
[227] Бодлер Ш. Парижский сплин. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/165.html (Дата обращения 14.04.2025).
[228] Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 70.
[229] Там же. С. 71.

их излюбленными источниками»[230]. Получается, что спонтанность и ситуативность были необходимы Бодлеру, чтобы придерживаться информационной динамики прессы и предоставлять востребованный для неё материал.

Отдельно в «Парижском сплине» стоит выделить стихотворение «Потеря ореола», где, как и во вступлении, появляется художник-фланёр. Действие этого стихотворения разворачивается на архетипическом для модерного города бульваре. Форма поэтического текста представляет собой диалог, который происходит между художником и «обычным человеком», случайно столкнувшихся в публичном доме. Выясняется, что обыватель всегда трепетно относился к фигуре творца, и по этой причине он сильно изумляется, встретив его здесь: «Как! что такое! вы здесь, мой милый? Вы, в таком скверном месте! вы, пьющий нектар! вы, вкушающий амброзию! Воистину, есть от чего прийти в изумление!»[231]. В свою очередь, художник объясняет, что, когда он пересекал бульвар и уклонялся от «движущегося там хаоса», с головы «соскользнул и упал на мостовую» его ореол[232]. Причём потеря предмета нисколько не тревожит художника. Напротив, благодаря этому происшествию он получает возможность оставаться в тени своего священного статуса, изучая городскую жизнь инкогнито. Бодлер изображает потерю художником своего ореола комично, иронизируя над идеей возвышения искусства вообще и творца в частности. В этом смысле можно вновь выделить пограничное положение Бодлера между романтиками и модернистами, которые относятся к искусству сакрально.

Вместе с тем стихотворение примечательно ещё и тем, что оно соединяет духовный и физический аспекты модерного города. Художник теряет свой ореол на бульваре, столкнувшись с мощным потоком дорожного движения. Бульвары Парижа в середине XIX в. были широкими и длинными,

[230] Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 70.
[231] Бодлер Ш. Парижский сплин. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/242.html (Дата обращения 14.04.2025).
[232] Там же. URL: https://bodlers.ru/242.html (Дата обращения 14.04.2025).

что позволяло кучерам и всадникам разогнать своих лошадей прямо посреди города до максимальной скорости. Однако, помимо обеспечения дорожного движения, на бульварах происходила торговая и деловая жизнь, из-за чего возникло инфраструктурное противоречие: походный ритм горожан-пешеходов подстраивался под интенсивное движение повозок[233]. Именно в таких условиях художник теряет ореол: «я в большой спешке пересекал бульвар, прыгая по грязи среди этого движущегося хаоса, где смерть готова налететь на тебя со всех сторон одновременно»[234]. Здесь модерность становится макроструктурой, которая навязывает себя каждому, в том числе, творцу, которому необходимо настраивать не только своё тело, но также чувства и сознание, чтобы синхронизироваться с интенсивностью модерной жизни.

Физическая и интеллектуальная мобильность открывает герою и новый взгляд на искусство. Так, он осознаёт, что святость творчества и творца – это не априорное свойство, а ситуативное и случайное. Приняв текучесть модерного духа, художник способен извлечь гораздо больше смыслов из жизни и, соответственно, наполнить ими искусство. Таким образом, резкие движения, неожиданные прыжки и уклонения становятся источниками творческого акта. При этом упавший на мостовую ореол не уничтожается. Его потеря отражает движение не только модерности, но и искусства в целом. Ореол как символ продолжит свою историю приобретений и потерь в дальнейшем, на что, собственно, и намекает художник в стихотворении: «И потом, я с удовольствием думаю, что какой-нибудь плохой поэт подберет его и украсит им свое чело без зазрения совести»[235]. Можно сказать, что метафора передачи символического предмета свидетельствует, с одной стороны, о сущности модерности с её постоянными изменениями, с другой стороны, репрезентирует постепенный переход искусства в модернистскую

[233] Берман М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь, 2020. С. 200-201.
[234] Бодлер Ш. Парижский сплин. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/242.html (Дата обращения 14.04.2025).
[235] Там же. [Электронный ресурс]. URL: https://bodlers.ru/242.html (Дата обращения 14.04.2025).

систему эстетических координат, где современность, а с ней идея художника и творческой деятельности, получат новые значения и способы выражения.

Итак, открытие, которое совершил Бодлер в отношении модерности на уровне чувств и письма, показывает, что реальность под влиянием инноваций в области экономики, политики, технологий и пр. становится переменчивой и нестабильной. Знаки модерной жизни стремительно меняются как формально, так и содержательно, из-за чего возникает напряжение между пережитым и неизвестным, новым и старым, банальным и оригинальным[236]. Поэтому то, что Бодлер воспринимал как сенсационное, модернистами это уже расценивалось как стереотип. Однако, постоянное обновление не стирает прежние смыслы, а создаёт семантическую плотность внутри дискурсивных границ знаков. То есть, культурные практики могут либо модифицировать сложившиеся значения, либо порождать абсолютно новые, осуществляясь сознательно или бессознательно в соответствии с интенсивным движением духа модерности. Применительно к искусству, это явным образом проявляется в случае эпистемологического перехода от Бодлера к модернизму. Например, как мы отмечали выше, Бодлер негативно относился к фотографии, видя в ней исключительно миметическую функцию, которая подавляет «эстетическое чутьё», а, скажем, Пруст обнаружил в ней способность чистого взгляда на действительность, позволяющего смотреть на мир объективно и, таким образом, преодолевать субъективные границы собственного видения[237]. Можно привести пример и синергетического развития: эксперименты Бодлера с жанрами массовой прессы получают новые формы в творчестве Малларме (разбросанные по страницам слова и строчки в стихотворении «Бросок костей»), а также в кино (монтаж) и живописи (коллажи Пикассо и Брака)[238]. В то же время есть такие явления, отмеченные модернизацией, которые Бодлер не застал и, соответственно, не

[236] Jameson F. The Antinomies of Realism. London, New York: Verso, 2015 P. 26.
[237] Grøtta M. Reading Portrait Photographs in Proust, Kafka and Woolf. Modernism, Media and Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. P. 60.
[238] Grøtta M. Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media. New York, London: Bloomsbury, 2015. P. 26.

отрефлексировал, но засвидетельствовали модернисты, отразив их в своих произведениях: метро (стихотворение Э. Паунда «На станции метро»), печатная машинка (постоянный атрибут героя автобиографических романов Г. Миллера) или кинематограф (сцена путешествия Ганса Касторпа на поезде к своему брату из романа Т. Манна «Волшебная гора» одновременно цитирует короткометражный фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» и вступает с ним в полемику, демонстрируя преимущества литературы в её способности трансцендировать физическое измерение реальности). Несмотря на то, что здесь демонстрируется только технологический аспект модерности, всё равно удаётся проследить разнородный характер её трансформации вообще и при переходе от эстетических практик Бодлера в сторону эстетических практик модернизма в частности. Теперь, принимая во внимание и другие формы воплощения модерного духа, изучим отдельно, с какой действительностью взаимодействует модернистское искусство и что в таком случае происходит с репрезентацией художника и творческой деятельности.

1.2. Репрезентация художника в модернистском и постмодернистском дискурсе

По мнению Ф. Джеймисона, культурные и эстетические контуры модернизма начинают конкретизироваться на рубеже XIX-XX вв., в период подъёма монополистического капитализма[239]. Он выражался в увеличении масштабов промышленного производства и товарообмена, простимулированных географическими расширениями рынка, а также давлением империализма и разгоном транснациональных финансовых

[239] См. Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 336-337 (о взаимосвязях между монополистическим капитализмом и модернизмом см. также Моглен С. Скорбя о современности. Литература модернизма и травмы американского капитализма. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024; Харви Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. М.: Издательский дом ВШЭ, 2021. С. 56-103; Eagleton T. The English Novel: An Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 199).

потоков[240]. В связи с этим меняется и образ жизни, так как экономика всё заметнее ориентируется на потребление, создавая большое количество доступных товаров. Как следствие, улучшается качество жизни, у людей появляются новые желания, основанные не на «естественных потребностях» (простое выживание), а на стремлениях к личностному развитию. Как замечает американский исследователь Р. Шлейфер, все эти экономические процессы не замыкаются на бытовом уровне повседневного потребления, плотно соприкасаясь с эстетическими практиками модернизма[241]. Он определяет две траектории, позволяющие идентифицировать такую неочевидную связь: 1) восприятие товара как семиотического факта; 2) появление в социальной структуре низшего среднего класса, именующегося Ч.Р. Миллсом «белыми воротничками»[242].

Говоря о первой траектории, важным здесь оказывается то, что корпоративный формат экономики кардинально меняет отношение потребителя к товару. Теперь продукт обретает значимость не в своей утилитарной функции, но в тех ассоциациях и символах, которые за ним либо зафиксированы производителем, либо могут произвольно возникать в процессе его потребления. Следовательно, с одной стороны, возрастает роль таких элементов, как дизайн, стиль, бренд, репутация и т.д. С другой стороны, для потребителя ключевым становится получение наслаждения и удовольствия при взаимодействии с товаром. Кроме того, товар сообщает потребителю возможность выделить себя на фоне других, заявить субъекту о своём статусе. Вследствие этого потребление охватывает целую сеть различных взаимоотношений и взаимодействий, реализуясь на стыке индивидуального и социального[243]. В свою очередь, ценность товара заявляется в его суггестивном потенциале, пределы которого всегда

[240] Моглен С. Скорбя о современности. Литература модернизма и травмы американского капитализма. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024. С. 22.
[241] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 11-12.
[242] Mills C.W. White Collar. The American Middle Classes. New York: Oxford University Press, 1951. P. IX.
[243] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 167-177.

динамичны, так как они опосредуются воображением потребителя. Можно сказать, что в производственном потоке материальной и духовной продукции актуализируется «аура», апеллирующая к уникальному переживанию события, в данном случае – потребления. Причём, если Беньямин считает, что потребитель стремится «приблизить» вещь, лишая её, таким образом, ауры[244], то Шлейфер, напротив, полагает, что потребительское желание, в силу своей пластичности, не разрушает ауру предмета, а присоединяет к нему новый смысл, напрямую отсылающий к личности субъекта[245] со всеми его индивидуальными и социальными характеристиками. Как раз в этом месте эстетика модернизма структурно пересекается с общественно-экономическими процессами монополистического капитализма, воспроизводя комплексную систему рынка посредством монтажа, коллажа или паратаксиса, то есть таких техник, которые, как и потребление товаров, предполагает множество вариативных связей между художественными частями, а также между интенцией художника и рецептивным горизонтом читателя/зрителя/слушателя[246]. Дискурсивное переплетение социального и символического представлено, в частности, в модернистском нарративе о творце, охватывая эстетический и репрезентативный уровни произведений.

Например, в романе шведского писателя А. Стриндберга «Одинокий» («*Ensam*», 1903) эксплицитным образом демонстрируется, как герой, являющийся писателем, при работе над пьесой сделал предметный мир съёмной квартиры частью творческого акта, наполнив его аурой своего писательского воображения: «От всех этих мелочей как бы исходили лучи приязни, благодарности, быть может, любви; и на самом деле, всего лишь через несколько дней я почувствовал себя приятно в этих комнатах. Все это, принадлежащее другому, пришлось мне унаследовать от лица, вовсе мне

[244] Беньямин В. Девять работ. М.: Группа Компаний «РИПОЛ Классик» / «Панглосс», 2021. С. 147.
[245] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 167-177.
[246] Ibid. P. 24.

неизвестного»[247]. В этом смысле напрашивается параллель с потребителем, проецирующим своё желание на товар, только разница в том, что герой романа экстраполирует на вещи творческую активность, показывая, что объектом его желания выступает пребывание в континуальности письма, непрерывной реализации своей личности через творчество. Как следствие, реальность в оптике героя-художника превращается в один большой продукт, владельцем и активным пользователем которого оказывается творец: «Нет, эти вещи были моим достоянием, я одел их покровами своей души, и декорации эти должны были фигурировать только в моей драме. В моей!»[248]

Имплицитно слияние эстетического и общественного показывается в рассказе Джеймса Джойса «Облачко» («*Little Cloud*», 1914), который входит в сборник «Дублинцы». Нарративно рассказ складывается вокруг бытия творческой личности – журналиста Крошки Чендлера, мечтающего стать поэтом. По сюжету выясняется, что герой не удовлетворён своим текущем положением: работа в конторе виделась ему скучной и однообразной, отношения с женой находились в кризисном состоянии из-за финансовых проблем, усложняющих ведение быта и уход за ребёнком, а порывы к творчеству не выходили дальше его воображения, так и оставаясь невоплощёнными. Однако такое несовпадение реального и задуманного, имеющегося и желаемого, настоящего и возможного является в произведении не просто драматическим конструктом, а приёмом, репрезентирующим опыт социального переживания творческого акта. Примечательно, что герой рассказа не реализует поэтическую деятельность напрямую, сочинительство стихов ограничивается только внутренними размышлениями, всякий раз отступая перед внешней реальностью. Получается, что письмо всегда лишь потенциально, его движение скрыто, как символическая сущность товара. И здесь рассказ Джойса концептуально рифмуется с романом Стриндберга: творчество проецируется на

[247] Стриндберг А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. С. 158.
[248] Там же. С. 159.

повседневный мир города, метафорически выражаясь в вещах и явлениях, отмеченных различными оттенками красного и золотого цветов. Это и светлые волосы Чендлера, и «багрянец осеннего заката», золотой пылью опылявший неопрятных нянек и ветхих стариков»[249] («The glow of a late autumn sunset <…> It cast a shower of kindly golden dust on the untidy nurses and decrepit old men»[250]), или оранжевый галстук друга Галлахера. Письмо рассеивается в видимости Дублина, наполняя символической значимостью то, что видит герой, а визуальный код, представленный в цветовых сочетаниях красного, жёлтого и оранжевого, подчёркивает интенсивность эмоционального переживания, онтологически совпадая с потенциальной динамикой творческой деятельности. Таким образом, материальный мир города выступает явной границей, сдерживающей энергию поэтического письма в мечтательных порывах героя. В этом смысле творчество уподобляется огню, укрощённому стенками очага, который французский философ Г. Башляр как раз связывал с грёзами и обещаниями[251], что дополнительно усиливает смысловую значимость избранного для произведения колорита. Показательно здесь и то, что именно городское пространство Дублина герой воспринимает в качестве силы, мешающей ему реализоваться как поэту (отсюда его мечты о Париже, Лондоне и Берлине). Феноменологический опыт Чендлера, к которому относится и письмо, не совпадает с местом, где он переживается. Как замечает Джеймисон, такого рода дизъюнкция, разрывающая внутреннее с внешним, тесно связана с общественно-экономической реальностью монополистического капитализма. В рамках этой системы субъект становится «крошечным уголком социального мира, зафиксированной объективом камеры частью Лондона, или пригорода, или ещё чего-то»[252]. Этим можно объяснить и название рассказа, подчёркивающее незначительность фигуры героя (облачко/little

[249] Джойс Д. Дублинцы. М.: Известия, 1982. С. 81-82.
[250] Джойс Д. Дублинцы: Книга для чтения на английском языке. СПб: КАРО, 2013. С 87.
[251] Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Издательская группа Прогресс, 1993. С. 28.
[252] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 336-337.

cloud), и выбор Джойса в пользу повествования от третьего лица, создающего эффект отчуждённости и возвышающегося над городом «глаза», который одновременно охватывает его окрестности и проникает в интимную сферу жизни Чендлера. Впоследствии Джойс модифицирует эту структуру, добавив в свои романы «Портрет художника в юности» и «Улисс» античную мифологию. По мнению Т. Иглтона, использование мифических образов также свидетельствует о децентрализации субъекта в обществе, вызванной монополистической стадией капитализма, отличающегося большей системностью по сравнению с рыночной. В таком случае античная мифология помогает Джойсу подчеркнуть, что если раньше судьбами людей распоряжались боги, то теперь ими распоряжаются анонимные силы корпоративного рынка и товаров[253].

Между тем в рассмотренных произведениях Стриндберга и Джойса раскрываются мотивы, имеющие непосредственное отношение к модернистскому варианту концептуально-нарративной формулы, описывающей художника. В модернизме она широко представлена и в романах («Голод» К. Гамсуна, «Дорога на Лос-Анджелес» Д. Фанте, «Тошнота» Ж-П. Сартра), и в малой прозе («Тяжёлый час» Т. Манна, «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» Х.Л. Борхеса, «Иона, или художник за работой» А. Камю), и в драме («Строитель Сольнес» Г. Ибсена, «Изгнанники» Д. Джойса, «Пигмалион» Б. Шоу), а в поэзии можно наблюдать отдельные метапрозаические элементы, отсылающие к творческому акту («Мы восходим с солнцем и падаем в ночь» А. Гинзберга, «Многочисленные разбитые яйца» Г. Снайдера, «Делатель» Х.Л. Борхеса). Кроме того, эта формула не ограничивается только литературой, проникая и в другие медиумы: в модернистской живописи получает распространение жанр автопортрета, фокусирующегося на фигуре творца («Автопортрет с зажжённой сигаретой» Э. Мунка или автопортретные изображения Г.

[253] Eagleton T. The English Novel: An Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 199.

Кайботта и П. Гогена), тогда как в кинематографе визуализируются различные сюжеты о жизни художника («Ночь» М. Антониони, «Сладкая жизнь» Ф. Феллини, «Кинолюбитель» К. Кесьлёвского). Безусловно, здесь приводится не полный перечень модернистских произведений о творце и творческой деятельности. Однако перечисленные примеры, разнообразные в жанровых и медиальных регистрах, позволяют указать на то, что темы, которые осмысляют бытие художника и сущность искусства, обладают высокой значимостью для модернизма как эстетического проекта. В то же время повышенное внимание модернистов к репрезентации творческой личности структурно пересекается с социально-экономическими практиками. Поэтому концептуально-нарративная формула модернизма, описывающая художника, может быть изучена в ракурсе взаимосвязи художественного и общественного.

В своём анализе новеллы Т. Манна «Тонио Крёгер» исследователь Карл Малмгрэн отмечает, что модернистскому произведению свойственна тотальность означаемого, когда оно касается процессов сигнификации какого-либо дискурса[254]. Это подразумевает семантическую и содержательную согласованность конструкций художественного текста со структурой, выступающей по отношению к ним смысловым истоком. Следовательно, в контексте произведения, которое строится вокруг фигуры творца, тотальным означаемым может оказаться либо сам художник, либо производный от него творческий акт. Отчасти мы уже показали, как реализуется подобная стратегия: в романе Стриндберга изображается возвышение интенции творческого субъекта над материальным миром его съёмной квартиры, подчиняющей, таким образом, предметы бытовой обстановки разрабатывающейся героем пьесе, а в случае рассказа Джойса роль означаемого выполняет письмо, которое организует огромное пространство Дублина. Аналогичные стратегии можно также найти,

[254] Malmgren C.D. “From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman // NOVEL: A Forum of Fiction, Vol 21. № 1, 1987. P. 10.

например, в рассказе американского писателя Д. Фанте «Прощай, Банкер Хилл» (*Goodbye, Bunker Hill*, 1940), где городской ландшафт становится проводником писательской индивидуальности главного героя и способности письма создавать семантическое разнообразие означающих. Диалектика художественного и социального здесь объективируется в позиции незаметного наблюдателя, которую занимает герой, сидя в своей комнате. Так, посредством писательской оптики герой распознаёт отдельные звуки, цвета, силуэты, наполняющие улицы Лос-Анджелеса. В этом смысле Д. Фанте концептуально пересекается с Джойсом: творческий акт наполняет внешний мир отличительными знаками как предметы, так и людей. С другой стороны, тут можно увидеть, как герой рассказа Д. Фанте апроприирует эпистемологическую модель монополистического капитализма, предлагая рыночной логике большого города всеохватную интенцию творца. Как уже было сказано, монополистический капитализм стремился уменьшать онтологию отдельного человека, оставаясь при этом для него закамуфлированной и анонимной силой. В похожем ключе действует и герой в рассказе: он возвышается над городом незаметно для других, однако, в отличие от контроля рынка, он раскрывает бытие горожан (отсюда в рассказе пёстрая галерея образов соседей, живущих в одном доме с героем, продавца фруктов или незнакомцы, впервые прибывающие в Лос-Анджелес) и самого города. Показательна, в том числе, и сама позиция героя. Его комната находится в верхней части Лос-Анджелеса, что и помогает достичь герою эффекта возвышения. В этом отношении снова возникает параллель с монополистическим капитализмом, действующим по принципу объективной камеры. Таким образом, герой Фанте направляет письмо вовне, в то время как герой рассказа Джойса направляет письмо вовнутрь[255].

[255] См. Марковненков Д.В. Дж. Фанте и Ч. Буковски: репрезентация городского пространства в творческих практиках героя-художника // Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные исследования культуры. Коллективная монография по итогам XI Международной научной конференции «Национальные коды в языке и литературе». Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2023. С. 117; Fante J. Goodbye, Bunker Hill // Los Angeles Times: Jun 30, 1940. P. 6-7.

В менее очевидном варианте тотальность эстетического акта проявляет себя в романе А. Камю «Посторонний». Несмотря на то, что жанрово он расходится с метафикциональной формулой, описывающей художника, в мыслях и словах главного героя проскальзывают намёки на присутствие искусства в качестве практики, проливающей свет на глубину внутреннего мира офисного клерка Мерсо. Камю скрывает артистизм героя, стилистически совпадая в этом аспекте с Джойсом. Всё, что имеет отношение к эстетике, возникает в ходе повествования фрагментарно, раскрываясь постепенно, чтобы в финале артикулироваться в эмоциональную исповедь Мерсо священнику. Таким образом, искусство регулирует композиционную и драматическую структуры романа[256].

Выстраивая произведения по принципу тотальности, в которой доминирующее положение занимают эстетические практики и сознание художника, модернистам удаётся продемонстрировать уникальность своей творческой идентичности, отобразить процессы создания оригинальных художественных кодов по восприятию действительности и способов конституирования эстетического видения. В этом смысле модернизм дискурсивно пересекается с социальной реальностью. С одной стороны, установка на эстетическую и репрезентативную аутентичность отражает рыночную конкуренцию производителей, стремившихся выпускать продукцию, которая бы отличалась самобытным дизайном и, тем самым, привлекала бы внимание потребителей. Соответственно, произведения, манифестирующие личность творца, позволяли художнику подчеркнуть неповторимую «ауру» эстетического акта и собственного воображения, где форма и содержание художественного текста становились инструментами этого воплощения, теми самыми означающими, двигающимися под контролем означаемого[257]. С другой стороны, фокус на творческом процессе,

[256] Саррот Н. От Достоевского до Кафки. [Электронный ресурс]. URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-avstriya/sarrot-ot-dostoevskogo-do-kafki.htm (Дата обращения 16.04.2025).
[257] Харви Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. М.: Издательский дом ВШЭ, 2021. С. 65.

который опосредуется жанровой конфигурацией концептуально-нарративной формулы, описывающей художника, соотносится с потребительской фетишизацией товаров, когда императивом потребления выступают удовольствие и наслаждение, что можно сравнить с кантовским определением красоты «целесообразность без цели». Именно в таком режиме взаимодействия субъекта с товаром, как замечает Шлейфер, и раскрывается индивидуальность потребителя[258]. В случае эстетических практик модернизма акцент на «сделанность»[259] художественного произведения позволяет художнику заявить о своей профессиональной кодификации, предъявить миру наличие своего эстетического бытия, оставив позади социальные конвенции, которые могут перекрыть аутентичную «ауру» искусства вообще и творца в частности[260]. То есть процессуальность творчества уподобляется потребительскому опыту фетишизации товаров, где актуализируются личностные качества человека. Показательно в этом контексте, что Ж-П. Сартр, размышляя об онтологии литературного письма, как раз выделяет творческую деятельность в качестве практики, маркирующей активность художника во внешней реальности: «Для нас же *делание* – это проявления *бытия* (курсивы – Ж-П. С); каждый поступок придаёт земле новые очертания, каждый технический приём, каждое орудие – это некий смысл, открытый в мире; у предметов столько обличий, сколько есть способов их использовать» [261]. В этом ключе показательным примером будет и творчество американского поэта Уолта Уитмена, в основании которого лежит идея о том, что поэзия является инструментом по созданию новых отношений субъекта с миром[262]. Реальность, представленная Уитменом в поэме «Песнь о себе самом» («*Song of Myself*», 1855), изображается активной и мобильной, одновременно соединяющейся и

[258] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 192.
[259] Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 286.
[260] Там же. С. 72.
[261] Сартр Ж-П. Что такое литература? М.: Издательство АСТ, 2020. С. 248.
[262] Хомук Н.В. Поэзия У. Уитмена в феноменологическом аспекте // Вестник ТГПУ. 2007. Выпуск 8 (71). Серия: Гуманитарные науки (Филология). С. 100.

разъединяющейся. Лирический герой находится в постоянном движении («Я праздно брожу и душу свою зову, // Я слоняюсь, склоняясь к каждой былинке летней травы»[263]), рассматривая внешнее как «совокупность разнородных частей»[264]. Отсюда и возникает образ фрагментарной и динамичной реальности. Лирический герой познаёт её в нестабильных формах (звуки, ароматы, касания), что и позволяет возникнуть установке на изобретение оригинальных субъектно-объектных связей, раскрытию бытия в деятельности художника. В результате, поэма становится «органом производства чувств», а творец принимает на себя роль «испытателя» внешнего мира[265].

Вторая траектория, представляющая модернизм на стыке символического и социального, связывается Шлейфером с появлением в общественной иерархии низов среднего класса. Исследователь относит к ним профессии офисных клерков, учителей, торговцев, юристов и пр. Специфичным в их положении является то, что они работают не руками и с производством материальных вещей, а со знаками и символами, продавая на рынке труда свои интеллектуальные и коммуникативные навыки[266]. Соответственно, социальный опыт так называемых «белых воротничков» Шлейфер рассматривает в качестве источника творческого акта у модернистов.

В самом деле, если обратиться к сюжетам модернистских произведений, то можно заметить, что главными героями в них нередко выступают представители низшего среднего класса: это и коммивояжёр Грегор Замза из повести Ф. Кафки «Превращение», и частные сыщики из нуарных детективов Д. Хэммета и Р. Чандлера, и университетский

[263] Уитмен У. Песнь о себе самом. [Электронный ресурс]. URL: https://liberal.ru/new-york-room-by-jn-probstein/uolt-uitmen-pesn-o-sebe-samom-perevod (Дата обращения 06.08.2025).
[264] Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 81.
[265] Мамардашвили М.К. Эстетика Мышления. М.: «Московская школа политических исследований, 2000. С. 248-249.
[266] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 246.

преподаватель философии Матье из романа Сартра «Возраст зрелости», и безымянный журналист из романа К. Гамсуна «Голод» и т.д[267].

Выстраивая коллективный портрет среднего класса, куда, собственно, входят «белые воротнички», Ч.Р. Миллс закрепляет за ним несколько устойчивых характеристик, позволяющих идентифицировать его на фоне классов буржуазии и пролетариата. Так, он полагает, что среднему классу свойственны: 1) постоянная внешняя зависимость от институций, в которые субъект может быть вовлечён (компания, государство, армия); 2) профессиональная нестабильность, предполагающая возможность лишиться работы в любой момент; 3) деперсонализация, обусловленная превращением межличностных отношений в товар (вежливость, приветливость, улыбка и прочие располагающие к коммуникации жесты)[268]. Интересно, что в этом комплексе модернисты обнаруживают эстетический импульс, который реализуется в их произведениях на формальном и содержательном уровнях.

Скажем, в романах Кафки «Процесс» и «Замок» очевидным образом просматриваются нарративные линии, складывающиеся вокруг столкновения главных героев с внешними инстанциями, которые внезапно обозначают своё влияние в сферах их интимной жизни. Бюрократические структуры судебных и государственных канцелярий не поддаются когнитивной обработке, всё время ускользая из индивидуального опыта юриста Йозефа К. и землемера К. В этом смысле Кафке удаётся художественно передать, что новые глобальные реальности, которые продуцирует монополистический капитализм, недоступны сознанию субъекта. Однако, как замечает Ф. Джеймисон, «отсутствующая причина» системы, запускающая игру присутствия и отсутствия, становится источником создания многообразных

[267] Уместно здесь также указать на биографические пересечения, которые могут объяснить внимание модернистов к «белым воротничкам»: известно, например, что Джойс имел опыт офисной работы в банке, Кафка работал в страховой компании, а Малларме был школьным учителем.
[268] Mills C.W. White Collar. The American Middle Classes. New York: Oxford University Press, 1951. P. XII-XVII.

форм в модернизме[269]. В том же ключе рассуждает и Ч.Р. Миллс в отношении среднего класса, полагая, что его представители втянуты в социальные силы, которые они не понимают[270]. Соответственно, непонимание и неспособность ухватить действительность в частном опыте объединяет общественные и эстетические практики «белых воротничков» и художников, но разница в том, что искусство помогает вторым заполнить онтологическую пустоту, создаваемую латентными силами капитала.

Кроме того, в уже упомянутом выше рассказе Кафки «Превращение» можно найти пример пограничной ситуации, характерной для низшего среднего класса, когда человек боится потерять работу и вследствие этого опуститься на класс ниже – к пролетариату[271]: Грегор Замза даже после сюрреалистичного превращения в жука боится опоздать на службу. Социальная неустойчивость «белых воротничков», к которым относится непосредственно и главный герой, провоцирует душевную тревогу и ментальный разлом. В таком случае фокус модернистов на творческом акте и на технических аспектах художественного произведения позволяет художникам компенсировать хрупкость настоящего в действительности вечным движением эстетического производства, где художественное сознание удерживает означающие от потенциального семиотического коллапса.

Менее очевидно устанавливается связь между модернизмом и социальными практиками среднего класса в области формы. В постоянном взаимодействии с клиентами и начальством «белые воротнички» вынуждены инвестировать свою энергию и харизму в знаки и действия, в которых будет

---

[269] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 337. (Добавим, что непостижимость распознать подвижные координаты монополистического капитализма онтологически совпадает с непостижимостью модернистского произведения в акте интерпретации. Выходит, что технологии творчества, выставляемые на показ в эстетическом объекте модернизма, только анонсируют гениальность творца, сохраняя тайну вокруг его исключительной персоны (см. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Под редакцией Славоя Жижека. М.: «Логос», 2022. С. 9; Кардаш А. Словарь постмодерна. Трансэстетика. [Электронный ресурс]. URL: https://insolarance.com/trans-aesthetics-baudrillard/ (Дата обращения 19.04.2025).

[270] Mills C.W. White Collar. The American Middle Classes. New York: Oxford University Press, 1951. P. XII.

[271] Schleifer R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Oxford University Press, 2018. P. 238.

проявляться их индивидуальность. Таким образом, чтобы продать персональность, её нужно сделать видимой для остальных[272]. В случае творческой деятельности модернистов форма как раз позволяет визуализировать аутентичность и оригинальность художника. Вместе с тем формальные эксперименты модернистского искусства отражают попытки творцов выйти за пределы банальной и неустойчивой реальности среднего класса. В этом смысле, стратегии художников-модернистов, с одной стороны, репрезентируют способность формы эстетически остранять действительность, подчиняя обыденное логике творческого акта, с другой стороны, они представляют форму как инструмент сопротивления интеграции в символическое пространство монополистического капитализма.

Соответственно, если рассматривать первый аспект, то примечательным здесь оказывается работа модернистов с внешним миром. В отличие от романтиков, которые стремились преодолеть действительность, выстраивая вертикальные образы возвышенной реальности, модернисты «вторгаются» в повседневность, чтобы указать на мнимость её очевидности. Так, они обнаруживают новые грани изведанного или неисследованные прежде области человеческого бытия. Именно благодаря такому поиску модернисты выражают свою интенцию, направленную на постоянную инновацию в эстетическом высказывании[273]. Поэтому растёт и значимость искусства как медиума, способного отразить и оригинальное взаимодействие творца с обыденностью, и указать на новое в качестве уникального события. Отсюда и множество примеров в литературе модернизма, иллюстрирующих технологию художественного остранения обыденности. Пожалуй, самый яркий эпизод в этом контексте представлен в романе Джойса «Портрет художника в юности», в котором Стивен Дедал объясняет своему товарищу принципы функционирования эстетического образа и видения творца:

[272] Mills C.W. White Collar. The American Middle Classes. New York: Oxford University Press, 1951. P. XVII.
[273] Habermas J. Modernity versus Postmodernity // New German Critique, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981. P. 5.

«Теперь я понимаю это так: восприняв эту корзинку как определенную вещь, проанализировав ее в согласии с ее формой и постигнув ее как вещь, ты затем приходишь к единственному логически и эстетически допустимому синтезу <…> Это главенствующее свойство красоты ощущается художником, когда в его воображении впервые зарождается эстетический образ»[274].

Менее очевидное остранение повседневности можно найти в стихотворении американского поэта А. Гинзберга «Примечание к Воплю» («*Footnote to Howl*», 1955), которое открывается многократным повторением слова «святы» («holy»). Собственно, дальше повтор раскрывается, занимая место идейного императива – святым становится всё: и нос, и руки, и брошенный грузовик, и незнакомцы на улице и т.д. Интересно, что, помимо прочего, «святой» лирический субъект называет и печатную машинку: «Священна машинка» («The typewriter is holy»)[275]. В этом примере как раз демонстрируется случай соединения эстетического и обыденного. Печатная машинка, на которой обычно офисный клерк пишет деловую корреспонденцию, получая статус священного, попадает в символическое пространство искусства, выступая теперь проводником не монотонной работы, а поэтической деятельности[276]. Следовательно, под святым в стихотворении подразумевается эстетическое – и как практика, и как режим восприятия, кодирующие обыденность новыми семантическими контекстами.

Второй аспект экспериментов, которые модернисты осуществляют в области формы, тесно связан с «еретической»[277] стороной модернизма, предполагающей подрыв повседневной жизни. По мнению С. Жижека, это проявляется в разрушении нормального хода вещей внешнего мира, где

[274] Джойс Д. Портрет художника в юности. Неаполь.: EDIZIONI SCIENTIFICHE ITALIANE. С. 304.
[275] Гинзберг А. Крик. Примечание. [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/2008/05/08/2430 (Дата обращения 18.04.2025).
[276] Lyons M. The Typewriter Century. A Cultural History of Writing Practices. Buffalo: University of Toronto Press, 2021. P. 21.
[277] Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 19.

искусство проливает свет на «извращённое» содержание действительности, травмируя сознание обывателя или вызывая у него шок. В таком случае модернизм использует форму, чтобы упростить момент узнавания, в котором человек, вступающий в контакт с художественным произведением, распознаёт объект своей тревоги[278]. Однако этот процесс не исключает фигуру творца. Если для потенциального читателя/зрителя/слушателя распад привычных знаков может послужить поводом не соприкасаться с искусством, сохранив, таким образом, размеренный ход обыденной жизни (отсюда частые для модернизма скандальные столкновения художников с публикой[279]), то для модернистов обнаруженная в дискурсивных промежутках реальности травма становится творческим импульсом, своего рода удовольствием от трансгрессивного превращения. Вот как это представляет Сафрански в писательской деятельности Кафки: «удовольствие, даруемое письмом, уводит его от прочей действительности, придаёт жизни грёз форму и тем вводит её в привычную жизнь. А значит, в привычном обнаруживается проблеск жуткого»[280]. В свою очередь, американский культуролог С. Моглен объясняет модернизм через два вида психологической травмы: меланхолии и скорби. В его интерпретации истоком модернистского письма становится «ощущение беспомощности перед модернизацией», обусловленной структурой монополистического капитализма[281]. Так, например, к меланхоличному модернизму можно отнести американо-британского поэта Т.С. Элиота и его знаменитую поэму «Бесплодная земля», в которой аффективный кризис связывается с социальными причинами, порождёнными изменениями экономического строя, в результате которых общество переживает разрыв коллективной сплочённости, принимая форму одной

[278] То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Под редакцией Славоя Жижека. М.: «Логос», 2022. С. 9-10.
[279] Например, «Олимпия» Мане, выставленная в салоне через два года после её написания, или поэмы Суинберна с одиозными намёками на мазохизм и другие сексуальные отклонения (см. Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 19.)
[280] Сафрански Р. Кафка. Пишущий для жизни. М.: Издательство АСТ, 2025. С. 28.
[281] Моглен С. Скорбя о современности. Литература модернизма и травмы американского капитализма. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024. С. 30.

большой бесплодной земли[282]; к модернизму скорби Моглен относит американского поэта Уильяма Карлоса Уильямса, а в его стихотворении «Спуск» он обнаруживает репрезентацию чувства утраты, коррелирующую с работой человеческой памяти. Утраченный объект – это «свободное место на странице», которое, оставаясь открытым пространством, позволяет генерировать неожиданные и произвольные формы желания, в случае литературы – художественного языка. Соответственно, память, удерживающая некогда утраченное, обеспечивает динамику и интенсивность переживания, а также соединяет прошлое с настоящим[283]. Отсюда и название стихотворения: спуск символизирует собой ретроспективное исследование жизни индивида – с одной стороны, и проработку социальной травмы посредством письма – с другой стороны.

Итак, творческие практики модернистского искусства связаны с рядом общественно-экономических трансформаций, вызванных переходом капитализма из рыночной системы в монополистическую. В произведениях различных писателей-модернистов (А. Стриндберга, Д. Джойса, Ф. Кафки и других) обнаруживаются эстетические стратегии, которые структурно пересекаются с социальными. В концептуально-нарративной формуле модернизма о художнике актуализируются такие категории, как аутентичный взгляд творца, процессуальность творческого акта, техническая сборка произведения и художественная форма. Они становятся одновременно отражением и эстетическим переосмыслением изменений рыночной системы, производящей теперь товары с установкой на рецептивные способности потребителя, возникновением низов среднего класса, профессиональная деятельность которых основана на коммуникативных и интеллектуальных навыках, и, наконец, аффективного кризиса, проявляющегося в банализации чувств и распаде коллективных связей внутри общества.

[282] Моглен С. Скорбя о современности. Литература модернизма и травмы американского капитализма. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024. С. 61.
[283] Там же. С. 147.

В свою очередь, постмодернизм трудно поддаётся логике последовательного исторического описания, пребывая сразу в нескольких онтологических состояниях по отношению к тому, что ему предшествовало: после, внутри и против модерна (если говорить об истории) и модернизма (если подразумевать искусство).

Действительно, в попытках идентифицировать культурный облик постмодернизма, мы оказываемся в ситуации интерпретативной сингулярности, когда прежде разработанные дискретные коды не могут приспособиться к фиксации актуального дискурса. Это указывает на то, что метанарративы модерна, политические, экономические или эстетические, ни субъективно, ни объективно не способны состыковаться с гиперпространством постмодерна, провоцируя субъекта на выстраивание нового диапазона чувств и практик, или того, что Ф. Джеймисон называет «перцептуальной экипировкой»[284]. В результате такого разрыва возникает неведомая сторона постмодернистской мысли, её отсутствующая структура, которая, как замечает Ж. Деррида, позволяет варьировать акты интерпретации[285], одновременно наполняя дискурс значениями и опустошая его, чтобы не останавливать символическое производство коннотаций. Таким образом, отсутствие можно рассматривать как уникальную характеристику постмодерна в целом (о чём мы ещё скажем в дальнейшем), так и эвристической возможностью предложить некоторые решения описания и сигнификации феномена, которые продолжат развивать генеральную линию всего исследования (художник и его творческая деятельность на стыке эстетического и социального) и, при этом, не будут перекрывать уже существующие или вероятные стратегии репрезентации постмодернистской чувствительности.

[284] Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 146.
[285] Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 14.

Ф. Джеймисон использует понятие «постмодернизм» не только для обозначения конкретного художественного стиля, но и для исторической маркировки, которая позволит связать новые культурные практики и формы с новым типом организации социальной жизни и новым экономическом порядком, представляющих собой потребительское общество (ещё его называют постиндустриальным, медийным, или обществом спектакля) и транснациональный капитализм. Происходят же эти общественно-экономические сдвиги в конце 1940 – начале 50-х гг., если говорить о США, и в 1958 г. в случае Франции и дальнейшего их распространения по остальной части Европы [286]. К этому времени расширение культуры доходит до таких масштабов, что она плотно сливается с самой экономикой, подрывая её базисный статус. Как следствие, в рамках рыночного пространства усложняются отношения между материальным объектом и нематериальной услугой, которые теперь существуют в неразделимой сцепке считываемого знака и годного для продажи товара. Таким образом, культура принимает на себя функцию не только надстройки, но и базиса, то есть она становится «второй природой» в жизни общества эпохи позднего капитализма действуя синхронно с капиталом в наполнении «каждой поры мира собственным веществом»[287]. Иными словами, не остаётся таких территорий, предметов и практик, куда бы не смогли проникнуть культура и экономика. Собственно, эти изменения отразились и на структуре объективного мира, и на опыте отдельного индивида, и, конечно, они затронули искусство. В этом смысле попробуем выделить несколько концептуальных контуров, касающихся непосредственно трансформации положения художника и творческой деятельности в ситуации постмодерна.

Прежде всего следует указать на то, что постмодернизм как эстетический проект возникает в виде специфической реакции против форм высокого модернизма, которые к середине XX в. начинают заполонять собой

[286] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 290-291.
[287] Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. С. 74-75.

университеты, музеи, художественные галереи и фонды. Это значит, что некогда «подрывные и воинственные стили» модернистского искусства (будь то импрессионизм, стихи Паунда, Элиота и Уоллеса Стивенса, или романы Джойса, Пруста и Т. Манна) перестают восприниматься поколением 1960-х гг. как то, что может шокировать или удивить. Модернизм переходит в сферу общепринятого и понятного, выступая ориентиром для академиков, рынка и массовой аудитории. Поэтому одним из первых импульсов постмодернистов становится разрушение модернистских форм с целью выделиться на фоне предшественников и выразить нечто новое[288]. Интересно, что уже здесь проявляется всеохватность позднего капитализма, его способность к регенерации, которая, по словам Ж. Делёза, заключается в умении системы подавлять сопротивляющиеся ей элементы, делая их «аксиомами»[289]. Апроприация модернизма массовой культурой значительно меняет представление художников о творческой деятельности. В логике модернизма производство культуры подразумевало обновление, причём оно распространялось как на внешние характеристики объекта, так и на внутренние, отвечающие за своего рода его подлинность или ауру. В ситуации постмодернизма производство заменяется уже перепроизводством, множественностью символической и материальной продукции[290]. Соответственно, если продолжать метафору Ж. Делёза, можно сказать, что модернизм стремился создавать «теоремы», тогда как постмодернизм занимается производством «аксиом», то есть того, что не требует долгой разработки, а того, что оперативно интегрируется в общий реестр потребления. Подходящей технологией в этом контексте становится так называемый реди-мейд, основанный на использовании художником готовых эстетических форм. Эта технология позволяет актуализировать в творческой деятельности не столько сам процесс производства, сколько перестановку

[288] Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. С. 289.
[289] Делёз Ж. Коды и капитализм (лекция 16 ноября 1971 года). [Электронный ресурс]. URL: https://censura.ru/articles/codecapital.htm (Дата обращения 20.04.2025).
[290] Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 608.

имеющихся моделей из одного пространство в другое. Более того, реди-мейд, как замечает Б. Гройс, представляет собой быстрое творческое решение, которое помогает художнику моментально превратить предмет в художественное произведение[291]. В свою очередь, установка на скорость имеет конкретные социальные причины. Описывая общественный базис постмодерна, британский социолог и политолог П. Андерсон указывает на то, что транснациональный капитализм разрушает классическую для модерна классовую структуру, в которой чётко проглядывались представители вертикали и горизонтали, буржуазия и пролетариат. В случае постмодерна уже невозможно представить стабильные и постоянные варианты классов. Социальная структура позднего капитализма – это теперь «аквариум подвижных мимолётных форм – проектировщики и менеджеры, аудиторы и коменданты, управляющие и биржевые дельцы современного капитала»[292]. В таком же ключе описывает общество постмодерна и Д. Харви, объясняя, что его социальная мобильность обусловлена моделью «гибкого труда», основой которой являются наёмные работники. Они отличаются кадровой текучкой, неполным рабочим временем, ситуативностью выполняемой работы и короткими трудовыми контрактами[293]. Повышенную интенсивность, свойственную постмодерну, можно связать ещё и с электронной унификацией Земли, сводящей событие к его мгновенному появлению и такому же мгновенному его распространению[294]. Выходит, что реди-мейд оказывается подходящей стратегией для художника, чтобы приспособиться к динамичному движению внешней реальности, охваченной сетью транснационального капитала. К слову, эксплицитно технология реди-мейда прослеживается в творчестве художника Энди Уорхола (1928-1987), которого Ж. Бодрийяр сравнивает с машиной, подчёркивая серийный характер его произведений и, вместе с тем, скорость их производства и зрительского

[291] Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 229.
[292] Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. С. 109.
[293] Харви Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений. М.: Издательский дом ВШЭ, 2021. С. 254.
[294] Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. С. 75.

восприятия[295]. Более того, картины Уорхолла показательны и своими очевидными содержаниями, которые выдвигают на первый план культуру потребления и связанный с ней товарный фетишизм (банки супа Campbell или бутылки кока-колы). Визуальную наглядность популярных объектов потребительского пользования, применяемую американским художником, Джеймисон объясняет «исчезновением аффекта» в культурных и эстетических практиках постмодернизма[296]. Это выражается в отсутствии сообщения, которое произведение может посылать потенциальному интерпретатору. Трактовка Джеймисона раскрывается в сравнении модернизма и постмодернизма. Выше мы писали о том, как модернистские художники использовали предметный мир в качестве кодирования собственных творческих интенций, отсылая к идентичности творца или же к перверсивным измерениям внешней реальности, подталкивая буржуазного субъекта пересмотреть повседневный ход вещей (в этом контексте Ф. Джеймисон приводит в пример волшебные цветы Рембо, «смотрящие в ответ» или блеск античного торса Рильке[297]). Единственный сигнал, который могут посылать картины Уорхолла, по мнению философа, это подмигивание, создающее эффект декоративного веселья и фиксирующее визуальность изображения, закольцовывая таким образом концептуальный и содержательный контур всей картины[298], что семиотически соединяется с логикой товарного производства, продуцирующего серии продуктов, отсылающих друг на друга или на другие товары[299]. В этом смысле Ф. Джеймисон сходится с Ж. Бодрийяром, который так же обнаруживает в поп-арте элементы подмигивания и улыбки. Только французский мыслитель добавляет, что подмигивание и улыбка указывают на снятие бинарной оппозиции между эстетическим и рыночным, уничтожение критической

[295] Бодрийяр Ж. Заговор искусства. Совершенное преступление. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 91-92.
[296] Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 99.
[297] Там же. С. 99.
[298] Там же. С. 99.
[299] Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 7.

дистанции, мигрируя из рекламного ролика в фильм Годара или картину Уорхолла. Из-за этого оказывается трудным идентифицировать драматическую линию между иронией художника над коммерческим искусством или его непосредственным участием в нём. Подмигивание и улыбка, таким образом, являются двусмысленным жестом, демонстрирующим акт сделки высокого и низкого, оригинального и массового, эстетического производства и товарного[300].

Мобильность искусства постмодернизма не ограничивается только производственным аспектом. Она затрагивает и акт интерпретации произведения, который влияет на статус творца. Согласно Бодрийяру, быстрое размножение эстетической продукции меняет отношения между художником и аудиторией. Из-за того, что творец не может «распознать своих подданных» (то есть свою публику) в силу её количественной необъятности, в искусстве исчезают всякие нормы и правила, осуществляющие символический обмен между полюсом производства и полюсом потребления. Получается, что взаимодействие с произведением, как со стороны художника, так и со стороны аудитории, не регулируется какой-то авторитетной установкой[301]. Допустим, в модерне существовала идея тайны эстетического творения. Она могла апеллировать непосредственно к фигуре творца, предполагая его мистическую гениальность, а могла воплощаться в непостижимости понимания самого произведения. Загадочность обеспечивала искусству наличие утопии, возможного схождения творца и публики в точке, соединяющей репрезентацию и интерпретацию. Этот нарратив хорошо продемонстрирован в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), где репортёр стремится раскрыть загадку жизни газетного медиамагната Кейна, используя для этого многочисленные воспоминания и мнения тех, кто был с ним знаком. В случае постмодерна

[300] Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 158.
[301] Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: «Добросвет», Издательство КДУ, 2011. С. 23-24.

искусство символически редуцируется: творческая деятельность художника теперь основана не на таланте и гениальности, а скорее на его рациональном представлении о своих способностях и их последующей реализации в пространстве арт-рынка. В свою очередь, публика относится к акту интерпретации как к технической операции по разложению произведения на отдельные коды, структуры, части и т.д. Здесь угадывается практика деконструкции, как раз рассматривающая культуру в качестве серии текстов, бесконечно пересекающихся между собой и открывающих, таким образом, новые серии. При этом можно указать на то, что деконструкция подразумевает и художника в том числе. Она продолжает развивать логику символической редукции. Творческий процесс художника-модерниста сопровождается спонтанностью чувств, движением интуиции и озарений, тогда как для художника-постмодерниста творчество не драматично, напротив, его воображение уподобляется машинному производству, в котором важны стыковки и соединения[302], другими словами, фантазия творца в ситуации постмодернизма – это интертекст[303]. Показательным примером здесь будет рассказ американского писателя Джона Барта «Эмброуз: его отметина» («*Ambrose His Mark*», 1963), где главный герой, мальчик по имени Эмброуз, выделяется воображением, основанным на конструировании текста. Так, именно он придумывает названия для заросшего участка, который герой использует вместе со своим братом в качестве убежища («Джунгли»), и для тайного клуба («Оккультный орден Сфинкса»). Кроме того, Эмброузу свойственно сочинять разные истории, переходящие из одного стилистического регистра в другой. В результате, умение главного героя создаёт напряжение между фикциональным и реальным, что приводит к тому, что Эмброузу проще сочинять, придумывать опыт, нежели чем переживать его. То есть в эстетической практике главного героя рассказа Д.

[302] Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екб.: У-Фактория, 2008. С. 13.
[303] Malmgren C.D. “From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman // NOVEL: A Forum of Fiction, Vol 21. № 1, 1987. P. 25.

Барта на первый план выходит производство текста[304]. Однако такая способность позволяет художнику в ситуации постмодерна не только изобретать тексты, но и распознавать их во внешней реальности. По мнению К.Д. Малмгрэна, в данном аспекте творческой чувствительности постмодернизм пересекается с модернизмом: в обоих случаях художник наделяется осознанностью того, что вокруг что-то происходит или может происходить[305]. В том же рассказе Д. Барта Эмброуз развивает свою наблюдательность до такой степени, что он смотрит как бы «вне себя», ощущая свой собственный взгляд на себе: «Эмброуз видит, что они расходятся во мнениях; Эмброуз видит, как он смотрит»[306]. Такая же дискурсивная сознательность художника представлена в рассказе другого американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса «Старый добрый неон» («*Old Good Neon*», 2001), где главный герой подвергает сомнению собственную искренность. Позиция пишущего помогает герою не только проанализировать свои поступки и жизненные ситуации, но и разоблачить практики, которые претендовали на эпистемологическую истину, в контексте рассказа это выражается в терапевтическом эффекте, способствующем ментальному выздоровлению героя. Таким образом, деконструкции подверглись психоанализ, групповые занятия по медитации, религиозные общины, наркотики и т.д[307]. Отсюда следует, что письмо позволяет герою занять двойственную позицию по отношению ко лжи: одновременно находиться внутри неё и снаружи, притворяться и обнажать[308].

---

[304] Malmgren C.D. “From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman // NOVEL: A Forum of Fiction, Vol 21. № 1, 1987. P. 7-8.
[305] Ibid. P. 8.
[306] Barth J. Lost in the Fun house. London: Penguin Books Ltd., 1972. P. 80.
[307] Уоллес Д.Ф. Старый добрый неон. [Электронный ресурс]. URL: https://dystopia.me/staryj-dobryj-neon (Дата обращения 10.05.2025).
[308] Стоит отметить, что за художником в постмодернизме не случайно закрепляется способность к чувствованию знаков и их обнаружению. Реальность принимают форму текста, в котором переплетаются между собой нарративы: синтаксис, сюжет, композиция, дискурс. Создание собственного нарратива, по замечанию Лиотара, как раз позволяет субъекту ощущать движение фраз и жанров, делегитимизировать метанарративы, конституируя свою интенциональность (см. Лиотар Ж-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. С. 37).

Говоря об интертексте, необходимо указать на то, что актуализируется и метафора Р. Барта о смерти автора (или, по Джеймисону, смерти субъекта), подразумевающая, что художник перестаёт быть Автором, который разрабатывает аутентичный стиль, «вынашивает книгу» и «“отделывает” форму своего произведения». Теперь он становится скриптором, использующим творческий акт в качестве конституирования знакового поля, где различные вида письма переплетаются друг с другом[309]. Собственно, так в постмодернизме переосмысляется идея истока художественного творения, которая заменяется концепцией отсутствия: автора, произведения, читателя. Скорее искусство представляется через категории скриптора, текста и интерпретатора, в рамках которых всё осуществляется синхронно, акцентируя внимание на процессе либо построения интертекста, либо его распутывания, что, в конечном счёте разрушает бинарную оппозицию начала и конца[310]. Здесь показательным будет рассказ упомянутого выше Д. Барта «Автобиография: самозапись прозы» («*Autobiography: A Self-Recorded Fiction*», 1963), где попытка повествователя написать собственную автобиографию размывает инстанцию самого пишущего, переводя его физическое присутствие в набор поэтологических схем и конструкций, другими словами, в художественную репрезентацию, где актуализируется уже метапрозаический модус письма, направленный на осмысление дискурсивных способностей литературы передать личный опыт субъекта: «Я вижу, что воспринимаю себя как остановившееся повествование: от первого лица, утомительное. Местоимение без предисловия или причины, оправдания или отсрочки. Заменяющее основное; бессодержательная форма,

[309] Барт Р. Смерть автора. [Электронный ресурс]. URL: http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm (Дата обращения 20.04.2025).

[310] Любопытно, что ещё до написания известного эссе о смерти автора Барт отмечал кризис писательской субъектности в контексте рынка и коммерческой литературы, определяя социальную функцию художественного слова как «*превращение мысли* (курсив – Р.Б) (или же совести, или же крика души) в товар» (см. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 123).

неинтересный принцип; слепой глаз, не замечающий ничего. Кто я такой? Небольшой вопрос об идентичности для вас»[311].

Интересно, что это способствует модификации концептуально-нарративной формулы, описывающей художника. В контексте постмодернизма следует говорить не только о художнике, но и об интерпретаторе, так как оба вовлечены в процесс сборки и пересборки художественного текста, только если первый размышляет о письме (шире – о творческом акте), то второй – о чтении. Жанры, посвящённые фигуре творческого субъекта, в этом смысле радикально не меняют свою конфигурацию, так же фокусируясь на образе героя, который занимается творчеством, непосредственно что-то создавая или размышляя о своей деятельности. В этом контексте показательным примером будут романы французского писателя М. Уэльбэка, инвариативно исследующие онтологию искусства вообще и эстетического акта в частности. Скажем, в его романе «Элементарные частицы» (1998) один из героев занят сочинительством поэтических и прозаических текстов; в романе «Карта и территория» (2010) главный герой Джед Мартен является фотографом, а история его творческой карьеры представляет собой как раз тот самый производственный коллаж техник и приёмов, эклектично переплетающихся в творческих решениях героя[312].

Говоря о линии интерпретатора, она репрезентирует собой размышления о расшифровке текста, способах понимания его отдельных элементов и структур. В этом случае сюжет произведения либо сосредоточен вокруг практик, мотивирующих героя заниматься интерпретацией, либо интерпретативный акт становится кульминационным моментом всей истории. Оригинальным образом выстраивает нарративы об интерпретаторе в своей «нуарной трилогии» американский режиссёр Дэвид Линч. Например,

[311] Barth J. Lost in the Fun house. London: Penguin Books Ltd., 1972. P. 38.
[312] Суслова И.В. Портрет художника в контексте эпохи: двойная перспектива (роман М. Уэльбека «Карта и территория») // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 3(23), 2013. С. 165.

в фильме «Синий бархат» (1986) главный герой, оказавшись в подпольном мире преступности, наркотиков, безумия и сексуального извращения периферийного американского городка, осознаёт свою интерпретативную субъектность между позициями «сыщика и извращенца», другими словами, между модернистским способом прочтения текста (апелляция к тайне и вероятность её распутывания) и постмодернистским (чистый процесс расшифровки, в котором важен не результат, а сам акт разгадывания и узнавания знаков). В фильмах «Шоссе в никуда» (1997) и «Малхолланд Драйв» (2001) герои так же занимаются расшифровкой внешней реальности. Примечательными в этих кинокартинах являются кульминации, которые деконструируют модернистский мотив достижения истины экзистенциальным шоком. Фиксация на травме и попытках её преодолеть оборачивается «ментальным откатом» субъекта назад к интерпретации, где объектом желания становится уже не результат, а сам процесс. Кроме того, фильмы Д. Линча характерны ещё и репрезентацией самой реальности. Смещение в сторону постоянного распутывания знаков и демистификации кодов напрямую связано со статусом действительности в постмодернизме. По мнению С. Жижека, реальность теперь не поддерживается только одной фантазией, наоборот, она раскрывается в непоследовательной цепочке фантазий. В таком случае интерпретация становится ответным жестом субъекта предложить множественной эпистемологии внешнего множественную онтологию внутреннего[313].

С другой стороны, бартовская концепция смерти автора может рассматриваться и в контексте коммерциализации литературы, из-за которой художник отстраняется от собственного творения. В этом смысле показателен рассказ британского писателя М. Эмиса «Карьерное продвижение» («*Career Move*», 1999), показывающий деятельность двух писателей в моменты создания произведений и их публикаций. Особое

[313] Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Издательство «Европа», 2011. С. 141.

внимание в рассказе уделяется не столько специфике авторского производства, сколько публичной легитимации литературной продукции. Оба писателя, и Алистер, который пишет массовые фантастические романы, и Люк, обладающий репутацией оригинального поэта, испытывают проблемы с апробацией своих произведений. Так, Алистер месяцами ждёт и пишет письма главному редактору литературного журнала «Little Magazine», пытаясь выяснить, как проходит читка его нового романа. В свою очередь, Люку, написавшему поэму, приходится согласовывать форму и название текста с командой творческих консультантов, ориентирующихся на состояние литературного рынка. Показательно, что процесс письма М. Эмис оставляет «за кадром» сюжета (детали, отсылающие к творческим актам, присутствуют имплицитно), выдвигая на первый план ситуации, в которых писатели заняты согласованием своих произведений с официальными агентами социально-экономического института литературы. Алистер пишет письма редактору, Люк обсуждает с консультантами медийную репрезентацию своей поэмы. То есть драматизируется не создание произведения, где центральной фигурой является автор, а бюрократизация произведения, где уже движущими акторами выступают литературные редактора, консультанты, агенты, продюсеры и аудитория. При этом, рассказ М. Эмиса указывает на то, что девальвация авторитета художника касается не только производителей массового искусства (как в случае с Алистером), но и производителей высокого искусства (как в случае с Люком)[314]. По сути, здесь актуализируется наряду с концепцией Р. Барта так же и концепция потребления Ж. Делёза и Ф. Гваттари, в рамках которой объект, превращённый в товар (в рассказе это литература), лишается примет производства, шире – истории, памяти[315]. В отношении литературы эти категории можно связать с онтологией художника, который пытается

[314] См. Amis M. Heavy Water and other stories. New York: Harmony Books, 1999. P. 9-32.
[315] Deleuze and the Passions. Edited by Ceciel Meiborg and Sjoerd van Tuinen. Santa Barbara: Punctum Books, 2016. P. 111.

вложить в производство произведения знаки, отсылающие к экзистенциальному переживанию творческого акта и его реализации в конечной форме художественного творения.

Рассматривая эстетику постмодернизма в свете её взаимоотношений и взаимодействий с общественно-экономическими практиками транснационального (или позднего) капитализма, было выявлено, что художники-постмодернисты оказываются в ситуации полного слияния культуры и экономики. Социальный базис постмодерна начинает расширяться горизонтально, размывая чёткие и ясные маркеры классов внутри общества, что ускоряет трансформацию внешней реальности. В связи с этим, художники ищут новые художественные формы и стратегии, которые позволили бы им синхронизироваться с интенсивностью влияния капиталистической системы. В этом контексте релевантной стратегией оказывается технология реди-мейда, позволяющая творцу оперативно и мобильно создавать художественные произведения, переводя объекты из повседневного пространства в эстетическое. Кроме того, меняется и коммуникация между художником и аудиторией. Находясь в сложной рыночной конфигурации транснационального капитализма, в которой уничтожаются очевидные границы, разделяющие культурное и экономическое, товарное и аутентичное, индивидуальное и массовое, искусство лишается символического обмена. Это значит, что всевозможные нормы и правила производства и понимания эстетического объекта редуцируются. Таким образом, например, уничтожается модернистское представление о тайной гениальности творца или непостижимости художественного произведения, которые способствовали чувственной и интеллектуальной сопричастности со стороны аудитории и, в том числе, пониманию творчества как специфической деятельности, отличающейся уникальными способностями творца, то есть его талантами. Это приводит к символической редукции, во-первых, фигуры самого художника (в том числе

непосредственно на уровне производства), во-вторых, творческой деятельности, в-третьих, взаимодействия публики с произведением. В результате искусство превращается в чисто технический процесс производства и расшифровывания, где классическая для модерна триада автор-произведение-читатель» заменяется уже постмодерной триадой «скриптора-текста-интерпретатора».

Таким образом, в данной главе мы рассмотрели, как общественно-экономические процессы могут проникать в искусство вообще и литературу в частности, оказывая прямое или косвенное влияние на эстетические стратегии художника. В качестве отправной точки было выбрано творчество Гёте, так как в середине XVIII в. начинаются складываться контуры современного мира, актуализирующие проблему взаимодействия творческого субъекта с обществом и наоборот. Так, роман Гёте о Вильгельме Мейстере (как черновой, так и законченный его вариант) репрезентирует художника в пограничной ситуации между, с одной стороны, феодализмом и капитализмом и, с другой стороны, аристократией и буржуазией. Для творца это оказывается новым социальным опытом, который осмысляется посредством письма. Форма романа помогает Гёте осознать, что искусство – это не автономная институция, она плотно интегрирована в общественные отношения. Отсюда его стремление ухватить социальную реальность с её разнообразием классовых структур. Кроме того, немецкий писатель обнаруживает, что общество напрямую влияет на позицию самого художника и реализацию творческой деятельности. Теперь быть творцом подразумевает не просто призвание, определяющееся индивидуальным талантом, но и социальную роль. В то же время, занятие искусством интегрируется в экономическую систему рынка, включая новых акторов, способных повлиять на решения художника. Для Гёте таковым становится литературный агент, с которым заключается крупный контракт, определивший впоследствии структуру романа о Мейстере. Наряду с этим, письмо начинает

переосмыслять Гёте не только внешне, но и внутренне. Творческая деятельность помогает дистанцироваться художнику от общества, чтобы изучить самого себя. Это приводит к постоянному маневрированию творца между приватным и социальным, что получит своё закономерное развитие уже в романтическом искусстве.

Эстетические практики романтиков складываются в контексте рыночного капитализма. В романтизме значительно повышается роль художественного воображения и талантов, имеющих непосредственное отношение к творческой деятельности. Очевидным образом это проявляется в жанре романа о художнике, а также в тех отдельных метапрозаических мотивах, которые проникают в другие прозаические формы (новелла, рассказ) и поэзию в том числе. На материале рассказов Э.Т.А. Гофмана, Э. По и Н. Готорна выясняется, что романтический фокус на индивидуальных характеристиках творца амбивалентен. С одной стороны, романтики осознают, что искусство может выражать абсолютную автономность художника, предполагающую, что эстетическое воображение не имеет внешней предзаданности, оно уникально и самодостаточно. В этом смысле творческая деятельность рассматривается романтиками как средство защиты и сопротивления рыночному капитализму. С другой стороны, осмысление искусства в ракурсе его производства структурно пересекается с изменениями в обществе, а именно с нарастающим разделением труда, вследствие которого субъект привязывается к конкретной трудовой компетенции. Следовательно, метапрозаические конструкты, нарратив о художнике в целом позволяют романтикам определить творчество как комплекс особых умений и способностей, выделяющих творцов не только индивидуально, но и профессионально. При этом, если говорить о национальной специфике американского романтизма, стоит отдельно сказать о том, что амбивалентность в произведениях Э. По и Н. Готорна развивается в русле социально-экономического подъёма в США, основанного на

интеграции и становлении рыночных отношений в общественных практиках. Как следствие, художники разрываются между тем, чтобы выразить уникальность американской нации и тем, чтобы отстоять свою автономность в борьбе с новыми влиятельными агентами в сфере производства и распространения художественной продукции – издательств, критиков, потребителей.

В свою очередь, реалисты осуществляют свои творческие практики внутри литературного рынка. Это приводит к изменению рецепции художниками внешней реальности. Например, творцы пытаются сблизиться с публикой, пытаясь определить их эстетические вкусы и предпочтения. Результатом такого шага становится появление панорамной литературы, источником которой оказывается повседневное существование буржуазии. Следовательно, реалисты вслед за Гёте продолжают развивать социальное видение. В произведениях Бальзака и Диккенса удаётся обнаружить, что оно работает дуально, переключаясь между субъективным и объективным взглядами. Это позволяет художнику выстроить динамичные отношения между означаемым и означающим, фикциональным и документальным, автономным и гетерономным. Как следствие, видимость теперь воспринимается как проводник глобальной структуры. В таком случае задача художника расшифровать значения, которые может скрывать повседневность, и, таким образом, определить её сущность.

В свою очередь, Бодлер, творчество которого складывается в промежутке между рыночным и монополистическим капитализмом, воспринимает реальность через призму духа современности. Объектом его письма становятся текучие и постоянно меняющиеся формы модерности. Бодлер обнаруживает, что реальность под воздействием инноваций, спровоцированных экономикой, политикой и технологическим прогрессом, очень интенсивна и динамична. Таким образом, Бодлер подвергает эстетической обработке изменения, происходящие в пространстве большого

города, и делает их источником своего письма. Кроме того, поэт развивает субъективную оптику через фигуру героя-фланёра, который отличается подвижностью и оперативным схватыванием модерного духа.

Модернизм, возникающий в период становления монополистического капитализма, продолжает взаимодействовать с современностью, осмысляя, правда, уже другие явления. Корпоративный формат экономики изменяет подход к производству массовых товаров, направляя инвестиции в сторону символической ценности продукта, которая апеллирует к личностным аспектам потребителям. Вместе с тем в структуре общества формируются низы среднего класса, известные как «белые воротнички». В отличие от пролетариата они работают с символическими знаками, продавая на рынке труда свои интеллектуальные и коммуникативные навыки. Особенность социального и профессионального положения «белых воротничков» заключается в большой роли персональных характеристиках работника. Для того, чтобы сделать их видимыми, «белые воротнички» активно используют жесты, которые визуализируют их субъектность: улыбки, знаки учтивости и внимания, деловой костюм и т.д. Однако это приводит к аффективному кризису личности, так как индивидуальное подчиняется стандартизации рынка. Параллельно с этим модернизм разрабатывает эстетические стратегии, которые во многом пересекаются с романтическими. Так, модернисты используют искусство, чтобы выразить специфику своего артистического видения. В этом смысле возникает своего рода конкуренция взглядов, способов восприятия внешней реальности и конституирования себя в ней. Подрывая потребительскую фетишизацию символических качеств товара, модернисты актуализируют свою «ауру» посредством творческой деятельности, фокусируясь на процессуальности эстетических практик. Письмо, шире – творческий акт, становится одной из вариаций тотального означаемого, удерживающего все конструкции художественного произведения и ассоциативно направляющего их к индивидуальности творца.

Здесь также прослеживается модернистская рецепция глобальной структуры монополистического капитализма, который постоянно ускользает из-под всяких попыток феноменологической фиксации. Для преодоления сложившейся дилеммы модернисты создают экспериментальные формы, вписывающиеся либо в синтаксис художественного языка, либо в нарратив произведения.

Наконец, постмодернизм представляет собой культурную логику транснационального (или позднего) капитализма. В этом случае художники становятся свидетелями горизонтального расширения общественного базиса, в котором разрушаются привычные для модерна классовые маркеры буржуазии и пролетариата. На их и место приходит сеть динамично возникающей и исчезающей группы наёмных рабочих, связанных неполным рабочим днём, субконтрактами и работой по случаю. Кроме того, экономика достигает таких масштабов, что не остаётся пространств или практик, куда бы она не проникла. Это же касается и культуры, двигающейся синхронно общественно-экономическим трансформациям. В контексте искусства это ощущается затуханием некогда подрывного и воинственного модернизма, который проникает в галереи, библиотеки, университеты и т.д. Таким образом модернизм становится частью истеблишмента, понятным и доступным явлением массовой культуры. Во многом, эстетика постмодернизма возникает как ответная реакция на затвердение модернистских форм в попытке создать что-то новое и, следовательно, выделиться на фоне предшественников. С другой стороны, постмодернисты приспосабливаются к интенсивной социальной реальности, делая ставку на мобильность художественного производства. Подходящей стратегий для этого оказывается технология реди-мейда, позволяющая творцам оперативно превращать предметы в художественные произведения, перенося их из повседневного контекста в эстетический. Кроме того, за счёт реди-мейда художники смогли увеличить масштабы своего производства, приумножая

количество творений. Наряду с этим переосмысляется статус творца и его деятельности. Действуя в гетерогенном пространстве рынка, где артистическая интенция плотно сливается с интенцией капитала, художники, а с ними и творческий акт, подвергаются символической редукции. Это приводит к тому, что классическая для модерна структура «автор-произведение-читатель» трансформируется в актуальную уже для постмодерна структуру «скриптор-текст-интерпретатор», в которой разрушается символический обмен искусства. Теперь всё сводится к чистым техническим операциям по собиранию текста, если говорить про творцов, и его расшифровыванию, если говорить об интерпретаторах. Однако, в то же время, художник не утрачивает полностью способности создавать. Как показывают рассказы американских писателей Д. Барта и Д.Ф. Уоллеса, творческий субъект реализует эстетические практики в форме текста. Кроме того, авторы показывают, что текст не только явление художественного акта, но и реальности за пределами воображаемого. В таком случае художник оказывается способным сразу создавать тексты и распознавать их, поэтому его положение в ситуации постмодерна можно определить как бытие внутри и снаружи знака, что создаёт динамику, с одной стороны, эстетической феноменологии, с другой стороны, самого творческого акта. По сути, творчество превращается в деконструкцию, как раз актуализирующуюся на точках структурных сплетений, швов, стыков интертекстуальных кодов. Более подробно репрезентация художественных практик постмодернизма будет рассмотрена уже во второй главе на материале рассказов американских писателей Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера.

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Ч. БУКОВСКИ, Д. БАРТЕЛМИ И Р. КАРВЕРА

2.1. Социально-символическая идентичность художника в творчестве Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера

Тема творчества, образ художника и метапрозаические мотивы присутствуют в большей части произведений Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера, охватывая разные жанры: романы, рассказы, стихи, эссе. Писатели много размышляют, дискутируя как с предшественниками, так и со своими современниками, о том, что значит заниматься литературной деятельностью и какой должна быть литература вообще. Несмотря на то, что на уровне содержания и формы Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвер расходятся в репрезентации своих идей, интенционально они сходятся в стремлении вытеснить эстетическую идеологию высокого модернизма, которая к 60-м гг. в США является уже образцовой и каноничной среди критиков, академиков и читателей. Показательно, что на этот период, с одной стороны, во многом приходится творческая активность писателей, с другой стороны, постепенно начинает складываться культурная логика постмодернизма. Однако Буковски начинает свой писательский путь раньше всех – в 1944 г. Тогда публикуется его дебютный рассказ «Последствия многословного отказа» («*Aftermatch of a lengthy rejection slip*») в журнале «Story». Уже в этом произведении возникает образ героя-художника, отмеченный социальной и профессиональной маргинальностью. В дальнейшем Ч. Буковски будет его использовать в других своих рассказах, романах и стихах, чаще всего под именем Генри Чинаски. Кроме того, в первом рассказе намечается тематический контур, затрагивающий противостояние состоявшихся и начинающих писателей. Правда, главный герой не конкретизирует своих оппонентов по стилистическим или сюжетным принципам. Он апеллирует к коллективному образу американских писателей «Браунов и Смитов», обвиняя их в однотипности. Взамен он предлагает восточноевропейского писателя,

отличающегося «непрактичными раздумьями и подавленными желаниями»[316]. Интересно и то, что герой упоминает Хемингуэя и Шервуда Андерсона. Он обращается к ним в качестве ориентира, что показывает ещё комплементарное отношение Ч. Буковски к модернизму. Герой только в начале своего творческого пути. Как становится известно по рассказу, он пишет всего лишь два года. Обращаясь к биографиям Хемингуэя и Андерсона, герой осознаёт, что литературное признание требует времени. Более имплицитно Буковски продолжит вести диалог с Хемингуэем в рассказе «Причина причин» («*The Reason Behind Reason*»), написанном через два года после «Последствий многословного отказа». В этом произведении Ч. Буковски использует характерный для Хемингуэя стенографический стиль, лаконично осуществляя повествование. Характерным здесь оказывается и само название рассказа, которое отсылает к так называемому принципу айсберга – герой пытается уловить скрытые значения вещей, их семантический исток, ту самую причину, которая объясняет всё происходящее у него на глазах. Наряду с этим, как замечает Д. С. Калоннэ, Ч. Буковски апеллирует к Сартру, точнее, к его роману «Тошнота». Герой, подобно Антуану Роконтену, чувствует себя отстранённо, и по этой причине наблюдаемые им вещи не кажутся ему правильными[317]. Так, «даже солнце выглядело немного больным» («even the sun looked a little sick»), тогда как «зелёный забор казался слишком зелёным» («the green of the fences too green»), а «небо – слишком высоким» («the sky much too high»). Пока толпа «держалась вместе в каком-то необъяснимом понимании» («all hung together in a strange understanding»)[318], герой исследовал мистическую сферу жизни, напоминая в этом романтического и модернистского художника. Можно сказать, что раннее творчество Ч. Буковски отражает ещё структуру чувства,

[316] Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Эксмо, 2017. С. 23.
[317] Bukowski C. Absence of the Hero. Uncollected Stories and Essays. Volume 2: 1946-1992. San Francisco: City Lights, 2010. P. 7.
[318] Ibid. P. 7.

свойственную модернизму[319]. Тем не менее, в этих рассказах заявляют о себе и такие мотивы, которые получат своё развитие уже в свете постмодернизма. Одним из них оказывается осмысление Ч. Буковски повседневной и прагматичной стороны писательской деятельности. Уже в упомянутом выше эпизоде о Хемингуэе и Андерсоне симптоматично то, что герой обращается не к творческим установкам писателей или их произведениями, он рассматривает их с точки зрения литературного успеха. Таким образом, герой видит в литературе не только аутентичную практику, которая позволит ему выделиться на фоне однотипных американских писателей, но и профессию, предполагающую карьерную траекторию. Так возникает оппозиция между жизнью и искусством. Ч. Буковски на протяжении всего творчества будет сталкивать фикциональное и реальное, поднимая вопрос о том, как писатель может оставаться искренним и настоящем в своём письме[320]. Об этом Буковски, напишет, например, в эссе «Играть и быть поэтом» («Playing and Being the Poet», 1992): «Поэзия рождается из того, где ты жил, и из того, как ты жил, и из того, что тебя заставляет её писать» («Poetry comes from where you've lived and how you've lived and from what makes you create it»)[321]. Отсюда следует три тематических линии, характеризующих творческую деятельность в представлении Буковски: 1) письмо как способ вырваться из-под физического и символического диктата жестокого отца, который экстраполируется впоследствии на коллективного Другого (подробно об этом Буковски пишет в рассказах «Смерть отца I» и «Смерть отца II», а также в романе «Хлеб с ветчиной»); 2) соотношение правды и лжи в художественном произведении (по сути, эта линия связана с идеологической борьбой Ч. Буковски против модернистов: разговор о

[319] О модернизме в первом рассказе Ч. Буковски см. также Марковненков Д.В. Понятие индивидуальности и герой-художник в малой прозе Ч. Буковски: между модернистской и постмодернистской структурой чувства // Litera, № 11, 2022. С. 44-51.
[320] Clements P. Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement. New York, London: Routledge, 2013. P. 12-41.
[321] Bukowski C. Absence of the Hero. Uncollected Stories and Essays. Volume 2: 1946-1992. San Francisco: City Lights, 2010. P. 241.

подлинности становится приёмом, с помощью которого он деконструирует литературные тексты Генри Миллера и битников, отличающиеся автобиографичностью и фокусом на авторском «Я». Постоянно разоблачая искусственность их произведений, Ч. Буковски стремится конституировать своё письмо как подлинное. Соответственно, его взгляд на писательство как на работу, интегрированную в логику товарно-денежных отношений против видения модернистов, воспринимающих литературу экзистенциально, помогает Ч. Буковски усилить, с одной стороны, правдоподобие собственных произведений, с другой стороны, сократить дистанцию между собой и читателем); 3) литература как социальный лифт, возможность сменить физический труд на интеллектуальный, перейдя из «синих воротничков» в «белые» (на это Ч. Буковски указывает в рассказе «Заметки о жизни престарелого поэта» («*Notes on the life of an aged poet*», 1972): «Труд убивал меня <…> Я с 35 лет сочинял стихи и рассказы. Я решил погибнуть на собственном поле боя. Сел за свою пишущую машинку и сказал: теперь я профессиональный писатель»[322]).

В свою очередь, у Д. Бартелми тема художника впервые возникает в рассказе «Графология» («*Margins*»), написанном в 1964 г. Это произведение представляет собой диалог между двумя мужчинами. Выясняется, что один из них, Карл, является безработным, но, при этом, очень начитанным. Второй – Эдвард, – рассказывает Карлу о расовых отношениях и даёт ему советы о том, как найти работу и продвинуться в обществе. Важной деталью в рассказе оказывается рекламный плакат, на котором Карл написал небольшой прозаический фрагмент. Почерк Карла также становится объектом дискуссии. Эдвард обнаруживает закономерность между нечётко выведенными буквами и низким социальным положением Карла. Разговор героев можно рассматривать как метафору столкновения модернизма и постмодернизма. Эдвард, который даёт советы Карлу, в большей степени

[322] Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Эксмо, 2017. С. 183-184.

фокусируется на формальных аспектах. Его интересует внешний вид Карла: одежда, причёска, цвет кожи. Почерк включается в этот же ряд, так как он отвечает за визуальный аспект письма. Более того, рассказ открывается размышлениями Эдварда о системе полей, по которым можно определить способности и психологические особенности любого человека. Эдвард дословно цитирует книгу по графологии, используя её как инструмент по установлению синхронии между знаком и реальностью. По сути, он «оперирует структурой», что было характерно, по замечанию Барта, для представителей структурализма[323]. Эта логика коррелирует и с модернистским искусством, в котором, как мы указывали в первой главе, художники конструировали глобальные означаемые, способные связать означающие всего произведения. Интересно, что Карл не вписывается ни в одну из категорий системы Эдварда. Чернокожий, безработный, неряшливый Карл обладает и глубокими познаниями в области литературы, и высокой чувствительностью к образности художественного языка. Парадоксальным здесь является и то, что свои литературные наброски он пишет на рекламных плакатах. Таким образом, Карл нарушает модернистскую конвенцию формы, которая предполагает наличие связи между внешним и внутренним. Получается, что Эдвард отсылает к модернизму, а Карл – уже к постмодернизму. Подтверждение этой интерпретации можно найти и в биографии самого Д. Бартелми. Известно, что на момент написания рассказа Бартелми возглавлял редакторскую команду журнала «Location», основателем которого был американский искусствовед Гарольд Розенберг. Несмотря на дружеские отношения, они сильно расходились во взглядах на литературу. Розенберг находился под влиянием журнала «Partisan Review», который идеологически резонировал с модернизмом. Розенберг критически относился к литературе, озабоченной историческими и социальными событиями, призывая творцов сосредоточиться исключительно на

[323] Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 228.

эстетических практиках. Тогда как Д. Бартелми настаивал на способности литературы менять мир. Для него было важно сохранить социальную функцию писательства. На этой почве у Розенберга и Д. Бартелми возник конфликт. Первый сомневался в талантах современных писателей, отстаивая авторитет модернистов, второй, напротив, стремился открывать новые имена (например, Сол Беллоу) и, в частности, конституировать собственный художественный язык, который будет отражать его писательскую субъектность[324]. Спор Д. Бартелми с Розенбергом, а, соответственно, и с модернизмом, не ограничится только лишь рассказом «Графология» в творчестве писателя. Попытки Д. Бартелми дискутировать с модернистами явным образом представлены в эссе с говорящим названием «После Джойса» («*After Joyce*», 1963). Показательно, что Д. Бартелми пишет его в то же время, что и рассказ «Графология». В этом эссе он размышляет о том, как искусство может менять свой онтологический статус, выступая не придатком внешней реальности, а самостоятельным и независимым объектом. Д. Бартелми полагает, что художественное произведение – это новый мир. Если осознать принципы его функционирования, то можно в конечном счёте выйти на понимание скрытых связей окружающей действительности как мира априорного. В этих рассуждениях Д. Бартелми открыто выступает против авторского навязывания какого-то взгляда на реальность и поддерживает свободу интерпретации[325]. В свою очередь, название эссе указывает на писательскую деятельность Д. Бартелми, который пытается разработать собственный стиль, выйдя из-под тени великих модернистов. В результате он формулирует концепцию «незнания» (not-knowing), предполагающую наличие невыразимой истины в искусстве. Исследовательница Р. Абрамовиц считает, что эту концепцию нужно рассматривать как писательскую технику Д. Бартелми[326]. Выстраивая произведение вокруг явления, которое не

[324] Daugherty T. Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme. New York: St. Martin's Press, 2009. P. 164-166.
[325] Barthelme D. After Joyce. Mississippi Review, Spring, 1993, Vol. 21, No. 1/2, About the Short Story. P. 41-42.
[326] Abramowitz R. Donald Barthelme and Not-Knowing: 1964-1987. Oxford: Christ Church, Oxford University, 2014. P. 14.

поддаётся идентификации, но которое намекает на вероятные интерпретации, писатель превращает чтение в игру, где читатель разрывается между невозможностью достичь конечного объяснения и желанием обнаружить какие-то устойчивые смыслы. То есть истина подразумевается, но не выражается[327]. Незнание в таком случае становится импульсом, с одной стороны, творческого акта, с другой стороны, интерпретации. Отсюда, например, название сборника рассказов Бартелми «Неописуемые практики, противоестественные действия» («*Unspeakable Practices, Unnatural Acts*», 1968), или часто встречающиеся в произведениях автора мотивы перевода и расшифровки знаков («Я и мисс Мандибула», «Ведь я рождён, чтобы вас любить», «Воздушный шар» и т.д.).

Однако нельзя говорить только о негативной стороне отношений Д. Бартелми с модернистским искусством. В этом смысле стоит обратить внимание на образ отца, который эксплицитно возникает в названии романа Бартелми «Мёртвый отец» («*The Dead Father*», 1975). Отцовская фигура для писателя была напрямую связана с литературной деятельностью. Д. Бартелми относился к некоторым писателям как к духовным наставникам, своего рода, отцам, которые помогают ему обрести свой голос в письме. Соответственно, чем больше у писателя будет литературных отцов, тем вариативнее получится его авторский стиль[328]. Правда, в случае Д. Бартелми следует учитывать и его биологического отца Дональда-старшего, который открыл для своего сына мир искусства, будучи являясь архитектором и профессором в университете. Говоря о литературе, важными для Бартелми-писателя оказались Хемингуэй, Кафка, Кьеркегор и особенно Беккет. В этом контексте Д. Бартелми пересекается с Ч. Буковски. Фигура отца учитывает не только символическую функцию, но и социальную. Д. Бартелми знакомится со многими писателями через журналы, тематические антологии и монографии,

[327] Abramowitz R. Donald Barthelme and Not-Knowing: 1964-1987. Oxford: Christ Church, Oxford University, 2014. P. 15.
[328] Daugherty T. Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme. New York: St. Martin's Press, 2009. P. 49.

которые показывают художественную гениальность как комплекс навыков и решений, развивавшихся и реализовывавшихся творцами на протяжении их жизни. Так, нарратив «о великом художнике» становится открытой структурой, включаясь в социальную горизонталь постмодернизма. С одной стороны, это приводит к увеличению потребителей «высокой» эстетической продукции, так как сложные произведения обрастают ризоматичными объяснениями и интерпретациями, упрощающими процедуру восприятия и понимания отдельного эстетического объекта. С другой стороны, начинающие художники теперь смотрят на биографии творцов как на вероятные сценарии для построения успешной карьеры. В таком случае меняется и статус творчества, которое оценивается в контексте грамотного совмещения эстетических способностей и экономического расчёта[329]. Как следствие, искусство, а с ней и литература подвергаются институализации: появляются не только пособия по чтению и интерпретации художественных произведений, но и своего рода инструкции и руководства по освоению творческих компетенций. В университетах, например, появляются целые программы по писательскому мастерству. Курс, посвящённый литературному письму, посещал как раз сам Д. Бартелми, являясь студентом университета Хьюстона. Создание подобных проектов внутри академического пространства свидетельствует о том, что писательство больше не привязано к какому-то одному творческому субъекту. Напротив, это навык, которым можно овладеть, как и любым другим. Следовательно, писатель приравнивается к ряду других интеллектуальных профессий, имеющих образовательную основу (бухгалтер, преподаватель, адвокат и т.д.) Таким образом, ориентир на «отца» подразумевал для Д. Бартелми сразу и символическую ценность, связанную с поиском и овладением желаемого стиля письма, и социально-экономическую траекторию, где можно реализовать свои гуманитарные знания и умения. При этом отношения Ч.

[329] Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 596.

Буковски и Д. Бартелми с предшественниками в лице модернистов можно объяснить в рамках концепции страха влияния американского литературоведа Г. Блума, которая в произведениях вышеупомянутых авторов принимает форму кеносиса, сталкивающего категории повторения и отклонения[330]. Повторение здесь подразумевает мотивы признания, обучения, освоения, тогда как отклонение отсылает к творческой самостоятельности художника, индивидуализации на уровне идентичности и эстетического акта[331]. Выше мы уже показали, как категория повторения в рассказах Ч. Буковски согласуется с поэтическими элементами писательского стиля Хемингуэя. К этому можно добавить примеры, которые иллюстрируют повторение нарративно: допустим, в рассказе «Смерть отца I» главный герой пытается установить сексуальную связь с любовницей своего отца, а в рассказе «Ночь, когда никто не поверил, что я Аллен Гинзберг» герой вместо своего настоящего имени использует имя поэта-битника Аллена Гинзберга. Показательно, что и в первом, и во втором произведении стремление присвоить чужой опыт приводит героя к негативным последствиям: любовница не проявляет симпатии, а использование чужого имени заканчивается дракой. Так имплицитно повторение уже переходит в стадию отклонения, когда художнику необходимо искать новые способы творческой реализации[332]. В контексте произведений Д. Бартелми повторение заявляет о себе концептуально. Например, в рассказе «Картины моего плачущего отца» («*Views of My Father Weeping*», 1970) сюжет строится вокруг смерти отца главного героя. Именно этот инцидент становится нарративным и интертекстуальным импульсом, пересекаясь в этом месте с романом французского писателя А. Камю «Посторонний», который так же открывается смертью матери Мерсо. Отклонение начинается в жанровом регистре: рассказ Д. Бартелми превращается в детективную историю, в

[330] Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 18.
[331] Там же. С. 71-77.
[332] Образ самодостаточного художника появляется у Ч. Буковски, например, в таких рассказах, как «Дурдом восточнее Голливуда» и «Моё пребывание в доме творчества», а также в романах «Женщины» и «Голливуд».

которой герой пытается восстановить причинный исток события и разобраться в своих отношениях с отцом[333].

Интересно, что Р. Карвер так же проходил литературные курсы, только в отличие от Бартелми, не в одном университете, а в трёх: сначала в Калифорнийском государственном университете города Чико (California State University, Chico), затем в Калифорнийском государственном политехническом университете, располагающемся в городе Гумбольдт (California State Polytechnic University, Humboldt) и, наконец, в университете Айовы (The University of Iowa). Географическое и академическое разнообразие было обусловлено тяжёлым финансовым положением Р. Карвера: зачастую решения принимались им в кооперации с женой и с расчётом на ценовую политику в сфере аренды жилья, которая складывалась в городах. Во многом этот фактор определил двойственное отношение Р. Карвера к писательству. Символическая значимость литературы сочеталась с прагматичным подходом по потенциальной возможности зарабатывать на сочинении художественных историй. Причём, эта амбивалентность станет определяющей для Р. Карвера в его отношениях с письмом. Так, в его произведениях можно обнаружить концептуально-нарративный мотив, связанный с процессуальностью творческого акта, который показывает художника за работой. Например, в стихотворении «Бальзак» («*Balzac*», 1969), Р. Карвер изображает французского писателя после ночного интенсивного труда. Бальзак сидит за письменным столом, склонив от усталости голову над разбросанными исписанными страницами. Показательно, что в этой сцене писатель физически скован и привязан к своему рабочему месту. Пока Бальзак продумывает очередную сцену, за окном его кабинета кипит городская жизнь. Р. Карвер представляет писательство изнурительной и тяжёлой деятельностью, сравнивая Бальзака с

[333] В этом смысле правильно понимать антитетический кеносис не статично, когда противоположные друг другу повторение и отклонение расходятся по явной дизъюнктивной линии, а динамично, когда в каждой из категорий появляется намёк на следующую стадию эстетической практики.

«большой упряжной лошадью» («huge draught horse»)[334]. Стихотворение оказывается эмблематичным и в плане его близкой связи с самим Р. Карвером, который проводил много времени за обработкой своих произведений. Отсюда, возможно, и первая строчка стихотворения, задающая интимный тон описания: «вспомни Бальзака в ночном колпаке после // тридцати часов за письменным столом» («think of Balzac in his nightcap after // thirty hours at his writing desk»)[335]. Бальзак становится своего рода архетипической фигурой для Р. Карвера, метафорой, обозначающей писательство как приземлённую и монотонную практику. С другой стороны, Р. Карвер относится к письму рационально: слова, предложения и даже знаки препинания должны занимать правильное место в структуре всего произведения. Как раз об этом он пишет в своём эссе «О письме» («*On Writings*», 1984): «…сами слова, они должны быть правильными, с пунктуацией, в нужных местах, чтобы они могли наилучшим образом сказать то, что они должны сказать» («the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say»)[336]. В общем, оба аспекта, продолжительность работы и выстраивание синтаксиса, отсылают к процессу письма, но, что примечательно, не к самой фигуре художника. Р. Карвер сфокусирован на деятельности. Личность пишущего как будто растворяется в эстетическом акте. Не случайно большую часть рассказов Р. Карвер строит от третьего лица, что подчёркивает дистанцию между художником и его произведением[337]. Кроме того, если нарративно сравнивать тексты Р. Карвера с текстами Ч. Буковски и Д. Бартелми, можно заметить, что Р. Карвер в меньшей степени сосредоточен на сюжетах о творческом субъекте. Художник, как и размышления об искусстве, скорее вшиваются им в ткань

[334] Carver R. All of Us: The Collected Poems. New York: Vintage, 1996. P. 28.
[335] Ibid. P. 28.
[336] Carver R. Collected Stories. New York: Literary classics of the United States, Inc. 2009. P. 730.
[337] Sklenicka C. Raymond Carver. A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 184-185.

повседневности, шифруются ординарностью бытовых жестов и ситуаций[338]. Например, очень часто Р. Карвер изображает героев курящими («Жирдяй», «Ложь», «Идея» и т.д.) Курение или тлеющая сигарета имплицитно отсылают к творческому процессу, объединяя вместе размышления художника и его писательскую деятельность. Другой характерный для рассказов Р. Карвера мотив связан с постоянными попытками героев что-то объяснить или собрать. Скажем, в рассказе «Ложь» («*The Lie*», 1971) главный герой, подозревающий свою жену в обмане, стремится построить собственную теорию лжи, подбирая факты из личного опыта и искусства; в рассказе «Коллекторы» рекламный агент занят сборкой пылесоса; а в рассказе «Идея» («*The Idea*», 1976) герои подглядывают за соседями и выдвигают различные версии о том, что может происходить в их личной жизни. Получается, что Карвера интересует процесс, становление как письма, так и интерпретации. Эта логика органично вписывается в объяснения Ж. Бодрийяра о редукции символического обмена в искусстве, о которой мы упоминали в первой главе. Письмо – это не переживание, а навык, выделяющий профессию писателя. Таким образом, в слове сочетается умение литератора и конечный продукт, который художник предлагает потребителю. Кстати, здесь интенция Р. Карвера пересекается с интенцией Ч. Буковски: для обоих занятие литературой воспринималось как возможность улучшить своё социальное положение[339], поэтому установка на письмо становится профессиональной заявкой в конкурентной борьбе с другими писателями.

Вместе с тем Р. Карвер обнаруживает и символический аспект письма. Таковым для него оказывается взгляд. Размышляя о литературе, Р. Карвер актуализирует категорию видения, связывая писательский стиль с умением зрительно взаимодействовать с внешним миром: «Любой писатель, который обладает особым взглядом на вещи и который этот взгляд способен выразить художественными средствами, сможет заявить о себе» («But a writer who has

[338] Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver. New York: Routledge, 2001. P. 41.
[339] Sklenicka C. Raymond Carver. A Writer's Life. New York: Scribner, 2009. P. 300.

some special way of looking at things and who gives artistic expression to that way of looking: that writer may be around for a time»)[340]. В рассказах он так же использует взгляд в качестве объекта письма. Р. Карвер регулярно показывает героев в позиции наблюдения, делая, тем самым, зрение нарративным и драматическим центром повествования. Эту мысль подтверждают, например, рассказ «Как же много воды вокруг» («*So Much Water So Close to Home*», 1981), где взгляд становится катализатором семейного конфликта; упомянутый выше рассказ «Ложь», в котором важное значение обретает взгляд мужа на свою жену, разрывающий единство образа на отдельные жесты, лишая части их общего основания, вследствие чего жена в оптике мужа предстаёт набором самостоятельных действий и визуальных знаков, способных произвольно развиваться в совершенно новых семиотических направлениях (курение, облизывание губ, маникюр); или стихотворение «Счастье» («*Happiness*», 1985), где лирический субъект смотрит в окно, наблюдая за почтальонами, разносящими газеты.

Итак, следует заметить, что Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвер рассматривают фигуру художнику и производную от него тему писательской деятельности амбивалентно, фиксируя литературу на стыке символического и социального. Для Ч. Буковски важным оказывается способность письма сопротивляться психологическому и физическому террору со стороны отца, сепарироваться от коллективного Другого, который в представлении Ч. Буковски уподобляется отцу, стремясь подавить его идентичность, и заявить о своей творческой самобытности на фоне модернистов. Для Д. Бартелми литература так же становится местом столкновения старого и нового, модернизма и постмодернизма. Чтобы выйти из-под символического авторитета модернистских творцов, Д. Бартелми разрабатывает концепцию незнания, которая впоследствии будет использоваться им и в качестве художественной техники. Так Д. Бартелми заявляет о присутствии в тексте

[340] Carver R. Collected Stories. New York: Literary classics of the United States, Inc. 2009. P. 728.

неопределённой истины. По мнению писателя, она не поддаётся описаниям и объяснениям, создавая, тем самым, интерактивное напряжение между произведением и интерпретатором. Наконец, Р. Карвер исследует письмо с точки зрения процессуальности. Для него творческий процесс – это не предельная структура, а постоянно двигающаяся, развивающаяся, становящаяся. Кроме того, Р. Карвер наделяет символической значимостью категорию взгляда, связывая её с аутентичностью авторского стиля. Литература для него – это не только работа со словами, но и визуальное взаимодействие с вещами. Узловым местом в осмыслении позиции художника для Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера становится социальная функция письма. Для каждого писателя литература оценивается также профессионально, как возможность улучшения своего карьерного или общественного положения. В следующих параграф будут рассмотрены рассказы Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера уже в контексте непосредственной репрезентации героя-художника и осуществляемых им творческих практик с акцентом на тематические, нарративные, концептуальные и поэтологические аспекты произведений.

2.2. Режимы художественного видения: между «глазом» и «взглядом»

В первой главе мы выделяли категорию взгляда, как одну из тех, которую художник может использовать в творческом процессе. На примере произведений Бальзака, Диккенса, Бодлера и Джойса было показано, что художественное видение имеет субъективную и объективную функцию при эстетической обработке внешней реальности, что позволяет творцу занимать вертикальные или горизонтальные позиции в пространстве, смотреть на мир как изнутри, так и снаружи. Кроме того, взгляд оказывается важным и для Р. Карвера, так как он во многом связывает письмо с визуальным взаимодействием художника с предметами повседневности. Однако в творчестве Ч. Буковски и Д. Бартелми можно так же обнаружить примеры, в

которых художественное видение становится объектом произведения. Если говорить о Ч. Буковски, то самым очевидным образом он реализует мотив взгляда в романе «Голливуд» («*Hollywood*», 1989), где герой Чинаски пишет киносценарий, что на эксплицитном уровне заявляет о столкновении визуального и письменного знаков, а в его последнем романе «Макулатура» («*Pulp*», 1991) сыщик Ник Билейн использует фотоаппарат в своей детективной практике. Что касается Д. Бартелми, то фигура наблюдателя появляется у него в рассказах «Восстание индейцев» («*The Indian Uprising*», 1968) и «Вечеринка» («*The Party*», 1972), в которых созерцание выступает маркером бессилия героев найти семантическую определённость, способную организовать предметный мир, в результате чего зрение сводится к пассивной фиксации вещей, а реальность превращается в нагромождение каталогов. Выходит, что видение актуально для Ч. Буковски и Д. Бартелми так же, как и для Р. Карвера. Рассмотрим теперь, каким образом все трое реализуют идею взгляда в отношении фигуры художника.

Для того, чтобы конкретизировать предмет нашего анализа, обратимся к концепции французского психоаналитика Жака Лакана, в основе которой лежит дихотомия «глаза» и «взгляда». В субъектно-объектных отношениях, обусловленных зрением, согласно Лакану, «глаз» выполняет роль оптического медиума, позволяющего воспринимать внешний мир, что даёт возможность, по сути, заявить субъекту о своём физическом и интенциональном присутствии[341]. «Взгляд», напротив, возникает извне, и характеризуется чувством, что «*мир смотрит на меня* [субъекта] (курсив – М.Я.)»[342]. Заданную Лаканом оппозицию можно органично экстраполировать на понимание и анализ частных и общих эстетических явлений. Если, например, М. Ямпольский предлагает использовать лакановские понятия в отношении организации перспектив, выявляя в произведениях различные

[341] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство Гнозис, Издательство Логос. 2004/2017. С. 80.
[342] Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 33.

структуры видения, то мы считаем, что здесь также уместно говорить о противопоставлении художника и интерпретатора. «Глаз», в силу его тесной привязки к субъекту, к той способности, которую Лакан маркирует в виде формулы «*я вижу, как я себя вижу*» (курсив – Ж.Л.) и во многом связывает с нарциссическим любованием собственного отражения в зеркале[343], синхронизируется с фигурой творца, конституирующего себя посредством создающегося им произведения. Творческий акт соответствует идее имманентного, внутреннего, близкого. Получается, что «глаз» выполняет функцию оформления интимного пространства, в котором творец способен чувствовать и видеть своё «Я», а вместе с ним и то, что он создаёт. Говоря о «взгляде», мы уже имеем в виду интерпретаторов, которые направляют своё внимание на восприятие созданного произведения и персону творца. Интересно отметить напряжение, возникающее внутри намеченной оппозиции. По мнению М. Ямпольского, «глаз» и «взгляд» могут конкурировать на уровне формы произведения, тем самым, исследователь продолжает свою линию дискурса в рамках формалистического анализа. С нашей точки зрения, понятия Лакана позволяют охватить произведение не только само по себе, но и его внешнее бытие, определяющееся сложными и многомерными отношениями между творцом и изучающей его творчество публикой. В этом ключе правомерно вспомнить об опыте переживания личного и общественного немецким философом Ф. Ницше, который приводит в пример Л. Шестов: «Ницше говорил, что когда он бывает на людях – он думает, как все, и потому, главным образом, искал уединения, что только наедине с собой чувствовал свою мысль свободной»[344]. Развивая ситуацию Ницше в контексте искусства, можно резюмировать, что «взгляд» подчиняет, регулирует действия творца, в то время как «глаз» апеллирует к личной целостности и независимости, к субъектности художника на уровне

[343] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство Гнозис, Издательство Логос. 2004/2017. С. 83.

[344] Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. [Электронный ресурс]. URL: https://predanie.ru/book/221307-dostoevskiy-i-nicshe-filosofiya-tragedii/ (Дата обращения 15.05.2025).

творчества. В этом плане показательными будут рассказ Бартелми «Воздушный шар» («*The Balloon*», 1966), рассказ Буковски «Стоит ли избрать себе карьеру писателя?» («*Would You Suggest Writing as a Career*», 1974) и рассказ Карвера «Видоискатель» («*Viewfinder*», 1978).

Итак, рассказ Бартелми «Воздушный шар» строится, как это напрямую следует из его названия, вокруг воздушного шара, зависшего в небе над городом. С первых строк мы узнаём, что главный герой, являющийся одновременно и нарратором в произведении, находится на этом шаре и принимает участие в его управлении. Однако выделить здесь какой-либо сюжет не представляется возможным. Вступительный абзац создаёт некое подобие стартовой точки всего действия, оформление постепенного развития повествовательной линии: «Воздушный шар, стартовавший с Четырнадцатой стрит, из точки, точное местоположение которой я не могу назвать, распространялся всю ночь, пока люди спали, на север и достиг Центрального парка»[345] («The balloon, beginning at a point on Fourteenth Street, the exact location of which I cannot reveal, expanded northward all one night, while people were sleeping, until it reached the Park»[346]). Однако уже в следующем абзаце происходит нарративный сбой, когда нарратор заявляет о том, что данный эпизод вряд ли можно рассматриваться как ситуацию, или событие, отказываясь видеть в происходящем какую-то окончательно сложившуюся историю, имеющую свои начало и конец. Таким образом, возникший контраст проходит через всё повествование, выстраивая определённую двоичную архитектонику в рассказе (верха и низа, перспективы нарратора и перспективы публики, обращённой на шар, поверхности летательного аппарата и потенциальных внутренних значений, заложенных в нём, и т.д.). Кроме того, он становится и производительным импульсом, который способствует формированию артистического видения.

[345] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 62.
[346] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 2003. P. 46.

Легко распознаётся взгляд художника уже благодаря тому, как нарратор определяет положение ракурсов: одна точка зрения принадлежит ему, вторая – коллективная, и относится она к прямым и заочным свидетелям зависшего в небе шара. Нетрудно обнаружить здесь лакановскую оппозицию «глаза» и «взгляда», которая, правда, не статично реализуется в тексте, а предстаёт в своём художественном, самобытном варианте. Любопытно то, что взгляд нарратора хоть и физически находится выше, он не доминирует над взглядом публики. В рассказе отсутствует борьба взоров, поиск выгодных или продуктивных позиций для наблюдения. Все взгляды равнозначны, все они способны обозначиться в едином поле восприятия. Смотрение является всеобщим, динамично переходя от актора к актору. Так создаётся образ коллективной машины созерцания, объединяющей в себе «глаз» художника и «взгляд» публики. Этот мотив равенства эксплицитно возникает в рассказе, когда нарратор перечисляет мнения, сложившиеся у различных наблюдателей от увиденного. В одном ряду он уравновешивает позиции людей, случайно заметивших в небе шар, точки зрения профессиональных критиков и сторонних комментаторов, пытавшихся разглядеть в шаре какие-то особые значения или, напротив, их отсутствие. Примечательно и то, что нарратор пытается установить компромисс в одном из отзывов, не оспаривая его право на существование: «Еще были реакции. Некоторые люди находили шар “интересным”. Такой ответ на огромность шара, на неожиданность его появления над городом может показаться неадекватным, но, с другой стороны, если принять во внимание отсутствие массовой истерии и прочих социально обусловленных проявлений озабоченности, его можно назвать взвешенным и “зрелым”»[347]. Вместе с тем нарратор предлагает и свою интерпретацию, но вводит её в самом конце рассказа, намекая, тем самым, что его позиция ни коим образом не перечёркивает остальные мнения и предположения.

[347] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 62-63.

В интересном ключе представляется видение нарратора не только в его прямом сравнении со взглядом публики, но и само по себе. Внутри его оптики обнаруживается так же раздвоенность, выраженная в ипостасях творца и смотрящего на его творения интерпретатора. Эту структуру можно описать в понятиях Барта, различавшего позиции писателя и пишущего, в которых, очевидно, просматриваются фигуры того, кто создаёт, и того, кто о сотворённом размышляет[348]. В контексте рассказа это проявляется на уровне разных регистров письма, а именно художественно-литературного и публицистического стилей. С одной стороны, нарратор ведёт своё повествование, тяготея к персональным переживаниям и описательности, как, например, в первом абзаце: «Испытывая легкую досаду от задержки, пусть даже и вызванной необходимостью защитить деревья, и не усматривая серьезных причин, почему бы шар не мог распространяться вверх, над уже укрытыми частями города, в находящееся там «воздушное пространство», я попросил техников заняться этим делом. Мягкое, еле слышное шипение вытекавшего из вентилей газа продолжалось все утро»[349] (But experiencing a faint irritation at stopping, even to protect the trees, and seeing no reason the balloon should not be allowed to expand upward, over the parts of the city it was already covering, into the “air space” to be found there, I asked the engineers to see to it. This expansion took place throughout the morning, soft imperceptible sighing of gas through valves»[350]). С другой стороны, он нередко апеллирует к конструкциям, отсылающим к универсальным и профессиональным диалектам, как в абзаце, открывающемся размышлениями нарратора о гипотетическом мнении касательно шара: «Как единичный шар может дать достаточно материала для многолетних размышлений о шарах, так же и каждый единичный гражданин выражал в избранной им позиции целый комплекс позиций. Кто-нибудь мог, к примеру, психологически связывать

[348] Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 138.
[349] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 62.
[350] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 2003. P. 46.

шар с понятием “**омрачать**”, как в высказывании: “**Грязная клякса огромного шара омрачала прозрачную синеву Манхэттенского неба**”» (выделено – Д.Б.)[351] («As a single balloon must stand for a lifetime of thinking about balloons, so each citizen expressed, in the attitude he chose, a complex of attitudes. One man might consider that the balloon had to do with the notion *sullied*, as in the sentence *The big balloon sullied the otherwise clear and radiant Manhattan sky* (курсив – B.D.)[352]»). Можно сказать, что в видении героя сосуществует одновременно два типа зрения: внутреннее и внешнее, или, если продолжать использовать понятия Лакана, «глаза» и «взгляда». Такая конфигурация возникает в рассказе не случайно. Известно, что сам Бартелми работал некоторое время директором музея и редактором журналов, специализировавшихся на материалах об искусстве[353]. Соответственно, это позволило Бартелми познать творчество не только изнутри, непосредственно в качестве творца, но и снаружи, в качестве профессионального критика, рассматривающего явления искусства с позиции их эстетической и смысловой ценностей. Благодаря этому в рассказе появляется эффект множественности взглядов, охватывающей как самого нарратора, так и публику. К этому добавляется и метапоэтическая линия рассказа, затрагивающая процедуру эстетизации объектов повседневности. Комплексный взгляд на воздушный шар помогает проследить трансфер аппарата из не-фикционального пространства в пространство эстетическое, превращаясь в предмет критического и любительского исследования, а также в материал для реализации творческого акта.

В то же самое время, скрещивание артистического видения и оптики, возникающей вокруг произведения, подводит нас к идее о том, что форма в искусстве становится местом переплетения взглядов вообще. И нарратор, и зрители обращают своё внимание на внешний вид шара, отмечая его цвета,

[351] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 64.
[352] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 2003. P. 48.
[353] Klinkowitz J. Donald Barthelme. An Exhibition. Durham, London: Duke University Press, 1991. P. 14.

технические и материальные решения, заметные на его поверхности. Фокус нарратора обусловлен тем, что облик шара напрямую отражал процесс его творчества, шире – его видения. В свою очередь, для зрителей форма шара была самым очевидным элементом в актах восприятия и анализа, так как она проявляет себя визуально. Получается, что форма произведения снимает бинарную оппозицию «глаза» и «взгляда», устраняет напряжение между этими элементами, создавая, как заметил Ж. Рансьер, «узел, связывающий автономию и гетерономию вместе»[354]. Таким образом, в рассказе «Воздушный шар» Бартелми показывает, что посредством внешнего вида произведения репрезентируется разнородность и множественность эстетического опыта, которая, во многом, осуществляется зрительными способностями двух полюсов: индивидуального и коллективного, артистического и публичного.

Иначе осмысляется оппозиция «глаза» и «взгляда» в рассказе Ч. Буковски «Стоит ли избрать себе карьеру писателя?» Содержательно она сохраняется в рамках образов творца и направляющей на него и его творения свой взор публики, что понятно из самого сюжета произведения: история складывается вокруг писателя Хэнка Чинаски, получившего приглашение в город Сиэтл, где местные университеты ожидают его публичных выступлений со стихами.

Факт популярности главного героя в литературных кругах оказывается значимой деталью при характеристике зрительных стратегий. Писательские успехи Чинаски развивают визуальную коммуникацию между художником и его целевой аудиторией в русле сценического зрелища. В этом смысле, поклонники среди студентов и преподавателей воспринимают главного героя как медийно-художественный образ. Они ожидают узнать в нём мотивы и сюжеты, представленные писателем в своих произведениях, и видеть прямую

[354] Рансьер Ж. Эстетическая революция и её последствия. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@skorohod_space-esteticheskaya-revoluciya-i-ee-posledstviya-zhak-ranser (Дата обращения 15.05.2025)

связь между автором и его работами. В свою очередь, Чинаски ни эмоционально (уже в начале рассказа он говорит своему литературному агенту, что волнуется за свои выступления на сцене), ни физически (на протяжении всего путешествия его преследует рвота, обостряющаяся особенно в те моменты, когда герой наблюдает приметы своей популярности) не настроен соответствовать этим установкам. Наметившееся напряжение активно вовлечено в обмен взглядами между творцом и публикой, предопределяя точку зрения каждой из сторон.

Говоря о главном герое, примечательным является то, что Чинаски избегает детальных описаний внешности или попыток психологического анализа людей вокруг себя, заостряя внимание на какой-то одной внешней характеристике. Так, например, официантки в баре представляются только отдельными телесными чертами, а преподаватель, желающий обсудить с героем литературную классику, в оптике Чинаски сравнивается с писателем Хемингуэем из-за общих атрибутов во внешности. Такой визуальный подход основывается на принципе символического редукционизма, или, другими словами, метонимического переноса. Интересно, что Ж. Лакан в своём дискурсе, опираясь на работы российского лингвиста Р. Якобсона, уделяет большое внимание понятиям метафоры и метонимии. Как объясняет Ф. Джеймисон, в понимании французского психоаналитика метонимия по своей сути континуальна и динамична, тогда как метафора субстанциональна, она репрезентирует объект онтологически близкой ему ассоциацией[355]. В контексте рассказа эта дихотомия обнаруживается на уровне видения. Как было сказано выше, Чинаски редуцирует людей, лишая их внутреннего и внешнего содержания, возможности изменяться и развиваться в его глазах. Однако сам герой на контрасте с парализованным окружением остаётся подвижным. Метонимическое сковывание внешнего мира позволяет Чинаски выделить собственную активность и импульсивность. Так, например, герой

[355] Jameson F. The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present. London, New York: Verso, 2024. P. 202.

успевает предстать волнующимся за свой писательский тур, дерзким и грубым в отношении женщин, слабым и беззащитным в глазах верного поклонника и помощника Генри, уверенным и харизматичным в объективе снимающей его камеры. С одной стороны, принцип метонимического переноса позволяет герою избегать визуального императива, навязывающегося публикой, с другой стороны, конституировать артистическое видение, в котором членение реальности на отдельные знаки выступает не только средством экзистенциальной самоидентификации, но и творческим актом. Дизъюнкция обостряет письмо рассказа, разрывая синтаксис на короткие и отрывочные фрагменты: «Мы уже были в воздухе, а я так и не закричал. Полет проходил спокойнее, чем поездка на поезде. Никакой тряски. Тоска зеленая. Казалось, мы летим со скоростью тридцать миль в час; ни горы, ни облака и не думали уноситься вспять»[356] («We were in the air and I hadn't screamed. It was calmer than a trainride. No motion. Boring. We seemed to be doing 30 miles an hour; the mountains and clouds didn't hurry by at all»[357]). Усиливается этот мотив и благодаря повествованию от первого лица, что существенно персонализирует зрительский опыт главного героя. Такой фокус на себе, выраженный посредством письма, имеет общую структуру с одним из основополагающих положений в психоаналитической схеме Ж. Лакана, который выделял три регистра, участвующих в оформлении субъектно-объектных отношений: Воображаемое, Символическое, Реальное. В случае рассказа Ч. Буковски речь идёт о Воображаемом, измерении, апеллирующему к «Я» субъекта. Оно актуализирует телесную и ментальную самость и активируется на стадии зеркала, то есть посредством визуального контакта с собственным отражением[358]. Для главного героя таковым зеркалом выступает письмо, организованном субъективным повествованием, которое выдвигает на

[356] Буковски Ч. Истории обыкновенного безумия. М.: Эксмо-пресс, 2020. С. 29.
[357] Bukowski C. Tales of Ordinary Madness. London: Virgin Books, 2009. P. 32.
[358] Jameson F. The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present. London, New York: Verso, 2024. P. 197.

первый план фигуру нарратора, увеличивая значимость интроспективного взгляда.

Что касается публики, то здесь мы уже отмечаем метафорический принцип взгляда, так как восприятие почитателей творчества Чинаски напрямую связано с их стремлением установить художественно-биографическую корреспонденцию между автором и его произведениями. То есть аудитория исходит из той точки зрения, что написанное почти дословно повторяет жизненный путь Чинаски. Получается, что метафора соединяет реальное и вымышленное. Однако, в этом случае возникает эффект так называемого «дурного глаза», который в понимании Ж. Лакана определяется способностью взгляда препятствовать движению, буквально, «убивать жизнь»[359]. В другом месте своего семинара Ж. Лакан также говорит о том, что «дурной глаз» имеет функцию разлучения. Применяя этот аспект в отношении поклонников творчества Чинаски, можно сказать, что публика, таким образом, лишает героя его подлинности, самости, нарушая границы между фикциональным и действительным. Кроме того, проблема творческого и публичного в рассказе имеет отношение к типу художника, который характерен для постмодернизма, а именно наёмного художника (journeyman). Его атрибутами, по мнению исследователя Г. Зингермана, являются прямые связи творческого субъекта с университетами, грантами или стипендиями. С помощью этих инструментов художник открывается публике в качестве пользователя собственных произведений, показывая читателями различные подходы к пониманию созданных им текстов[360]. Однако здесь возникает конфликт между физическим присутствием художника и его эстетической репрезентацией. Представляя себя широкой аудитории, художник превращается в нарратив, где его жесты, слова и

[359] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство Гнозис, Издательство Логос. 2004/2017. С. 129.
[360] Singerman H. Art Subjects. Making Artists in the American Universities. Los Angeles: University of California Press. P. 157.

произведения сплавляются в один большой гетерогенный текст[361]. Таким образом, реальная фигура художника конкурирует с художественной репрезентацией. При этом, в рассказе Ч. Буковски герой совершает добровольный перформативный акт, растворяя свою интенциональность в алкоголе. В результате, рассказ Ч. Буковски репрезентирует противостояние двух точек зрения, основанное на взаимной дизъюнкции, воплощённой в борьбе метонимии и метафоры, живого и вымышленного, видения художника и перспективы заинтересованной в нём публики, «глаза» и «дурного взгляда»[362].

Продолжаются и по-своему развиваются отношения творческой личности с внешним миром, обусловленные визуальными способами коммуникации, в рассказе Р. Карвера «Видоискатель». Взгляд, апеллирующий как к позиции художника, так и к позиции интерпретатора эксплицитным образом присутствует в самом сюжете произведения: мужчина, главный герой, открывает парадную дверь, за которой оказывается безрукий фотограф, сделавший снимок его дома и пытающийся этот снимок продать. Собственно, фотография, возникающая в рассказе, позволяет, с одной стороны, материализовать взгляд вообще, с другой стороны, обозначить траектории двух модусов перспектив: непосредственно исходящей от творца и от зрителя.

Показательным эпизодом, регистрирующим акт наблюдения, становится сцена, в которой главный герой разглядывает получившуюся фотографию. Внимательно рассматривая снимок, мужчина прежде всего обращает внимание на то, что изображено: «Маленький клочок газона, проезд, дверь гаража, крыльцо, окно веранды, окно, в которое смотрел я,

[361] Singerman H. Art Subjects. Making Artists in the American Universities. Los Angeles: University of California Press. P. 160.

[362] Кстати противостояние «глаза» художника и «взгляда» публики в рассказе Ч. Буковски можно также рассмотреть в контексте функционирования экономики в позднем капитализме. В этом смысле несовпадение точек зрения уподобляется разрыву между экономикой реальной и экономикой фиктивной, который, по мнению Бодрийяра, продуцирует диссонансы в повседневной жизни людей (см. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, Издательство КДУ, 2011. С. 41-42).

кухонное»[363]. Сначала герой не совсем понимает, зачем такая фотография ему нужна. Затем посмотрев на неё ещё раз, он замечает, что его голова попала в кадр. Обнаруженная деталь резко меняет его восприятие: «И то, что я себя увидел вот так, заставило меня задуматься. Задумаешься тут, скажу я вам»[364]. Неоднозначная реакция героя, вызванная фотографией, подводит нас к функциям взгляда, осуществляющимся на уровнях творчества и интерпретации. Первоначальное недоумение от увиденного связано с ординарностью объектов, попавших на фотографию. Наблюдая дом с относящимися к нему лужайкой и фасадом, герой сталкивается с очевидностью своей жизни, с тем, что ему и так понятно без всякого эстетического подтверждения или приумножения. Однако, остановившись на отдельной детали, привычное и типичное заставляет героя задуматься. Этот рецептивный переворот происходит потому, что его взгляд пересёкся со взглядом фотографа. Эпизод с фотографией обретает здесь свою значимость, показывая, что идентификация субъекта в акте интерпретации реализуется не на уровне содержания и не на уровне формы, но на уровне взгляда. Заняв позицию другого, герой перенастраивает свою оптику, а с ней – восприятие фотографии. Изображение перестаёт быть нейтральным, его композиция и ракурс обретают символический статус, актуализировавшись через взгляд. Обнаруженная героем необычная деталь, застывшая в окне его голова, запускает процесс реконструкции фотографирования, перемещая зрителя в тот момент, когда снимок ещё не был сделан, а только схватывался объективом фотографа. Тем самым, синхронизация взглядов помещает снимок между двумя регистрами: прошлым и настоящим, внутренним и внешним, своим и чужим. Так герой ощущает напрямую творчество в его действии, разворачивании, становлении. В этом отношении, показательными будут размышления Ж. Лакана о воздействии картины на смотрящего на неё

[363] Карвер Р. Да помолчи уже, наконец. О чем мы говорим, когда говорим о любви. М.: Иностранка, 2024. С. 358.
[364] Там же. С. 358.

зрителя: «Художник даёт тому, кому предстоит стать зрителем его картины, нечто такое, что можно было бы для живописи – по крайней мере, для значительной её части – сформулировать так – *Тебе хочется поглядеть? Так на, посмотри вот на это!* (курсив – Ж.Л.). Он даёт взгляду некую пищу, но в то же время приглашает зрителя полотна свой взгляд отложить…»[365]. В отмеченном Ж. Лаканом явлении, очевидно, угадываются характеристики остранения, как эффекта, которое способно оказывать искусство на реципиента вообще. Герой рассказа «откладывает свой взгляд», приобщаясь к артистическому модусу видения. С одной стороны, это можно рассматривать в качестве продуктивного подхода к интерпретации какого-либо произведения: найти «глаза» художника и, таким образом, экстраполировать его оптику на себя. С другой стороны, рассказ Р. Карвера имплицитно подводит к мысли о том, что взгляд как таковой лежит в основании творческого акта, являясь своего рода его истоком. Тогда название рассказа «Видоискатель» обретает более широкий семантический диапазон, не привязываясь исключительно к техническим возможностям фотоаппарата как медиума – любое творчество начинается с визуального поиска, наблюдения, зрения, «глаза» художника.

Вместе с тем в художественной интерпретации артистического видения, выполненной Р. Карвером, имеется мотив разрыва, резонирующий с рассказом Ч. Буковски. В этом смысле иллюстративным примером выступает эпизод, в котором главный герой желает быть сфотографированным в моменте, когда он бросает камень, на что фотограф замечает, что он не может делать фотографии в движении. Получается, что фотографирование имеет некоторые ограничения. В рассказе таковым становится невозможность зафиксировать посредством фотографии действие в его динамике. Происходит нарушение связей между статичностью и движением, тем, что должно изобразиться и тем, что в конечном счёте запечатлевается на

[365] Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство Гнозис, Издательство Логос. 2004/2017. С. 112.

снимке. Это расхождение можно применить и к литературе. Например, подобного рода разрыв возникает при столкновении сюжета и фабулы. Если говорить в постструктуралистских определениях, то происходит явное разъединение между произведением и текстом. В случае рассказа отмеченный разрыв обретает и автобиографический характер: в творчестве Р. Карвера отсутствуют крупные произведения, вроде романов или повестей, писатель тяготел к малым поэтическим и прозаическим формам. Следовательно, в признании фотографа о невозможности уловить фотоаппаратом действие прочитывается исповедальный ответ автора на собственную неспособность освоить объёмные литературные жанры и производные от них конфигурации письма[366].

Впрочем, расщепление представлено в рассказе не только в негативном ключе. Помимо разрывов, сигнализирующих об онтологических пределах художественных медиа, развивается и силовая линия, апеллирующая к дизъюнкции как практике, сопровождающей творческий акт. В рассказе это становится очевидным благодаря фотографии, сделанной безруким фотографом. Замеченная им деталь, застывшая в окне голова главного героя, создаёт диссонанс внутри композиции, опосредованной повседневным ландшафтом маленького города. Обычное и поверхностное переворачивается, в результате чего появляются новые произвольные реальности, ответвления, интенсивности, открывая, тем самым, согласно Ж. Делёзу, вещь «перед бесконечным числом предикатов, через которые она проходит»[367]. Более того, в контексте рассказа дизъюнкция неотделима и от эстетического видения, что заявляется посредством кодификации художника, являющегося фотографом. По мнению американской исследовательницы С. Сонтаг, взгляд на мир через камеру «лишает его взаимосвязей, непрерывности, но придает каждому моменту характер загадочности»[368].

[366] Carver R. Collected Stories. New York: Literary classics of the United States, Inc. 2009. P. 728.
[367] Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 388.
[368] Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 37.

Соответственно, в фотографировании заложена установка на разрыв. Однако, если принимать во внимание нарративную ситуацию рассказа, тогда мы можем говорить о том, что дизъюнкция свойственна эстетическому видению вообще, а форма рассказа позволяет объективировать этот феномен, выступая, по своей сути, таким же фрагментом, как и фотография, только словесным.

Итак, в рассмотренных рассказах Д. Бартелми, Ч. Буковски и Р. Карвера художественная разработка артистического видения основывается на нескольких принципах, имеющих общие и отличительные признаки в зависимости от произведения. Во-первых, авторы остро ощущают присутствие стороннего, внешнего взгляда, который распределяется между критиками, зрителями, читателями, интерпретаторами и т.д. Правда, каждый писатель по-своему показывает отношения творца с актуальной для него публикой. Для Д. Бартелми наблюдение со стороны позволяет ему не только заявить о своей точке зрения, но и остранить собственное творчество, то есть осознать его процессуальность. Кроме того, уделяя большое внимание взгляду внешнему в рассказе, Д. Бартелми удаётся установить комплементарные отношения между позициями художника и публики. В этом плане он концептуально пересекается с Р. Карвером, который в своём рассказе так же вводит фигуру стороннего наблюдателя, что раскрывает творчество как в его динамике, так и способность искусства пересобирать чувственность субъекта в интерпретативном акте. Говоря о рассказе Ч. Буковски, мы уже становимся свидетелями борьбы взглядов творца и аудитории, в которой не происходит позитивного схождения. Герой-писатель стремится постоянно ускользать от взоров поклонников, используя видение в качестве утверждения собственной субъектности. Во-вторых, как показывают рассказы Ч. Буковски и Р. Карвера, оптика художника обладает способностью расщеплять реальность на отдельные фрагменты. Для Буковски логика разъединения развивается в свете намеченной выше

стратегии самозащиты. Расчленяя внешний мир посредством метонимических знаков, его герой-художник остаётся цельным, фокусируясь внутренним видением через письмо на своём «Я». Для Карвера же характерна дизъюнкция позитивного толка. Образ художника, представленный им в рассказе, использует метод разрыва для того, чтобы осуществлять творческий акт. В таком случае взгляд творца разъединяет реальность не для того, чтобы её зафиксировать, а, наоборот, чтобы привести её в действие.

2.3. Художественная деталь как способ объективации творческой деятельности

Концептуально-нарративную формулу, описывающую художника, можно очертить не только крупными структурными блоками и элементами, представленными в произведениях, но и связать её с объектами, которые воплощаются в виде отдельных художественных подробностей или деталей. В широкой перспективе эта модальность, по сути, была описана ещё М.М. Бахтиным в виде антиномии «личность – вещь», где между двумя крайностями возникает «многообразие феноменов жизни»[369]. Отечественный литературовед В.И. Тюпа, развивая формулу М.М. Бахтина, выделяет в ней три фундаментальных аспекта:

1) **Гносеологический**. Предполагается, что субъект обладает своим внутренним миром, недоступным внешнему наблюдению; проявляется эта характеристика в те моменты, когда индивид интериоризирует внешнее пространство. То есть реальность раскрывается в исповедальных, максимально личных и приватных формах, понятных только субъекту;

2) **Онтологический**. Чтобы заявить о своей индивидуальности, личности необходима вещь, в которую она может вложить собственные значения. Следовательно, предметы здесь используются в качестве маркеров или проводников уникального, а взаимодействие с материальными объектами

[369] Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 21.

создаёт своего рода внутреннее событие, которое конституирует субъекта. Наряду с этим важным оказывается и социальная коммуникация, так как личность опознает себя ещё посредством другого;

3) **Семиотический**. Вещь воспринимается как знак, отсылая к определённому субъекту, или коллективному множеству, или другой вещи[370]. С позиции художника эвристически ценной эта концепция становится в контексте эстетического оформления внешней реальности, в котором конкретизируется как сам творец, так и осуществляемая им творческая деятельность.

Если говорить непосредственно о самой художественной детали, то она актуализируется уже внутри произведения. Допустим, деталь может быть важной частью повествования, то есть таким элементом, который, обеспечивает событийную динамику всей истории, создавая в ней нарративные движения (к примеру, устройство двигателей военных самолётов в фильме А. Хичкока «39 ступеней»). Встречаются также детали, отсылающие к общему замыслу произведения, или его отдельным смысловым кодам. В этом отношении как раз показательны писатели-модернисты, которые выстраивают предметный мир таким образом, чтобы семантически он складывался вокруг фигуры творца. При упоминании модернизма нельзя не сказать о том, что деталь получает высокий интерес и у постмодернистов. Скажем, Ж. Лакан в своей интерпретации желания выделяет категорию влечения, которое в его представлении всегда частично и потому ему соответствуют частичные объекты[371]. Ближе к искусству развивает функциональные и формальные стороны детали Р. Барт. Для него деталь всегда активна, интенсивна и непредсказуема в системе референций. Это заметно, например, по семам, одному из пяти кодов, участвующих в интерпретации текста. Р. Барт определяет их как «пылинки, мерцающие

[370] Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 22.

[371] Румянцева И. Желание. [Электронный ресурс]. URL: http://freud-lacan.spb.ru/lakanaliya/2-2010-zhena-myasnika/irina-rumyantseva-zhelanie (Дата обращения 16.05.2025).

смыслом». Семы хаотичны и непостоянны, что отражает текучесть текста, его подвижность в отношениях скриптора и интерпретатора[372]. Во «Фрагментах речи влюблённого» Р. Барт предлагает онтологически смежное семам понятие фигур, «обломков дискурса», которые представляют собой «жест тела, схваченного в действии, а не в покое»[373]. Здесь деталь так же подразумевает диалектическое соединение статичного и динамичного, что на уровне аналогий и ассоциаций можно экстраполировать на творческий или интерпретативный акт. Между тем Ж. Делёз в некоторым смысле развивает антиномию М.М. Бахтина, рассматривая деталь в контексте творческих практик. В своём анализе цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени» он делает акцент на чтении и распознавании знаков, возникающих в результате взаимодействия субъекта с предметами внешнего мира. Для Ж. Делёза любое призвание, в том числе и творческое, направлено на знаки. Если продолжать развивать аналогию философа со столяром, можно сказать, что художник чувствителен к знакам искусства, которые могут проявляться в слове, случайной вещи, цвете, звуке и т.д[374].

Учитывая этот комплекс теоретических наблюдений, попробуем теперь рассмотреть, как Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвер используют художественную деталь в отношении образа художника и метапрозаических мотивов в своих произведениях.

Предметный мир стихов, рассказов и романов Ч. Буковски, который напрямую связан с бытием творческой личности, лаконичен, как и художественный стиль самого писателя: старая фурнитура меблирашек, печатная машинка, блокнотные листы, пивные банки, радио и т.д. инвариативно переходят из одного произведения в другое. Нередко происходит и так, что предметы повседневности вторгаются в личное пространство художника Ч. Буковски. Например, в рассказе «Рабочий день»

[372] Барт Р. S/Z. М.: Академический проект, 2009. С. 64.
[373] Барт Р. Фрагменты речи влюблённого. М.: Ad Marginem, 1999. С. 82.
[374] Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Издательство Алетейя, 1999. С. 29.

(«*A Working Day*», 1972) «писатель на вольных хлебах» Джо Мейер пробуждается от телефонного звонка. Так же начинается и другой рассказ Ч. Буковски «Ори, горя» («*Scream When You Burn*», 1983): медитативные размышления писателя Генри прерываются звонком телефона. Это характерно для историй Ч. Буковски в целом. Сюжеты произведений внешне малодинамичны, они строятся вокруг повседневных дел: приёмы пищи, походы в магазин, досуговые занятия, общение с коллегами по литературному ремеслу, поклонниками творчества или знакомыми. В атмосфере обыкновенности писательство так же предстаёт рядовой практикой. Неспроста один из рассказов называется «Рабочий день», который подчёркивает будничность происходящего. По этой причине художественный мир произведений Ч. Буковски подчинён материальному измерению реальности. Как следствие, творческая деятельность художника разворачивается из внутреннего во внешнее, из бытия в быт. Банальность становится событием письма. Предметные детали, которые попадают в оптику художника, лишаются символической значимости, или, по Ж. Бодрийяру, трансфигуральности, переходя в чистую фигуральность, семантическую непереводимость[375]. В уже упомянутом рассказе «Рабочий день» есть показательный эпизод, подтверждающий эту мысль. Когда герой едет на скачки, он оглядывает окрестности из окна своего автомобиля. Его взгляд останавливается на старых товарных вагонах: «Он проехал по Сансету, срезал путь там, где любил, перевалил через холм к Чайна-тауну и медленно, ненапряжно проехался мимо сортировки, разглядывая старые коричневые товарные вагоны. Умел бы художества, нарисовал бы такую картину. А может, все равно нарисует»[376]. Объект в сознании героя замыкается на своей видимости, присутствие творческого воображения в предмете минимально. Внешний мир сопротивляется даже темпоральным изменениям, как это показано в стихотворении «Девушки» («*The Girls*»,

[375] Бодрийяр Ж. Заговор искусства. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 194.
[376] Буковски Ч. Музыка горячей воды. М.: Эксмо, 2011. С. 136.

1973): «я смотрю на // один и тот же // абажур // уже // 5 лет <…> лампочка // светит // паршиво // все // эти // 5 лет»[377] («I have been looking at the same lampshade for // 5 years <…> that the light // shines // badly // through // 5 years' // worth»[378]). Одномерным оказывается не только видение художника и материальное содержание повседневных пространств, но и средства для реализации творчества. Отсюда, например, сравнение печатной машинки с надгробным камнем из стихотворения «8 часов» («*8 count*», 1963): «моя печатка как // надгробный камень»[379] (перевод – Д.М) («my typewriter is // tombstone // still»). Механический прибор, который художник использует, чтобы создавать свои произведения, символически редуцирован. Печатная машинка уже не священна для героя Ч. Буковски, как это было для героя А. Гинзберга в упомянутом ранее стихотворении «Дополнение к Воплю», потому что она всего лишь рабочий инструмент. Отсюда и сравнение печатной машинки с надгробным камнем: смерть указывает на разрушение символических связей внутри предмета. Художник в произведениях Ч. Буковски воспринимает медиа только с точки зрения утилитарной функции, возможностей их практического применения и технической материальности. В этом отношении показательно стихотворение «мой компьютер» («my computer», 1990), в котором лирический субъект снимает сакральную оппозицию между печатной машинкой и компьютером, между старым и новым медиа: «я знаю, что // компьютер сам по себе // стих не напишет. // так ведь // и печатная машинка // тут бесполезна»[380] («I am aware that a // computer can't create // a poem. // but neither can a // typewriter»[381]). А в романе «Хлеб с ветчиной» печатная машинка в руках главного героя становится и вовсе средством самообороны: «Я хотел пробежать мимо, но он поднял на меня

[377] Буковски Ч. Девушки. [Электронный ресурс]. URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/devushki.html (16.05.2025).
[378] Там же. [Электронный ресурс]. URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/devushki.html (16.05.2025).
[379] Bukowski C. 8 count. [Электронный ресурс]. URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/49699/8-count (16.05.2025).
[380] Буковски Ч. мой компьютер. [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/2014/07/09/5404 (Дата обращения 16.05.2025).
[381] Там же. [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/2014/07/09/5404 (Дата обращения 16.05.2025).

свой молоток. Тогда я со всего маху ударил его печатной машинкой по голове»[382]. Собственно, здесь проходит различие между модернистским художником и постмодернистским. Если первый стремится наполнить вещи повседневного мира значениями, которые будут ассоциативно или напрямую связаны с его эстетическим видением, то второй останавливается на визуальной фиксации предметов. Это можно описать в категориях горячих и холодных медиа канадского философа Г. М. Маклюэна [383]. Модернист изображает внешний мир «горячим», наполненным индивидуальным содержанием, как, например, в романе К. Гамсуна «Мистерии», где главный герой Нагель использует футляр для скрипки не для переноса музыкального инструмента, а хранения личных вещей, среди которых оказывается жёлтый костюм, выделяющий Нагеля среди остальных. Художник в ситуации постмодернизма, напротив, смотрит на материальную сторону жизни как на «холодное» медиа, ограничивая свою творческую деятельность простым указанием на предмет, что наглядно показывают произведения Ч. Буковски. По сути, творческие практики художника, которого изображает Ч. Буковски, синхронизируются с технологией реди-мейда, делающей акцент на внешнем аспекте эстетического объекта, упрощая переход вещи из обыденного пространства в художественное. Вместе с тем, «холодный» характер деталей позволяет открыть предмет коллективной интерпретации, что снова связывает нас с идеей децентрации художника в рамках создаваемого им произведения.

В свою очередь, Д. Бартелми в большей степени сфокусирован на семиотическом аспекте предметов. Повседневность в его произведениях не так лаконична, как у Ч. Буковски, поэтому творческая деятельность художника здесь скорее растворяется в практиках перевода и расшифровки семантических кодов, которые могут скрываться за видимостью вещей. В

[382] Буковски Ч. Хлеб с ветчиной. М.: Эксмо, 2024. С. 117.
[383] Маклюэн Г.М. Понимание медиа. [Электронный ресурс]. URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3528/3531 (Дата обращения 16.05.2025).

этом смысле самым показательным произведением Д. Бартелми будет рассказ «Я и мисс Мандибула» («*Me and Miss Mandible*», 1964).

Действие рассказа «Я и мисс Мандибула» происходит в начальной школе. Главный герой – тридцатипятилетний страховой агент в отставке, который при загадочных обстоятельствах возвращается в школу и становится учеником шестого класса. Он попадает в ряд абсурдных ситуаций, обусловленных резким контрастом между ним и его новым окружением. Из его дневниковых записей, в которых выполнен весь рассказ, мы узнаём, что главный герой стойко принимает случившийся с ним прецедент, считая, что ему необходимо повторно пройти обучение, чтобы заполнить некоторые лакуны в своём жизненном и профессиональном опыте.

Происходящее с главным героем имеет непосредственное отношение к знакам и их переводу. Принимая на себя роль ученика, он погружается в изучение школьных предметов. Однако тот факт, что герой подходит к процессу обучения в сознательном возрасте, некогда пройденный им материал подвергается остранению. Двойственная позиция взрослого школьника позволяет ему переосмыслить саму процедуру получения знаний и подход к освоению новой информации. Так обучение связывает героя со знаками и умением их обнаруживать, считывать, присваивать, открывать в них новые значения и модифицировать старые. Этот необычный нарративный ход подводит нас к идее, проходящей красной нитью через всю культуру постмодернизма, эпистемологической неуверенности, при которой происходит крах раннее существовавших авторитетных ценностей или истин. Ретроспективно оглядывая события, предшествовавшие возвращению в школу, герой осознаёт бессмысленность своей армейской службы («В армии я тоже был не совсем своим, с неким вывихом. Мне потребовалось чрезвычайно много времени, чтобы усвоить истину, схваченную всеми остальными слету: значительная часть того, что мы делаем, не имеет

абсолютно никакого смысла, не служит никакой разумной цели»[384]), а также понимает, насколько сильно он заблуждался по поводу брака («Я верил, что, обретя жену с полным набором присущих жене признаков (красота, обаяние, мягкость, аромат, кулинарные способности), я нашел любовь»[385]). Таким образом, герой открывает для себя, с одной стороны, темпоральный характер знаков (открытия, совершённые им, произошли благодаря столкновению диахронного и синхронного), с другой стороны, – их семантическую неоднозначность: иногда знаки могут расходиться со своими эксплицитными сообщениями (как в случае с браком), а, порой, и вовсе ни о чём не сигнализировать (как в случае со службой в армии). Отсюда и его заключение: «Однако, глядя на окружающий меня инкубатор будущих граждан, я должен сказать, что знаки – это только знаки, и некоторые из них лгут»[386] («But I say, looking about me in this incubator of future citizens, that signs are sings, and some of them are lies»[387]). Этот момент важен тем, что знак выводится героем в рассказе на сознательный уровень повествования, соединяя и диегетическое и концептуальное в локальном явлении художественной реальности.

Кроме того, абсурдное положение героя в школе проливает свет на относительность и множественность знаков. В этом герою помогает его опыт работы в страховой компании. Рассматривая школу как комплекс различных дискурсов, транслирующихся через школьные предметы, межличностные отношения между одноклассниками, преподавательскую деятельность или указы администрации, герой вспоминает, что сталкивался с такой разнородной картиной мира, которая подаётся отдельными, неполными фрагментами, когда исполнял роль страхового агента: «я служил в страховой компании «Грейт Нотерн» оценщиком убытков – должность, вынуждавшая меня проводить уйму времени среди обломков нашей цивилизации,

[384] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 29.
[385] Там же. С. 34.
[386] Там же. С. 35.
[387] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 2003. P. 26.

постоянно созерцать смятые бамперы, сараи без крыш, выпотрошенные склады, сломанные руки и ноги»[388]. Вместе с тем, «обломки» здесь функционируют не только как отрывочные данные, несущие в себе какую-то информацию о чём-то, но и как знаки, которые можно произвольно использовать для выстраивания семантических связей. В этом случае, страховой агент соответствует фигуре бриколера[389], применяющего всё, вне зависимости от пресуппозиции знака, чтобы выполнить свою работу. Примечательно, что в английском языке оценщик убытков обозначается словом «adjuster», что можно перевести ещё как «сборщик». Оказываясь во множественности значений, необходимо собирать знаки для успешной ассимиляции в актуальной для субъекта среде, чем и занимается герой в школе: украдкой исследует рабочий стол преподавательницы мисс Мандибулы, читает макулатурный киножурнал, подпольно циркулирующий внутри класса, спрашивает о возможности получить парту побольше и т.д. Всё, что делает герой и узнаёт, позволяет ему лучше понимать устройство школы как организации. Символичным образом к этому добавляется и фамилия преподавательницы мисс Мандибулы (Mandible), которая в переводе с английского означает «нижняя челюсть», что, в свою очередь, ассоциативно можно связать с расщеплением, разжёвыванием или размельчением. Непосредственно в рассказе деятельность героя как раз основана на разламывании и выхватывании отдельных деталей. Это же органично вписывается и в способ оформления текста, разбитого на фрагменты, отличающихся произвольностью авторского выбора, ситуативностью и относительностью изображения.

Работая с дешифровкой знаков, герой также сталкивается и с процессуальным характером трансфера. В стремлении разобраться, как он

[388] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 27.

[389] По замечанию Ж. Деррида, бриколер отличается тем, что для него при интерпретации или создании знаков все дискурсы одинаково значимы. Следовательно, текст бриколера – это бриколаж характеризующийся «открытым отказом от любой отсылки к центру, к субъекту, к привилегированной отсылке, к истоку или какой-либо абсолютной архии» (см. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 361).

оказался в школе, он не приходит к окончательным ответам, предполагая, что во всём могут быть замешены либо бывшая жена, либо страховая компания, в которой он работал. Здесь прослеживается невозможность познания истока, начальной точки всей истории. Рассказ возникает тогда, когда герой уже прошёл какой-то этап интеграции в школу. Основу его записей составляют события, происходящие с ним уже в роли полноценного ученика. Появляется этот мотив и в воспоминании об армейской службе: герой так и не смог выяснить, кто отдаёт приказы военнослужащим. Между тем противоречивое положение героя в школе охватывает сразу синхронность модусов времени: единое течение прошлого (ретроспективный взгляд на свою жизнь), настоящее (собственно, учёба) и будущее (заново обретающееся героем в парадоксальном прохождении курса начальной школы). Отсутствие истока и временная аберрация, таким образом, смещают фокус с хронологии и поступательности движения, акцентуируя внимание на самом действии в моменте, в том числе, на акте перевода знаков, направленного исключительно на текущее положение дел. В этом смысле рассказ Д. Бартелми концептуально пересекается с произведениями Ч. Буковски, в которых предметы так же лишены идейного или субъективного истока. Герой-художник Ч. Буковски фокусируется на молчаливой трансляции предметного мира, как герой Д. Бартелми сосредоточен на акте перевода.

Одну из ключевых ролей в рассказе играют знаки любви. По сюжету с самого начала становится известно, что у главного героя есть определённая любовная связь с преподавательницей мисс Мандибулой. Кроме того, возникает и любовный треугольник между героем, мисс Мандибулой и одноклассницей. Очевидно, что преподавательница воплощает любовь физическую (о чём нам сообщается с первой строчки рассказа: «Мисс Мандибула хотела бы заняться со мной любовью, но не решается, потому что официально я ребенок»[390]), а ученица – любовь платоническую, потому что в

[390] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 26.

силу своего возраста она ограничена в познаниях и выражениях своих чувств. Маневрируя между ними, герой разрабатывает для себя весьма любопытную формулу по чтению знаков: «Мы толкуем приметы, как обещания»[391] (в оригинале используется слово «sign», которое можно перевести как знак: «We read signs as promises»[392]). Обещания здесь отсылают к категориям неопределённости, нестабильности, частичности. По сути, это свойственно знакам в ситуации постмодерна. Отсутствие какой-либо гарантии, означаемого, стоящего за означающим, делает знак динамичным, интенсивным и непредсказуемым в своей семантике и, следовательно, в своём смысловом разворачивании. Герой отчётливо это видит, являясь участником любовного треугольника: «Мой высокий рост, мой звучный голос заставляют мисс Мандибулу заключить, что однажды я возьму ее на руки и отнесу в кровать. В глазах Сью Энн те же самые признаки делают меня самым необычным изо всех ее знакомых мужского пола, а потому – самым желаемым, а потому – ее личной собственностью, наряду со всем прочим, что является самым желаемым. Если эти заключения окажутся ложными, каждая из них будет считать, что жизнь ее обманула»[393]. Можно сказать, что знаки, являясь обещаниями, представляют собой своего рода частичные объекты. Так они намекают, приоткрывают лишь некоторую часть сообщения или стоящего за ними значения, а иногда полностью отрываются от своей предзаданности, концентрируясь не на передаче смысла, а на дрейфе из дискурса в дискурс, не задерживаясь подолгу в какой-то одной системе координат.

Наконец, важно отметить общую значимость обучения героя в чтении знаков. Оно одновременно организует опыт по освоению интерпретативных навыков и деконструирует его, являясь одним большим знаком, или словом-паролем, метапоэтически выходя за пределы рассказа и параллельно

[391] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 37.
[392] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Books, 2003. P. 26.
[393] Бартельми Д. Шестьдесят рассказов. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 34.

связывая все его уровни. Исследователь творчества Д. Бартелми Д. Клинковиц склонен рассматривать рассказ в качестве постмодернистского ответа на повесть Ф. Кафки «Превращение», полагая, что произведения объединяют мотив ретроактивной метаморфозы и абсурдное состояние мира вокруг главных героев[394]. В свою очередь, мы считаем, что здесь также уместно говорить и о прустовском цикле «В поисках утраченного времени». И в рассказе Д. Бартелми и в романах М. Пруста герои учатся читать знаки, однако, разница в том, что Марсель в своём познании реальности посредством знаков стремится к призванию художника. Знаки для него имеют прочную связь с искусством и умением творить. Героя рассказа Д. Бартелми трудно назвать художником, хотя намёки на его творческий потенциал имеются, например, в решении вести дневник или хорошо написанных школьных сочинениях. Метапрозаический аспект произведения здесь не является основным, как в романах М. Пруста. Напротив, он идёт по касательной, выступая одним из возможных вариантов кодификации знаков и позиции главного героя. Рассказ Д. Бартелми как раз показателен в смене статуса творческой личности в ситуации постмодерна. Художник – это медиатор, скриптор, или же бриколер, который использует множество способов и позиций, чтобы обнаруживать знаки и расшифровывать их.

Подход Р. Карвера к изображению предметного мира пересекается с подходами Ч. Буковски и Д. Бартелми. С одной стороны, Р. Карвер использует чаще всего ограниченный круг жестов, вещей и поз, напоминая в этом смысле Ч. Буковски. В начале второй главы мы указывали, например, что в рассказах Р. Карвера частым мотивом оказывается курение. Следовательно, производными от него деталями выступают сигареты или пепельница. С другой стороны, Р. Карвер не ограничивается простой демонстрацией предметов, имплицитно актуализируя акт возможной интерпретации, сближаясь здесь уже с Д. Бартелми. Отсюда в рассказах Р.

[394] Klinkowitz J. Donald Barthelme. An Exhibition. Durham, London: Duke University Press, 1991. P. 15.

Карвера повторяющаяся нарративная ситуация, когда герой выделяет какой-то предмет и начинает его объяснять, или ограничивается чистой фокусировкой, делая указание событием, которое экстраполируется на абстрактного читателя в достраивании значений материальных объектов. Правда, случай Р. Карвера показателен ещё и тем, что выделение вещей связывается непосредственно с творческой деятельностью. Таким образом, художественная деталь становится своеобразным следом или пятном, который невозможно редуцировать только к визуальности или акту интерпретации. Р. Карвер использует предмет в качестве выстраивания двоичных отношений. Объекты в его произведениях – это гаранты, которые обеспечивают циркуляцию смыслов внутри художественного произведения за счёт интенсивной коммуникации между творцом и читателем. Такая двоичная структура предметного мира наглядно представлена в рассказе Р. Карвера «Мне видны мельчайшие мелочи» («*I Could See the Smallest Things*», 1985), который уже своим названием выводит на поверхность и категорию детали, и акторную связку художника – интерпретатора.

В центре сюжета оказывается девушка по имени Нэнси, которая, готовясь ко сну, внезапно слышит звук открывающихся во дворе ворот. Посмотрев в окно и никого не обнаружив, она возвращается в кровать. Однако мысли о незапертых воротах не дают ей уснуть, из-за чего она решает выйти на улицу и закрыть калитку.

С точки зрения детали важным в рассказе оказывается положение главной героини, которая подходит к окну, чтобы посмотреть, что происходит на улице: «Поэтому я встала и подошла к окну»[395]. Собственно, это сцена метафорически обыгрывает способ восприятия материального измерения реальности. Окно выполняет функцию разделения, расчерчивая диегетическое пространство рассказа на мир реальный и мир вымышленный, что подготавливает и героиню, и абстрактного читателя к интерпретации

[395] Карвер Р. Да помолчи уже, наконец. О чем мы говорим, когда говорим о любви. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус 2025. С. 377.

вещей. Вместе с тем здесь появляется и фигура художника, воплощённая в образе луны. Смотря на луну, Нэнси замечает, что она похожа на лицо: «Большая луна разлаталась по горам, окружавшим город. Белая такая, вся в шрамах. Любому остолопу на ней лицо примерещится»[396] («A big moon was laid over the mountains that went around the city. It was a white moon and covered with scars. Any damn fool could imagine a face there»[397]). Далее она переводит свой взгляд на двор, который раскрывается ей в лунном свете: «Света было достаточно, чтобы я осмотрела весь двор – шезлонги, иву, бельевую веревку между столбов, петунии, изгороди, широко открытые ворота»[398].

В приведённом выше эпизоде происходит вторжение артистического видения в пространство обыденной реальности. Луна, в которой Нэнси разглядела лицо, освещает двор, детализируя предметный мир. Она настраивает оптику наблюдателя, задаёт принцип композиции, тем самым устанавливая связь между видящим и видимым. Луна становится той самой деталью с двоичной структурой художника и интерпретатора. Нэнси распознает в луне лицо, скрытое присутствие творца, который, в свою очередь, продолжает развивать визуальный контакт, чтобы осуществить коммуникацию с интерпретатором. Так, реальность начинает видоизменяться под воздействием лунного света, трансформируя взгляд главной героини, которая начинает воспринимать предметы, сосредоточенные во дворе, как комплекс деталей, проводников символического. Характерно, как Нэнси описывает опыт перехода объектов из регистра реального в регистр эстетического: «Все лежало в лунном свете, и я могла разглядеть самые мелкие мелочи. Прищепки на веревке, например»[399]. Действительность теряет свою обыденную структуру, распадаясь на отдельные элементы, «мелкие мелочи», связать которые теперь можно только при помощи взгляда

[396] Карвер Р. Да помолчи уже, наконец. О чем мы говорим, когда говорим о любви. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2025. С. 377.
[397] Carver R. Collected Stories. New York: Literary classics of the United States, Inc. 2009. P. 240.
[398] Карвер Р. Да помолчи уже, наконец. О чем мы говорим, когда говорим о любви. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2025. С. 378.
[399] Там же. С. 378.

интерпретатора. В этом месте Р. Карвер отчасти совпадает с Ч. Буковски. Перед нами нет подробного анализа со стороны героини, лишь факт идентификации предметов. Однако, в отличие от Ч. Буковски, Р. Карвер превращает распознавание предметов в событие, эксплицитно приглашая абстрактного читателя к тому, чтобы наполнить вещи различными значениями, что, собственно, и делает художественную деталь в его рассказе двойственной, а не одномерной, как у Ч. Буковски.

С другой стороны, эта сцена даёт нам оригинальную точку зрения на форму рассказа как литературного жанра. Видение художника расщепляет реальность, фокусируясь на отдельных предметах. Такой же эффект свойствен и камере. Концептуально здесь Р. Карвер сходится с другим своим рассказом «Видоискатель», который мы подробно разобрали в прошлом параграфе. В свою очередь, исследователь А. Амир находит онтологическую близость между жанром рассказа и фотографией. Рассказ, в силу своего небольшого объёма, укрупняет изображаемое, переводя действие в статическую поверхность и отдавая всю интенсивность письма и интерпретации символическому уровню, закодированному деталями диегетической реальности[400]. Можно сказать, что рассказ, как жанр, онтологически рифмуется с художественной деталью, отражая взаимодействие с внешним миром как со стороны творца, так и со стороны интерпретатора. В этом смысле показательны все трое писателей. Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвер в своих произведениях тяготеют к фрагментарной поэтике. У Ч. Буковски это видно по большому количеству рассказов и стихотворений. А если обратиться к его романам, то в них обнаруживается эклектичное соединение художественных ситуаций. Главы и отдельные эпизоды нарративно связаны слабо, из-за чего романы Ч. Буковски напоминают скорее сборники рассказов, в которых порядок и хронология не имеют значения. В том же ключе, например, выполнен и

[400] Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver. Lanham: Lexington Books, 2010. P. 119.

рассказ Д. Бартелми «Я и мисс Мандибула» – повествование подаётся в виде дневниковых записей, последовательность которых можно варьировать. Р. Карвер вообще отказался от романной формы в пользу рассказов и стихов, делая акцент на частных эпизодах и деталях повседневной жизни маленьких американских городов.

Возвращаясь непосредственно к рассказу «Мне видны мельчайшие мелочи», следует резюмировать, что художник выхватывает отдельные фрагменты реальности, кодирует их, а читатель расшифровывает. Как раз такой способ видения представлен в рассказе: луна, освещая двор, осуществляет художественную селекцию, выделяя отдельные предметы, Нэнси подмечает складывающуюся композицию. Конечная интерпретация становится прерогативой уже абстрактного читателя, приглашение к анализу осуществляется, с одной стороны, повествованием от первого лица, сокращая дистанцию между текстом и читателем, с другой стороны, названием рассказа, который способствует рецептивному сближению читательского опыта и опыта героини – «Я смогла разглядеть даже самые маленькие вещи» («I could see the smallest things»). Таким образом, рассказ репрезентирует двойственную структуру художественной детали, соединяя творческую деятельность художника и интерпретативные практики читателя.

2.4. Дискурсивные границы письма в творчестве Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми

Письмо является опознавательным знаком писателя. С одной стороны, оно предъявляет миру профессиональную суверенность художника, связавшего себя со сферой литературного слова; с другой стороны, оно оформляет дискурсивный горизонт литературы как самостоятельной институции и отдельного способа эстетического выражения. Эта концептуальная амбивалентность письма имеет множество теоретических воплощений. Например, французский философ и литературовед М. Бланшо рассматривает письмо в качестве практики языковой трансгрессии, когда обыденное переходит в регистр чистого воображения, где язык,

непосредственно соединённый с повседневностью, разрушается под натиском образов, которые выступают проводниками безмолвия. Отсюда появляется дихотомия, обеспечивающая деятельную динамику письма, выраженная в категориях «вот тут» и «нигде»[401]. Развитие идеи М. Бланшо можно наблюдать в размышлениях Р. Барта. Для него письмо – это место, в котором формируются отношения между общественной реальностью (шире – историей) и личностью писателя. Так, художник, занимающийся созданием литературных произведений, заявляет в письме о своей индивидуальности и в то же время показывает, как с помощью написанного слова он распорядился формами и содержаниями актуальной для него социальной действительности[402]. Кроме того, Р. Барт предлагает более специализированный взгляд на письмо, фокусируясь в большей степени на производственных аспектах литературы. В этом ключе он конкретизирует ницшеанскую оппозицию аполлонического и дионисийского начал, которые наполняются приметами бытия писателя. Так, Р. Барт показывает, что литературное письмо складывается в рамках двух правил: 1) «правила искусства», основанные на понятиях композиции и жанра (аполлоническое); 2) «ремесла», проявляющегося непосредственно в процессуальности письма (дионисийское)[403]. В свою очередь, А. Бадью определяет письмо как способ снятия бинарной оппозиции между реальным и вымышленным. В его представлении писательство интенсифицирует отношения существующего и несуществующего, создавая парадоксальное переплетение противоположностей. То есть письмо активизирует постоянные движения значений между двумя регистрами, что создаёт эффект внутренней протяжённости текста и его внешней нераспознаваемости[404]. Таким образом, мы возвращаемся к нашему исходному тезису: письмо амбивалентно, оно актуализируется на дискурсивной границе, где обнаруживаются разные

[401] Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С.42.
[402] Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 58-59.
[403] Там же. С. 118.
[404] Badiou A. Drawing. [Электронный ресурс]. URL: https://www.lacan.com/symptom12/drawing.html (Дата обращения 05.11.2025).

подходы, смыслы и средства, отсылающие к литературе в целом и писательству в частности. Учитывая эту особенность, обратимся теперь к творчеству Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми и посмотрим, какими символическими порогами и знаками отмечено письмо в произведениях этих писателей.

У каждого автора проблема писательского акта имеет свои специфические формы воплощения. В произведениях Ч. Буковски письмо манифистируется, а с ним и фигура самого писателя, как отмечает исследователь П. Клементс, на границе реального и фикционального, где литература становится местом динамичного сочетания жизни художника и его творений[405]. В случае Р. Карвера писательский акт характеризуется коммуникативным разрывом между писателем и текстом, что исследователь К. Декер описывает через категории пустоты и недостаточности[406]. В свою очередь, мы рассмотрим эту концептуальную линию в творчестве Р. Карвера в ракурсе способности и неспособности, предложенной Д. Агамбеном[407]. Говоря о произведениях Д. Бартелми, продуктивным будет интермедиальная оптика, поскольку писательская интенция автора в целом проявляет себя в переходных стадиях письма, когда оно перемещается от одного способа эстетического производства к другому[408].

Итак, в рассказе Ч. Буковски «Сцена Л.- А.» («*Notes of a Dirty Old Man/The scene L.A.*», 1972) главный герой рассказывает о своей жизни в Лос-Анджелесе. Поворотным моментом в его биографии становится эпизод, когда он решает стать писателем. Именно это событие разделяет повествование на две части, подводя, тем самым, эксплицитно рассказ к границе письма. На уровне фабулы выстраивается очевидная нарративная последовательность: жизнь героя до писательства (бесцельные прогулки по

[405] Clements P. Charles Bukowski, Outsider, Literature and the Beat Movement. New York: Routledge, 2013. P. 13.
[406] Decker C. Faces in the Mirror: Raymond Carver and the Intricacies of Looking. Amerikastudien / American Studies, 2004, Vol. 49, No. 1, 2004. P. 37.
[407] Агамбен Д. Костёр и рассказ. М: Издательство Грюндриссе, 2015. С. 52-53.
[408] Sierra N. Surrealist histories of language, image, media: Donald Barthelme's 'collage stories'. European Journal of American Culture. Volume 32, Number 2, 2013. P. 153-154.

улицам, посещение баров, пьянство, драки, интимная связь с женщинами сомнительной репутации); жизнь героя уже в статусе писателя (творчество, установление профессиональных и приятельских связей с поэтами, художниками и музыкантами Лос-Анджелеса). Однако герой не разводит эти два модуса существования, ни формально, ни содержательно. Переход в сферу письма не мыслится героем в категориях вертикального движения, снизу-вверх, и не разделяется на «до» и «после». Напротив, граница соединяет маргинальное и эстетическое. Герой определяет это так: «В конечном счёте годному писателю хорошо нужно уметь две вещи: жить и писать, и дело сделано»[409]. В этом смысле опыт героя Ч. Буковски отличается от опыта героев Готорна, Бальзака, Лондона и Фанте, о которых мы писали в первой главе. Письмо сущностно сопрягается с социальным обликом позднего капитализма, где общество лишено своих классовых примет. Как следствие, писатель двигается горизонтально, не ощущая внешних изменений вокруг себя. В данном случае обретает дополнительный смысл подзаголовок рассказа: «Поэты, безумцы; обездоленные и богатые душой; порожняк, ублюдки, пьянь и про́клятые…»[410] Представители социальных низов и сообщества художников уравниваются в писательском акте героя. Это продемонстрировано и в самом рассказе. Нищету, пьянство, деградацию человеческого сознания, социальное непостоянство герой наблюдает и будучи городским отшельником, и будучи писателем. Более того, писательство не помогает герою выделиться и символически. Так, оказавшись на одной вечеринке, он обращается к публике, чтобы выяснить, получилось ли у него за счёт своих произведений стать популярным. В результате инцидент заканчивается конфликтом с участниками вечеринки и побегом героя от полиции.

Кроме того, взаимопроникновение между социальным и эстетическим в рассказе обретает метапрозаические значения, подводя границу письма

[409] Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Издательство Э, 2017. С. 171.
[410] Там же. С. 169.

непосредственно к специфике писательского акта, в том числе, к темам и мотивам, которые инвариативно представлены в прозе и поэзии Ч. Буковски. Синхронность жизни и литературы связывает фигуру писателя с идеей становления. По мнению Ж. Делёза, способностью находиться в постоянном процессе ускользания, текучести и изменения наделены женщины, животные и писатели. В свою очередь, само становление представляется философу как поиск «участков соседства», то есть тех мест, где операция формального распознавания и различия невозможна. Поэтому оно всегда происходит «среди» или «между»[411]. Следовательно, в рассказе складывается картина двух вариантов становления: письма и писателя. В этой логике всё лишается привилегированности, всеобщности, определённости. Сознание писателя растворяется среди других сознаний, тогда как практика письма растворяется среди других повседневных практик (пьянства, секса, драк и т.д.). Таким образом, граница писательского акта выступает механизмом, обеспечивающим беспрепятственное скольжение символических, физических и производственных знаков литературы из проживаемого в фикциональное и обратно – с одной стороны, реализацию опыта субъектного становления для художника литературного слова – с другой стороны. Подобная репрезентация письма не ограничивается только рассказом «Сцена Л.- А.». Она также появляется в стихотворении «Дни точно бритвы, ночи полны крыс» («*Days like Razors, Nights Full of Rats*», 1992), где писательский акт генерирует дискурсивную границу топологически, сплетая регистры действительного и эстетического в виде метафорических пространств баров и муниципальных библиотек: «будучи очень молодым человеком, я делил время поровну между // барами и библиотеками («as a very young man I divided an equal amount of time between // the bars and the libraries»)[412]. Письмо, как и в рассказе, апеллирует к осознанию писателем пограничности как

[411] Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 7.

[412] Буковски Ч. Дни точно бритвы, ночи полны крыс. [Электронный ресурс]. URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/dni-tochno-britvy-nochi-polny-krys.html (Дата обращения 10.11.2025).

динамической экзистенциальной позиции. Отсюда и сравнение жизни с куском картона («и вот этой определенности я искал в своей повседневной // жизни, больше походившей на кусок // картона» («and this certainty was what I was searching for in a daily // life that seemed more like a piece of // cardboard»))[413]. Представление реальности в качестве куска картона намекает на образ белого листа, провоцирующего писателя на письмо. Движение жизни осуществляется вместе с писательским актом, а движение писательского акта осуществляется вместе с жизнью. В этом и заключается диалектическая специфика становления художником литературного слова: между письмом и действительностью, в случае героев Ч. Буковски – *между* барами и библиотеками, или *среди* «поэтов и безумцев» (курсив – Д.М.). Интересно, что постоянное нахождение героя-писателя между литературным вымыслом и реальным фактом Ч. Буковски превращает в своеобразную эстетическую программу, посредством которой он выделяет свою авторскую субъектность. Интенсивность жизни, в которую погружается творческий субъект, резко контрастирует с инертностью поэтики произведений американского писателя. Фокус на первичности реального опыта, предшествующего письму, используется Ч. Буковски для того, чтобы выделиться на фоне тех художников, которые уделяет большое внимание разработке стиля и, как следствие, утончённости художественного языка. Отсюда, например, часто встречающиеся нападки героя-художника Ч. Буковски на писателей, признанных широкой и профессиональной публикой («Великие поэты умирают в дымящихся горшках», «Впечатлительная натура», «Мирная беседа в домашней обстановке»), или писателей, формирующихся в конвенциональных сферах литературного института (писательские курсы, университетские встречи с преподавателями и студентами) («Читая критическую статью», «В защиту определённого вида

[413] Буковски Ч. Дни точно бритвы, ночи полны крыс. [Электронный ресурс]. URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/dni-tochno-britvy-nochi-polny-krys.html (Дата обращения 10.11.2025).

поэзии, определённого вида жизни, определённого вида полнокровного существа, которое однажды умрёт»).

Однако логика становления не основывается только на интенсивном сочетании элементов, актуальных для эстетического сознания. В том же рассказе Ч. Буковски «Сцена Л.- А.» мы можем обнаружить границу письма, которая устанавливает конкурирующие отношения между реальностью и литературой. Интересно, что эта граница, как и в стихотворении, выражается посредством пространства. Локусом символического порога между письмом и действительностью становится непосредственно сам город Лос-Анджелес: «В Лос-Анджелесе можно жить в полной изоляции, пока тебя не отыщут, а они тебя отыщут. И станут бухать с тобой дни и ночи, и разговаривать дни и ночи. А когда уйдут, придут другие»[414]. Желание героя оставаться незамеченным для общества сталкивается с неизбежным появлением безостановочной коммуникации. В этой ассиметричной формуле граница письма отсылает к способности литературы устанавливать различия между индивидуальным сознанием писательского «Я» и коллективным бессознательным читателей и других художников. Тем не менее, как показывает рассказ, идентичность писателя непостоянна, равно как и сам акт различия. Здесь открывается другой аспект становления, который можно описать в оптике Ж. Деррида. Опыт континуума, несмотря на то, что он тесно связан с операцией разделения, осуществляется в синхронности двух самостоятельных дискурсов, претендующих на символическую или смысловую суверенность[415]. В контексте рассказа это сам герой – с одной стороны, а с другой – сообщество поэтов, музыкантов, художников и социальных маргиналов, стремящихся обозначиться в приватном пространстве героя-писателя. В таком случае становление эстетического сознания разворачивается не только в «соседних участках», где искусство и жизнь сливаются до полной неразличимости, если использовать метафору Ж.

[414] Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Издательство Э, 2017. С. 171.
[415] Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. С. 416-417.

Делёза, но также в отдалении и сопротивлении, где искусство и жизнь создают дизъюнктивные отношения друг с другом. В контексте рассказа «Сцена Л.- А.» и всего творчества Ч. Буковски в целом эта разделительная граница письма представляет литературу как поиск собственной личности, собственного тела, собственного языка или, по М. Бланшо, как переход от «внешней неопределённости к предельной определённости», который возможен только в писательском акте[416]. Отчасти по этой причине нередко в своих произведениях Ч. Буковски использует приёмы, позволяющие ему сократить дистанцию между авторским «Я» и процессом письма. Творчество здесь принимает форму самоанализа, нарциссической фокусировки на фигуре того, кто создаёт творение. Например, в рассказе «Из блокнота в винных пятнах» это достигается путём стилизации текста под черновые заметки. Произведение распадается на фрагменты, отличающиеся жанровыми и стилистическими регистрами[417]. Писатель демонстрирует свой черновик абстрактному читателю не только для того, чтобы создать интерактивные связи между строящимся текстом и интерпретатором, или чтобы указать на само производство литературы, но также и для того, чтобы запечатлеть начало становления как письма, так и самого художника. Кроме того, черновые записи в рассказе формально пересекаются с дневником, так как в них проскакивают бытовые подробности жизни героя-писателя: «Я выгнал шлюх и вымыл пол на кухне. Следующая загвоздка – кварплата»[418]. Или: «Я потерял 5 шариковых ручек за 2 месяца и только что сломал 3 своих ногтя на ногах об изножье кровати»[419]. Согласно М. Бланшо, дневник представляет интерес как раз потому, что он показывает писателя «живущим и подлинным», а также потому, что дневник позволяет писателю узнавать себя на фоне постоянных метаморфоз, которым он подвергается, занимаясь

[416] Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 84.
[417] Буковски Ч. Из блокнота в винных пятнах. М.: Издательство Э, 2017. С. 48-64.
[418] Там же. С. 48.
[419] Там же. С. 57.

практиками литературного письма[420]. Наряду с этим, в произведениях Ч. Буковски выделяется особый тип повествователя, который на имплицитном уровне показывает, что художник использует литературу в качестве самонаблюдения и поиска релевантной формулы объективации собственного «Я». В этом смысле показательным примером является рассказ «Ори, горя» («*Scream When You Burn*», 1983). Несмотря на то, что повествование здесь строится от третьего лица, нарратор постоянно сокращает дистанцию между своим сознанием и сознанием главного героя. Используя терминологию исследовательницы М. Баль, можно сказать, что в рассказе реализуется техника соединения внешней и внутренней фокализации (диегетического и недиегетического видения)[421]. Это выражается в чередовании стилистически нейтральных предложений с предложениями, окрашенными интимно-исповедальным тоном, что постоянно смещает объективный фокус повествования и создаёт эффект перехода от внешнего голоса к внутреннему без монтажной склейки. Например, в предложении «Господи боже, столько мучиться, а по-прежнему загнан в угол»[422] («Jesus Christ, it had been a long haul and he was still up against the wall»[423]) местом редукции недиегетического нарратора становится экспрессивное словосочетание «Господи боже» («Jesus Christ»). Происходит смещение и через разговорную лексику. Слова типа well, all right, sure также репрезентируют, как внешняя фокализация растворяется в сознании героя. Усиливается персональная оптика рассказа в диалоговых репликах главного героя, где на первый план уже выходит внутренняя фокализация, выраженная в личном местоимении «Я»[424]: «Мне должны одну тысячу сто долларов. А стребовать не могу. Секс-журналы

[420] Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 20.
[421] Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of the Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 148.
[422] Буковски Ч. Музыка горячей воды. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. С. 18.
[423] Bukowski C. Hot Water Music. New York: HarperCollins, 2007. P. 17.
[424] Такая нарративная смена повествовательной камеры встречается также в рассказе «Сатанинский город» («*An Evil Town*», 1972). Однако здесь переход от внешнего взгляда нарратора к внутреннему взгляду героя осуществляется не посредством диалоговой реплики, а описанием сцены, в которой главный герой пишет письмо своей матери, подчёркивающей, таким образом, что именно писательский акт позволяет конституировать субъекту собственный повествовательный голос (см. Буковски Ч. Истории обыкновенного безумия. М.: Эксмо, 2020. С. 199).

обнаглели. Я с одной секретаршей там познакомился. Некто Клара. Звоню: «Алло, Клара? Ты сегодня хорошо позавтракала?» «0, да, Хэнк, а ты?» «Еще бы, - отвечаю, два яйца вкрутую». «Я, - говорит, - знаю, зачем ты звонишь». «Ну, да», - говорю, - за тем же самым». «Ну вот передо мной лежит ордер девятьсот восемьдесят четыре тысячи семьсот шестьдесят пять на восемьдесят пять долларов». - «А кроме того, Клара, у вас есть ещё один ордер - девятьсот семьдесят три тысячи восемьсот девяносто пять на пять рассказов, на пятьсот семьдесят долларов». - «Ах да, мы его попробуем подписать у мистера Мастерза». «Спасибо, Клара», - я ей говорю. «Да ничего не надо, отвечает. - Вы, ребята, свои деньги заработали». «Ну еще бы», - говорю я. А она потом говорит: «И если деньги не придут, вы же нам еще раз позвоните? Ха, ха, ха». «Да, Клара, - отвечаю я.- Я вам еще не раз позвоню»[425] («People owe me $1100. I can't collect. The sex mags have become impossible. I've gotten to know the girl in the front office. One Clara. „Hello, Clara,' I phone her, „did you have a nice breakfast?' „Oh yes, Hank, did you?' „Sure,' I tell her, „two hard-boiled eggs.' „I know what you're 62 phoning about,' she answers. „Sure,' I tell her, „the same thing.' „Well, we have it right here, our p.o. 984765 for $85.' „And there's another one, Clara, your p.o. 973895 for five stories, $570.' „Oh yes, well I'll try to get these signed by Mr. Masters.' „Thank you, Clara,' I tell her. „Oh that's all right,' she says, „you fellows deserve your money.' „Sure,' I say. And then she says, „And if you don't get your money you'll phone again, won't you? Ha, ha, ha.‟ „Yes, Clara,' I tell her, „ I'll phone again»)[426]. Получается, что нарративная оптика в рассказе представляет собой воплощение границы письма, которая маркирует переход из внешнего во внутреннее, из социального в индивидуальное, или, словами М. Бланшо, от безличного «Оно» к личному «Я»[427]. Наконец, она также показывает, что дизъюнктивный характер литературы, разделяющейся между пишущим,

[425] Буковски Ч. Музыка горячей воды. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. С. 20.
[426] Bukowski C. Hot Water Music. New York: HarperCollins, 2007. P. 19.
[427] Бланшо М. От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998. С. 108.

читающими и другими художниками (в частности, другими пишущими), вынуждает сражаться писателя за собственную идентичность даже на территории писательского акта, отсюда и амбивалентный образ Лос-Анджелеса как места, где можно одновременно спрятаться и быть у всех на виду, что соответствует пространству художественного текста.

Стихотворение Р. Карвера «Ещё одно» («*One more*», 1989) изображает поэта в моменте творческого сомнения. Закончив с будничными делами (подъём, завтрак, подготовка рабочего места), герой садится за стол, чтобы приступить к работе. С самого утра он обдумывал своё будущее стихотворение. Волнение сменяется желанием быстрее приступить к писательству. Однако, когда герой берёт папку со своими стихами, творческий порыв покидает его и он принимает решение отложить работу[428]. В этой сцене получает эксплицитное выражение мотив отказа от письма. В другом стихотворении Р. Карвера, «Для Семры, от всей души» («*For Semra, with Martial Vigor*», 1965), описывается противоположная ситуация: лирический герой ведёт разговор с девушкой по имени Семра о поэзии. Расспрашивая его о специфике поэтической деятельности, она просит написать героя стихотворение. Тогда он берёт карандаш, салфетку и пишет стихотворение, которое посвящает Семре. Писательский акт разворачивается легко и быстро, получая окончательную форму в поэтическом тексте[429]. Так выделяется второй мотив, связанный с письмом, – творческого озарения и прорыва. На основании сопоставления этих двух стихотворений можно сказать, что Р. Карвер метафорически обозначает дискурсивную границу, которая указывает на то, что писательская деятельность осуществляется писателем между способностью и неспособностью творить. Согласно Дж. Агамбену, творческий акт – это «поле действия сил, расположившееся между способностью и неспособностью, возможностью и возможностью-не

[428] Carver R. All of Us. Collected Poems. New York: Vintage, 1996. P. 411.
[429] Ibid. P. 56.

действовать и сопротивляться»[430]. В свою очередь, М. Бланшо представляет опыт поэта (в том числе писателя, занимающегося прозой) линейно: от неопределённости слова и формы к конкретике произведения[431]. Тем не менее, на наш взгляд, творчество Р. Карвера концептуально ближе к логике Дж. Агамбена, так как оно подразумевает онтологическую совместимость двух состояний. В представлении американского писателя эта двойственность является необходимым условием письма в целом. По этой причине, мотивы способности и неспособности не ограничиваются только упомянутыми выше стихотворениями. Например, в стихотворении «Моя работа» («*My Work*», 1982) лирический герой переходит от созерцания к действию. Письмо становится местом гармоничного соединения того, что он увидел и того, о чём он собирается написать: «Я возвращаюсь к своей работе. Моя работа возвращается ко мне» («I go back to my work. My work goes back to me»[432]). А в стихотворении «Стихотворение, которое я не написал» («*The Poem I Didn't Write*», 1985), как следует из самого его названия, возникает образ нереализованного произведения. Написанный текст заменяется ретроспективным пересказом эпизода, который лирический герой хотел изначально запечатлеть посредством письма[433]. А в стихотворении «Работа» («*Work*», 1982) письмо разрывается сразу между двумя модальностями: действия и бездействия, отказа и принятия, того, что предшествует творческому акту, и того, что за ним следует. Эта амбивалентность в полной мере находит своё воплощение в поэтике стихотворения. Прежде всего раздвоение творческого акта является сюжетном импульсом всего поэтического текста. Писательская деятельность лирического героя складывается в попытках принять необходимость постоянной работы. Отсюда, например, чередование простого прошедшего времени и настоящего продолжительного: «Мужчина говорит: // "Я работаю"». Или: "Я работал

[430] Агамбен Дж. Костёр и рассказ. М: Издательство Грюндриссе, 2015. С. 53-54.
[431] Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 83.
[432] Carver R. All of Us. Collected Poems. New York: Vintage, 1996. P. 233.
[433] Ibid. P. 159.

сегодня”. // Или: “Я пытаюсь заставить это работать”» («A man says, // I’m working. Or, I worked today. // Or, I’m trying to make it work»[434]). Здесь же стоит отметить двойную функцию союза «или» («or»), который не только создаёт интенсивный ритм перехода от одной темпоральности к другой, но, кроме того, превращает письмо в цепь переживаний, замыкающихся на сопротивлении работать и осуществлять работу. И, наконец, в стихотворении двойственность писательского акта реализуется в организации точек зрения и композиции. Р. Карвер отчасти в этом месте пересекается с нарративными приёмами Ч. Буковски, скрещивая позиции стороннего наблюдателя, описывающего ситуацию, и непосредственного участника событий, лирического героя. Особенно заметно это по началу и концу стихотворения, где позиции внешнего и внутреннего сливаются и образуют синхронность восприятия: «Любовь к работе. // Кровь так и кипит от этого. // Красивый высокий восход // и тот перейдёт в работу» («Love of work. // The blood singing in that. The fine high rise // of it into the work») – начало; «Однако, работа. Да, работа. О стремлении // которое длится вечно («And work. Yes, work. The going // to what lasts»)[435] – конец. С другой стороны, так оформляется кольцевая композиция поэтического текста, подчёркивающая эллипсное движение письма (и, конечно, самого сознания пишущего) от неспособности к способности и обратно.

Варьирование невозможности писательского акта с его реализацией в стихотворениях Р. Карвера создаёт мобильную и динамичную границу, которую можно представить в виде кривой линии. Она постоянно меняет своё направление, понижается или повышается, в зависимости от интенции писателя. Следовательно, письмо появляется как из сферы неопределённости (слово сопротивляется художественному выражению), так и из сферы определённости (писатель действует, конкретизируя творение в творческом акте). В этом ключе показательны размышления Ж. Делёза в отношении

[434] Carver R. All of Us. Collected Poems. New York: Vintage, 1996. P. 160.
[435] Ibid. P. 160.

живописи. По мнению французского философа, акт рисования материализуется в образе серпантина или диаграммы. Изгибы и повороты линий расшатывают фигуративно-содержательную целостность картины, подводя абстрактного зрителя к тому моменту, когда художник только приступает к её созданию, а изображение ещё не имеет визуальной чёткости[436]. То же самое происходит и в стихотворениях Р. Карвера. Колебания письма между способностью и неспособностью писательского сознания действовать обнажают ту стадию литературного производства, где писатель наиболее интенсивно переживает творческий процесс. Неспроста в этом месте, как замечает Дж. Агамбен, и актуализируются проблемы вдохновения, сомнения, мастерства, критики, поиска подходящих художественных элементов, которые сопровождают и формируют эстетическую деятельность художника в целом[437].

Впрочем, Р. Карвер не сводит символическую границу письма только лишь к поэтическому указанию на фазы способности и неспособности писать. Амбивалентность писательского акта модифицируется американским писателем в контексте литературных малых форм, рассказа и стихотворения. Напряжение, предваряющее писательский акт, появляется в том числе и потому, что художник действует из определённой позиции, которая провоцирует письмо двигаться в пространстве литературы волнообразно. Эта позиция имеет непосредственное отношение к идее взгляда. Показательным примером в этой перспективе будет рассказ Р. Карвера «Ну как?» («*How About This?*», 1981). Сюжетно он строится вокруг семейной пары, решившей сменить городскую жизнь на сельскую. Гарри является писателем, он работает над романом, его жена Эмили занимается живописью. Таким образом, нарративный уровень рассказа эксплицирует два способа художественного взгляда: писателя и художника. Контраст позволяет Р.

[436] Deleuze G. On Painting. Courses, March-June 1981. Minneapolis, London: The University of Minnesota Press, 2025. P. 47.
[437] Агамбен Дж. Костёр и рассказ. М: Издательство Грюндриссе, 2015. С. 56.

Карверу определить знаки письма, которые отсылают к писательскому видению мира.

По сюжету выясняется, что желание сменить обстановку в большей степени исходило от Гарри. Он полагал, что сельская местность поспособствует творческому раскрепощению и поможет ему наконец закончить роман. В свою очередь, Эмили была готова поддержать любое решение мужа, её работе ничего не мешало. Чтобы помочь Гарри, она предложила ему вариант с загородным домом, который принадлежал её родителям. Уже по этому описанию становится понятно, что Р. Карвер продолжает тему писательской деятельности, разрывающейся между способностью и неспособностью творить. Далее намеченная концептуальная дизъюнкция получает своё развитие в визуальном коде, который начинает действовать с первых строк рассказа. Проезжая по сельской дороге и наблюдая весь местный колорит, Гарри чувствует разочарование: «Оптимизм, в радужные цвета окрасивший его побег из города, испарился в первый же вечер <…> Он вёл машину вперёд, и чем дальше от города они уезжали, тем сильнее охватывало его чувство безнадёжности и несправедливости происходящего»[438]. Начало рассказа символично с точки зрения письма. Здесь заявляется кривая линия (далее на дороге будут появляться повороты и перекрёстки), которая отсылает к началу писательского акта; а также рецептивный разрыв, переживаемый Гарри от смены обстановки. Городское и сельское пространства маркируют творческий кризис писателя. В свою очередь, взгляд героя становится точкой схождения всех художественных элементов. Это подчёркивается специфическим повествованием от третьего лица. Нарратор фокусирует своё внимание на Гарри, а не на его жене. Следовательно, видение писателя выступает предельной формой выражения творческого акта, отмечая начало и конец письма.

[438] Карвер Р. Собор. Рассказы. М.: Известия, 1987. С. 104.

Интересно и то, как взгляд представляется в контрасте кодификаций героев рассказа. Гарри и Эмили по-разному смотрят друг на друга. Эмили всегда направляет глаза прямо на мужа и пейзажи, открывающиеся за окном автомобиля. Гарри, напротив, наблюдает за ней украдкой, стараясь замаскировать свой взгляд. Эта оптическая антитеза напрямую исходит из художественных практик, которыми занимаются герои. Эмили олицетворяет собой живопись, способную, согласно Ф. Джеймисону, воспринимать и отражать реальность как таковую, что выражается в формуле «бытие-смотрящее-в» (being-looked-in)[439]. Гарри функционально связан с логикой литературного письма. Его попытки завуалировать свой взгляд показывают, что видение писателя, а, следовательно, и сам писательский акт, возможны только в пограничной позиции скрытого наблюдения. Примечательно, что подобный способ визуальной регистрации мира Р. Карвер настойчиво воспроизводит и в других своих произведениях. Например, в рассказе «Пылесос» («*Collectors*», 1975) представляется такая повествовательная ситуация, в которой герой, ожидая почтальона у своего дома, аккуратно выглядывает из окна дома и приоткрывает штору так, чтобы оставаться незаметным для возможных гостей. А в рассказе «Куда девается вся джинса» («*After the Denim*», 1981), герой, принимая участие в бинго, замечает, а затем осторожно наблюдает, как один из участников игры использует поддельные карточки. Таким образом, можно сказать, что практика письма осуществляется между явным и скрытым, что обусловлено позицией писателя, которая онтологически близка к позиции вуайериста. В этом смысле будут показательны размышления Ж. П. Сартра касательно неявного наблюдения. По мнению французского философа и писателя, вуайеризм позволяет субъекту стать чистым действием, абсолютным взглядом, открывающим вещи в их непосредственности и семантической

[439] Jameson F. The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present. London, New York: Verso, 2024. P. 206.

потенциальности[440]. В контексте писательской деятельности тогда получается, что, занимая позицию вуайериста, писателю удаётся синхронизировать письмо с реальностью как таковой. Отсюда, например, образ снежного контура, обрамляющего крыши и оконные вставки домов, которые наблюдает из окна своего автомобиля главный герой рассказа «Поставьте себя на моё место» («*Put Yourself in My Shoes*», 1974). Эмблематично в этой сцене то, что взгляд принадлежит писателю, а позиция героя соответствует позиции вуайериста. Люди на улице, которых видит герой, не подозревают, что выступают в качестве объекта наблюдения. Важно и то, что герой стремится запомнить всё, что он видит, представляя реальность уже в форме рассказа («По дороге он какое-то время наблюдал за людьми, бежавшими по тротуарам с подарочными пакетами. Потом взглянул на серое небо, с которого густо падали хлопья, посмотрел на высокие дома — снег лежал на всех выступах и оконных карнизах. Он старательно все рассматривал, наверняка пригодится. Он как раз закончил один рассказ и собирался начинать другой…»[441]). Отсюда следует, что окно автомобиля функционирует как замочная скважина, а снег символизирует собой письмо, которое организует внешнее пространство, схватывая его статику и динамику, визуальную непосредственность и смысловую потенциальность[442].

Ещё один принципиальный аспект, который обнаруживает Р. Карвер в позиции вуайериста, связан с формой письма. Подглядывание, скрытое наблюдение, взгляд, брошенный краем глаза, физически ограничивают

---

[440] Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 282.
[441] Карвер Р. Если спросишь, где я: Рассказы. М: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2007. С. 107.
[442] Кстати и сам Р. Карвер рассматривает вуайеризм в качестве возможности запечатлеть действительность в её естественном (превербальном или доязыковом) виде. Отсюда его метафора «проблеска» (glimpse), который можно уловить только мимоходом, неявным взглядом (см. Amir A. The Visual Poetics of Raymond Carver. Lanham: Lexington Books, 2010. P. 85). При этом сама идея случайно мелькнувшей в глазах реальности отсылает к постмодернистской чувствительности, складывающейся в рамках быстро возникающих и исчезающих культурных объектов, технологий и медийных нарративов. В такой ситуации, как полагает Ф. Джеймисон, субъект сводится до пассивной, но при этом, мобильной визуальной регистрации динамичного внешнего мира. А вуайерист как раз не отличается телесной активностью, всю интенсивность действий он переводит в наблюдение, что и объясняет доминирование визуальности в рассказах и стихотворениях Р. Карвера, в частности, синхронность письма и скрытой оптики писателя. Таким образом, писательский акт невозможен без созерцания в условиях постмодернистской реальности (см. Jameson F. The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodernism 1983-1998. London, New York: Verso, 1998. P. 112).

созерцательные способности перцептивного поля субъекта. То есть вуайеризм – это оптика, которая эксплицируется в небольших пространственных участках: зазор, щель, замочная скважина, угол. Ж. П. Сартр показывает, что слежка может выражаться и в незначительных действиях: «приоткрывание ставни», «лёгкое движение занавески» или «шевеление кустов»[443]. В таком случае рассказ и стихотворение в писательских практиках Р. Карвера выступают как художественные корреляты вуайеризма, поскольку они относятся к малым литературным формам, где на первый план выходит диалектика малого и большого, латентного и явного, миметического и диегетического, писательского и читательского.

Вуайеризм может быть концептуально связан и с той дискурсивной границей письма, которая создаёт напряжение внутри творческого акта между способностью и неспособностью. В этом отношении показательным будет стихотворение Р. Карвера «Предупреждение» («*Caution*», 1989), где герой, погружённый в работу над стихотворением, прекращает писать, когда чувствует на себе чей-то взгляд со стороны[444]. Получается, что вуайеризм обостряет колебания эстетического сознания между отсутствием и присутствием, действием и бездействием. Письмо *способно* (курсив – Д.М) осуществляться только когда оно незаметно для внешнего наблюдения, когда оно зашифровано или замаскировано вуалью литературного языка. Неспроста рассказ и стихотворение становятся главными формами выражения писательской интенции для Р. Карвера, ведь они апеллируют к континуальности интерпретативного акта, разрывая линейность реальности на фрагменты и семантические интенсивности. Таким образом, складывается следующий лиминальный принцип литературы в целом и письма в частности: писательский акт действует до тех пор, пока действует акт интерпретации. Если же художник обнаруживается в пространстве текста,

[443] Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 281.
[444] Carver R. All of Us. Collected Poems. New York: Vintage, 1996. P. 410.

ему необходимо сменить творческую стратегию и пересобрать свой подход к эстетическому производству. Собственно, формально и содержательно это переходит и в логику границы, разделяющей деятельность художника на фазы способности и неспособности.

Рассказ Д. Бартелми «Как я пишу свои песни («*How I Write My Songs*», 1979), как это напрямую следует из его названия, представляет в качестве повествовательного события акт письма. Главный герой, выполняющий, вместе с тем, и функцию нарратора, делится подробностями своего ремесла, раскрывая для абстрактного читателя некоторые подходы к написанию песен. Размышляя об устройстве текста песни, герой рекомендует использовать в качестве вступления известные и распространённые паттерны. Для наглядности он пишет строчки «Потеряв свою малышку // Я чуть не потерял себя» («When I lost my baby // I almost lost my mine»[445]). Замечая, что такое сочетание слов и образов потенциальному слушателю может показаться очевидным или банальным, он напоминает, что сейчас перед абстрактным читателем демонстрируется только текстуальное измерение, неспособное отразить всю суть песни как произведения. Чтобы достичь полноценного художественного эффекта, к словам необходимо добавить музыкальную и голосовую обработку. Так в рассказе заявляется дискурсивный предел письма, преодолевающийся соединением одного эстетического медиума с другим, что, в свою очередь, отсылает к идее интермедиальности, которая включает в себя способность разных по функциональности и материальности медиумов вступать в производственные связи, создавая, в конечном счёте, новые формы для воплощения творческого акта[446]. В случае героя рассказа такой формой становится песня, где комбинируются литературные и аудиальные медиумы. Следовательно, письмо актуализируется здесь на интермедиальной границе. На это указывает

[445] Barthelme D. Sixty Stories. New York: Penguin Classics, 2003. P. 414.
[446] Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermédialités / Intermediality*, (6), 2005. P. 51-52.

и сам рассказ «Как я пишу свои песни». Фигурирующий в названии глагол «пишу» («write») раскрывается, что было показано выше, именно на границе написанного текста, музыки и голоса певца. А повествование от первого лица, которое так же анонсируется названием рассказа, создаёт интимную связь между художником и творческим актом. Таким образом, интермедиальность становится не просто эстетической технологией, а экзистенциальным импульсом героя Д. Бартелми. Выводя письмо за пределы дискурса литературы и направляя его в сторону других медиумов, герой осуществляет писательский акт и, как следствие, выражает себя в качестве художника[447].

Более имплицитно раскрытие письма на интермедиальном уровне Д. Бартелми представляет в рассказе «Фотографии» («*The Photographs*», 1974). В этот раз название указывает на визуальный характер медиума. Сюжет рассказа вращается вокруг снимков, сделанных специальным фотоаппаратом космического корабля, посредством которого учёные дистанционно изучали поверхность планеты Юпитер. С самого начала выясняется, что на полученных фотографиях запечатлены человеческие души. Показательно, что визуальные элементы не разрывают повествование рассказа, а помогают выстроить линейный нарратив – с одной стороны, и содержательную совместимость графического и текстуального – с другой стороны. То же самое происходит и на символическом уровне: камера фиксирует то, что лишено материальной формы. Собственно, отсюда можно вывести специфическую аллегорию письма в перспективе интермедиальной пограничности дискурса. Человеческая душа, попавшая в объектив фотоаппарата, метафорически отсылает к художественному стилю, или, если использовать понятие Беньямина, ауру творения, то есть к тому, что, как правило, лишено явных форм экспликации и находится скорее за пределами

[447] В этом смысле Д. Бартелми концептуально пересекается с Ч. Буковски. Оба писателя следуют делезианской установке становления. Однако, если Ч. Буковски реализует становление-писателем среди различных социальных групп, активизируя письмо интенсивностью жизни, то становление-писателем у Д. Бартелми происходит среди медиальных дискурсов, поэтому его письмо определяется динамикой вторичной реальности означающих.

нарративных структур произведения. Кроме того, объект снимков представляет собой и тот особый момент в бытии художника, когда творческий акт и само произведение пребывают в экстенсивном модусе движения. М. Бланшо называет такое явление «безмолвной пустотой» творения, полагая, что здесь оно ничего не выражает, ограничиваясь пассивным присутствием в тех знаках, которые продуцирует эстетическое сознание[448]. Неслучайно в рассказе человеческие души, попавшие в объектив фотоаппарата, находятся на пути к Небесам, как выясняется из разговора двух исследователей, изучающих снимки[449]. Таким образом, визуальный элемент рассказа позволяет объективировать писательский акт, актуализируя письмо в интермедиальном монтаже[450].

Тем временем, письмо в интермедиальной перспективе апеллирует ещё и к самому писателю. Сочленение медиумов в рассказах Д. Бартелми позволяет пролить свет на позицию художника по отношению к литературе и, в частности, самому писательскому акту. Интерпретируя положение мифа в современной культуре, Р. Барт выделяет три точки зрения, три типа деятельности, которые субъект воспроизводит при взаимодействии с мифами: 1) производство мифов; 2) разоблачение мифов; 3) потребление мифов[451]. Все эти режимы восприятия органично воплощены Р. Бартом в его небольших эссе, объединённых под названием «Мифологии», где французский философ показал способность постоянно менять фокус своего дискурса, одновременно используя миф в качестве потребительского

[448] Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 12.
[449] Бартелми Д. Учение Дона Б.: Сатиры, пародии, басни, рассказы в картинках и пьесы. М.: Додо Пресс; Фантом Пресс, 2018. С. 208.
[450] В рассказе есть ещё одна любопытная деталь, которая позволяет найти идеологические пересечения Д. Бартелми и с Р. Карвером. Учёные, рассматривающие фотографии, решают избавиться от полученных материалов, мотивируя это желанием сохранить неопределённость человеческой жизни и «простор для творчества» (см. Бартелми Д. Учение Дона Б.: Сатиры, пародии, басни, рассказы в картинках и пьесы. М.: Додо Пресс; Фантом Пресс, 2018. С. 212.). Выходит, что и для Д. Бартелми, и для Р. Карвера общим местом становится интенция маскировать присутствие писательского видения, чтобы усиливать воздействие письма на рецептивный горизонт читателя и расширять его интерпретационные полномочия при соприкосновении с текстом.
[451] Барт Р. Избранные работы: Семиотика : Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 94-95.

удовольствия, критического анализа и поля для творчества[452]. В случае Д. Бартелми такая концептуальная триада обнаруживается в рассказе «Голуби покидают дворец» («*The Flight of Pigeons from the Palace*», 1989), повествующем о взлёте и упадке одного телевизионного шоу. Эмблематичным здесь оказывается способ организации нарратива, который осуществляется посредством коллективного «мы». Оно возникает из-за пространства, обрамляющего действие рассказа: шоу представляется абстрактному читателю сразу в трёх оптиках. Во-первых, закулисье (производственный аспект шоу); во-вторых, сцена (демонстрация непосредственного содержания шоу); в-третьих, зал (репрезентация зрительского сознания). Соответственно, нарративная оптика, выраженная во множественном местоимении «мы», позволяет Д. Бартелми соединить все три вида практики. Чтобы поддерживать шоу и наполнять его новыми участниками и постановками, необходимо учитывать и позицию производителя, и позицию актёров, и позицию зрителей. Причём, каждая из точек зрения заинтересована в постоянном обновлении форматов шоу. Собственно, отсюда и риторический вопрос, который задаёт коллективное «мы»: «Как мы можем улучшить это шоу?»[453] Очевидно, что шоу здесь можно экстраполировать на литературное произведение, а нарративный голос рассматривать как художника. Таким образом, объясняется интермедиальный характер в рассказах Д. Бартелми. Писатель маневрирует между разными медиумами, потому что в его творческом акте синхронизируются все три позиции, задействованные в пространстве литературного текста: пишущий, критик или аналитик (по Р. Барту, мифолог), читатель. Известно, что в 1960-ые гг., когда формируется писательский стиль Д. Бартелми, одними из основных проводников высокой и популярной культуры в США становятся журналы (например, «New-

[452] Барт Р. Мифологии. М: Академический проект, 2019 С. 70-324.
[453] Barthelme D. The Flight of Pigeons from the Palace. [Электронный ресурс]. URL: https://biblioklept.org/2023/04/28/read-the-flight-of-pigeons-from-the-palace-a-very-short-story-by-donald-barthelme/ (Дата обращения 21.11.2025).

Yorker» и «Playboy»), в которых информация подавалась в форме коллажей, сочетая текстовые и визуальные элементы, что отражало, с одной стороны, новые способы эстетического производства, с другой стороны, новые способы восприятия художественных объектов. Для самого Д. Бартелми это было не просто фоном, но активным контекстом, влияющим на его писательские практики, поскольку он работал в журнале «Форум» («Forum»), где выполнял роль и редактора, и публициста[454]. Отчасти этот опыт обуславливает интермедиальность письма Д. Бартелми в целом и множественную оптику в рассказе в частности. Получается, что монтаж медиумов в писательском акте позволяет художнику регулярно генерировать новые формы и нарративы собственных произведений и, следовательно, удерживать внимание читателей.

Правда, если мы продолжаем использовать оптику Р. Барта и принимать письмо за миф, тогда здесь открываются противоположные коннотации, которые согласуются уже с демонтажными принципами интермедиальности. В этом отношении показательным будет рассказ Д. Бартелми «Повреждение мозга» («*Brain Damage*», 1970), где нарратив разрывается на фрагменты, а форма – на текстуальные и визуальные медиумы. Отсюда невозможность установить единый сюжет и зафиксировать общую повествовательную перспективу рассказа. Мотив разрушения демонстрируется с самого начала, появляясь в названии произведения в виде образа повреждённого мозга. Этот же образ возникает снова в последнем фрагменте рассказа, создавая скорее не кольцевую композицию (отсутствие нарративных связей между частями позволяет абстрактному читателю произвольно двигаться от фрагмента к фрагменту), а его главный идейный контур, имеющий прямое отношение к письму. Повреждение мозга проявляет себя явно на двух уровнях. Так, в последнем фрагменте патология характеризуется посредством пространства («повреждение мозга на востоке

[454] Sierra N. Surrealist histories of language, image, media: Donald Barthelme's 'collage stories' // European Journal of American Culture. Volume 32, Number 2, 2013. P. 168.

и повреждение мозга на западе, и сверху повреждение мозга, и снизу повреждение мозга, и в гостиной миледи – повреждение мозга»[455]) и фигуры художника («Аполлинер был жертвой повреждения мозга – помните фотографию, повязку у него на голове, да и стихи…»[456]). В таком случае повреждение мозга можно прочитать как метафору постмодернистской реальности, в рамках которой, согласно Ф. Джеймисону, происходит распад истории на отдельные исторические периоды, теряющие свою хронологическую последовательность[457] (на языке Ф. Лиотара это можно описать как разложение метанарратива на отдельные микронарративы). Если развивать эту логику дальше, рассказ Д. Бартелми отражает разрушение и самого письма. Отсюда фрагментарная и интермедиальная поэтика всего рассказа. Писательский акт «мечется» между повествовательными линиями и способами производства, в результате чего образуется относительность приёмов и подходов по созданию литературного произведения. В свою очередь, письмо лишается своей дискурсивной телесности, переходя, по Р. Барту, в нулевую степень, поскольку как изображения, так и текстуальные фрагменты становятся означающими письма, а сам рассказ принимает форму текста, так же тяготеющего к сингулярности знаков. Интересно, что этот мотив появляется и в другом рассказе Д. Бартелми «Образ, утрата оного: Случай Битси С.» («*Bunny Image, Loss of: The Case of Bitsy S*», 1974), где девушка поступает в больницу с жалобами на то, что она не может физически определить собственное тело[458]. По сути, здесь снова воспроизводится идея конца истории письма, вслед за которой утрачивается и телесность писательского акта. Таким образом, Д. Бартелми указывает на обратную сущность интермедиальности, выраженную в демонтаже отдельного медиума.

---

[455] Бартелми Д. Учение Дона Б.: Сатиры, пародии, басни, рассказы в картинках и пьесы. М.: Додо Пресс; Фантом Пресс, 2018. С. 149.
[456] Там же. С. 150.
[457] Jameson F. Allegory and Ideology. London, New York: Verso, 2020. P. 329.
[458] Бартелми Д. Учение Дона Б.: Сатиры, пародии, басни, рассказы в картинках и пьесы. М.: Додо Пресс; Фантом Пресс, 2018. С. 180.

В то же время, представляя письмо в медиальном разрыве, Д. Бартелми открывает и другой специфический модус литературных практик, который можно описать через понятие хонтологии (hauntology), введённое в дискурс постструктуралистской философии Ж. Деррида[459]. Мотив физической утраты, потери собственной идентичности, который связывается с письмом в рассказах Д. Бартелми, показывает, что литература, равно как и другие медиа, становится призрачной, поскольку она проявляется в промежутке между присутствием и отсутствием. Хонтологическое измерение письма позволяет выделить несколько любопытных концептуальных линий, описывающих положение искусства вообще и литературы в частности в эпистемологической картине постмодерна, где, собственно, и складывается творчество Д. Бартелми. Оказываясь в интермедиальной множественности эстетических практик и переходя, тем самым, в призрачное состояние, письмо предполагает особый тип хронотопа, в котором время и пространство лишаются чётких опознавательных знаков. Как отмечает Ж. Деррида, призрак ломает темпоральную линейность, он может свидетельствовать как о прошлом, так и о будущем[460]. Соответственно, то же самое происходит и с пространством: оно может быть указанием на то, что было, что есть, на то, что, возможно, будет или даже на то, чего никогда не существовало на самом деле[461]. Такой хронотоп в целом свойственен рассказам и романам Д. Бартелми. В них нередко перемешиваются образы и детали различных исторических эпох и локусов, что затрудняет репрезентацию диегетических реальностей, представленных автором. Это наглядно демонстрируется, например, в рассказе «Я написал письмо…» («I wrote a Letter…», 1980), где герой описывает свой опыт коммуникации с жителями Луны, упоминая множество футуристических аппаратов, позволяющих путешествовать по космосу. При этом в рассказе есть намёки на то, что сама история

[459] Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera, издательство Ecce homo, 2006. С. 226.
[460] Там же. С. 147.
[461] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 8.

происходит в XX веке. Неспроста именно написанное письмо становится тем местом, где запечатлеваются эти загадочные события. Здесь соединяются, с одной стороны, запутанные конфигурации хронотопа, а, с другой стороны, вымысла и факта. Так создаётся дискурсивная амбивалентность и художественного мира, и писательского акта, что как раз связывает письмо с хонтологическим измерением.

Кроме того, хонтология литературы как эстетического медиума в произведениях Д. Бартелми показывает характерную для постмодернистской структуры чувства ностальгию, которая, по мнению М. Фишера, выражается в «тоске по формам», отражающей неспособность стилистических средств и приёмов генерировать новые и оригинальные структуры искусства и внешней реальности[462]. В случае произведений Д. Бартелми можно говорить о ностальгии по эстетике высокого модернизма, что, фактически, отражено в интермедиальном демонтаже. Если рассматривать синтез медиумов в искусстве модернизма, то там он предстаёт организованным и конкретным. То есть интермедиальность не разрывает ту или иную практику, а выстраивает иерархическую структуру, где один из медиумов подчиняет своей художественной онтологии остальные. В этом отношении можно вспомнить, например, размышления ирландского писателя О. Уайльда, представленные в эссе «Критик как художник» («*The Critic as Artist*», 1890), где поднимается вопрос о взаимодействии различных эстетических практик в рамках одного творения. Так, один из героев эссе, Гильберт, негативно оценивает тот вариант, при котором медиумы могут подавлять друг друга: «Мы, в сущности, сделали из писания определенный род сочинительства и рассматриваем его как один из видов сложного чертежа»[463]. Альтернативой такому интермедиальному раскладу герой предлагает иерархию эстетических актов: «Познать законы высшего искусства – значит познать законы всех

[462] Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. М.: НЛО, 2021. С. 12.
[463] Уайльд О. Критик как художник. М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 173.

искусств»[464]. Модернизм упорядочивает структурные связи медиумов в пространстве одного произведения, одного творческого акта, одного художественного воображения. Тем временем, в рассказах Д. Бартелми, например, в упомянутом выше «Повреждении мозга», мы видим обратную картину: интермедиальность не создаёт конкретные связи, а разрушает, демонтирует их, из-за чего тот или иной медиум не может восприниматься в произведении авторитетно. Подобно призраку, творческий акт, чтобы проявить себя в потоке текстуальных кодов, воплощается в знаках письма, живописи, музыки и т.д., используя их как бы в качестве временных тел. Как следствие, прорывные формы модернизма парализуются, на что указывает образ повреждённого сознания поэта Аполлинера, и, соответственно, превращаются в ностальгию по былому, утраченному, тому, что когда-то отсылало к новому и грядущему. В этом месте хонтология письма также проливает свет на состояние постмодернистской культуры в целом: актуализация различных технических и эстетических медиа в письме отражает парадоксальное становление технологий при позднем капитализме, когда, согласно М. Фишеру, художники, а с ними и сами формы искусства, не поспевают за развитием инфраструктуры потребления и производства[465], что создаёт конфликт между материальностью и художественностью внутри произведения, в том числе, в творчестве Д. Бартелми.

Итак, можно прийти к выводу, что граница письма в рассказах Д. Бартелми актуализируется в связи с соединением различных медиумов в пространстве литературного текста. Она помечает двойственную онтологию интермедиальности, которая, с одной стороны, позволяет письму заявить о себе в моменте непосредственного воплощения творческого акта, когда эстетическое сознание перемещается между медиумами, а также способами восприятия (пишущего, читающего, анализирующего), с другой стороны,

[464] Уайльд О. Критик как художник. М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 180.
[465] Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем. М.: НЛО, 2021. С. 13.

лишает письмо материальности, выводя на поверхность текста коллаж из альтернативных художественных медиумов, что, в конечном счёте, представляется в конфигурациях монтажа и демонтажа.

В заключении главы отметим, что художественные стратегии репрезентации героя-художника и творческих практик в произведениях Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера складываются под влиянием социально-экономических тенденций развитой формы капитализма и культурно-эстетических практик постмодернизма.

Так, литературная деятельность осмысляется писателями амбивалентно, с учётом социальных и символических аспектов. Это связано, с одной стороны, с плотным слиянием культуры и экономики, с другой стороны, с горизонтальным расширением общественного поля. Социальная значимость писателя определяется потенциальной возможностью для субъекта улучшить своё социально-экономическое положение. В свою очередь, символическая ценность литературы отвечает одновременно критериям рыночной конкуренции (аутентичный стиль, сюжетные и образные конструкты позволяют творцу выделять себя на фоне других) и критериям индивидуальности, которые творчество позволяет реализовать художнику. Отсюда, например, двойственные отношения Ч. Буковски и Д. Бартелми с модернистскими писателями, или метапрозаические мотивы Р. Карвера, представляющие письмо как расчётливую и рациональную практику по выстраиванию формы и содержания.

Говоря непосредственно о произведениях писателей, то показательными элементами здесь оказываются художественное видение и работа художника с деталью. И взгляд, и предметный мир, выступающие объектами письма, показывают художника между символическим и социальным регистрами. В отношении видения Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвер остро ощущают присутствие внешнего наблюдателя (читателя, зрителя, интерпретатора), который влияет на способы репрезентации

художника в письме и публичном пространстве. Однако, если Д. Бартелми и Р. Карвер воспринимают фигуру другого позитивно, стремясь установить связь с аудиторией на уровне взглядов, то Ч. Буковски изображает художника и публику в состоянии концептуального столкновения, разъединяя частную и коллективную точки зрения.

В случае художественной детали проявляются мотивы, которые отражают творческий процесс. Писатели обнаруживают в материальном измерении реальности источник для своих литературных практик. Например, Буковски использует вещи в качестве реди-мейда, останавливаясь исключительно на визуальном аспекте объектов. Д. Бартелми фокусируется на семантическом переводе – предметы его интересуют в качестве носителей и проводников знаков. Тогда как Р. Карвер актуализирует двоичную структуру художественной детали, осуществляя, таким образом, на уровне текста коммуникацию между художником и интерпретатором.

Кроме того, авторы осмысляют отдельно и саму практику письма, раскрывая её онтологический статус через дискурсивные границы литературы и писательского бытия. Так, в произведениях Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми удаётся обнаружить три динамичные линии, три перспективы или три диаграммы, если использовать метафору Ж. Делёза, оформляющих письмо как отдельного эстетического способа производства с одной стороны, и как индивидуальной приметы, отсылающей к стилю и видению каждого писателя, с другой стороны. В этом контексте для Ч. Буковски центральной становится граница вымышленного и реального, где художник создаёт активные связи между своей биографией и своими произведениями. Автор осмысляет письмо как инструмент, способный предъявить миру уникальность опыта, переживаемого художником. Однако, писательский акт не ограничивается только регистром мимесиса. Ч. Буковски обнаруживает в письме и возможность развития интенции писателя, биографической и эстетической. Отсюда, например, двойственные

нарративные отношения между повествовательными оптиками внутри произведений Ч. Буковски, выраженные в слиянии внутренней и внешней фокализации, или представление автором литературы как дискурсивного пространства, где художник одновременно замыкается в акте творчества и раскрывает публике различные аспекты своей идентичности (социальные, телесные, психологические и т.д.).

В отношении произведений Р. Карвера уже стоит говорить о границе, маркирующей письмо на стыке способности и неспособности художника творить. Здесь письмо изображается как практика, реализующаяся между двумя этими состояниями, возникая как из невозможности эстетического выражения, так и из конкретики художественного слова. Такая амбивалентность письма представляется Р. Карвером на уровне нарратива (герой-писатель, откладывающий работу или, наоборот, оперативно создающий произведение), на уровне поэтики (отстранённое повествование варьируется с повествованием личным), а также концептуально: неспособность и способность писательской деятельности переходит в позицию вуайеризма, когда художник стремится замаскировать свой взгляд с помощью образного языка литературы. В таком случае сомнения и колебания эстетического сознания связываются непосредственно с риском быть обнаруженным. При этом две крайности писательской деятельности, которые Р. Карвер символически отражает как в поэзии, так и в прозе, создают имплицитный образ письма в действии, формировании, становлении. Это демонстрирует то, что эстетическая интенция Р. Карвера основывается на попытке запечатлеть исток творения, а с ним возникновение художественного воображения.

В случае произведений Д. Бартелми письмо актуализируется на стыке интермедиальности. Писательский акт реализуется в сочетании с другими медиумами, в результате чего возникает монтаж эстетических способов производства. Как следствие, письмо синхронизирует медиальные знаки

(например, в рассказе «Как я пишу свои песни» письменные знаки соединяются с аудиальными). При этом складывается и противоположная ситуация, когда письмо предстаёт в интермедиальном демонтаже, теряя литературную материальность, как в рассказе «Повреждение мозга», где метафора разрушения отсылает к девальвации эстетической автономности писательской деятельности. Как следствие, письмо встраивается в сингулярный поток медиумов, который оформляется в безграничное пространство текста. С другой стороны, интермедиальный демонтаж позволяет выразить Д. Бартелми хонтологический модус писательского акта. В этом дискурсивном срезе выясняется то, что письмо обладает специфическим хронотопом (искажение времени и пространства); отсылает к постмодернистской чувствительности в виде ностальгии по формам высокого модернизма; и, наконец, отражает состояние культуры в ситуации позднего капитализма, при котором происходит разрыв онтологический разрыв литературы как эстетического медиума между материальностью и художественностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художник может использовать переживаемый им общественный опыт в качестве источника творческого акта, отражая на формальном или содержательном уровне произведения знаменательные для него явления или изменения, которые происходят во внешней реальности.

Проблема взаимосвязи литературы и общества актуализируется только в период между XVIII и XIX вв., когда в Европе складывается социальная форма современного мира: появляется класс буржуазии, расширяется общественно-культурная жизни людей из-за развития естественных и гуманитарных наук, роста и укрепления городов. Как следствие, литература входит в активное поле публичного чтения, где произведение начинает оцениваться с точки зрения вкуса или качества. Это свидетельствует не только о приумножении социальных связей, в которые интегрируется творческий акт, но и об увеличении значимости позиции отдельного человека. В общем, развиваются коллективные и индивидуальные формы интенциональности. Показательно, что в этой атмосфере Гёте начинает работу над романом о Вильгельме Мейстере, нарративно и концептуально представляющий образ художника. Можно сказать, что решение немецкого писателя создать произведение о творце коррелирует с социальными изменениями. В нём отражаются, с одной стороны, запрос на конституирование личного опыта художника, с другой стороны, попытка автора художественно осмыслить творческую деятельность в контексте общественных отношений, изображая её как призвание, профессию, практику, вписанную в логику социально-экономических отношений. Органично эти тематические линии объединяются в жанре романа о художнике, что, собственно, и представляет собой «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Это произведение маркирует личность творческого субъекта, включая и жизнь, и театральную деятельность главного героя: важным оказывается как процесс эстетического производства, так и условия

становления эстетического сознания. Кроме того, в романе складывается нарративный и концептуальный базис произведений, темой которых является бытие художника. Эксплицитным образом это выражается посредством мотива онтологического обособления героя: индивидуального, профессионального и социального. Сам же акт разрыва осуществляется благодаря причастности субъекта к миру искусства, где творческая деятельность способствует укреплению интенциональной самостоятельности. Наконец, в романе появляется взгляд художника, который направлен вовне, на публику. Вильгельм осознаёт, что искусство вовлечено в социальные отношения, что усложняет и процесс творческой деятельности, и позицию самого художника, так как теперь творцу необходимо учитывать мнение коллективного другого.

Все эти линии Гёте детализирует уже в окончательной версии романа о Вильгельме Мейстер, где на первый план выходит мотив обучения, а нарратив о художнике становится одной из тем произведения. В «Годах учения…» обостряются оппозиционные знаки: души и тела, природы и культуры, реальности и разума, в частности, искусства и жизни, художника и общества. Семантические напряжения между двумя концептуальными полюсами также обнаруживаются и в социально-исторической ситуации, в которой оказывается Гёте на рубеже веков. Творческий акт в данном случае становится художественной попыткой синтеза и осмысления дискурсивного парадокса, связанного и с ростом социальных практик, и появлением новой экономической формации капитализма, который приходит на смену феодализму.

Романтизм продолжает развивать нарративно-концептуальную формулу, описывающую художника, на стыке символического и социального. Романтики увеличивают значимость индивидуального начала в художественном произведении. Это проявляется в стремлении художников представить творчество как независимый и самодостаточный акт, который не

предопределяется внешними императивами – искусство находит своё основание непосредственно в воображении творца. Такой шаг романтиков можно рассматривать и в социальном ключе. С одной стороны, творческая деятельность становится способом сопротивления социальному порядку и индустриализации, опосредованных капиталистической формой производственных отношений. Романтики активно реагируют на то, что общество занимает место доминирующей и влиятельной силы, проникая в том числе в сферу эстетического. В литературе это выражается в росте действующих писателей и читательской публики, что, по сути, означает большую интеграцию искусства в логику рынка. Отсюда, например, структура мира, которую романтики представляют в горизонтальных и вертикальных линиях, где первая отражает интенцию художника развивать аутентичный и самобытный стиль, который будет выделять его из общей массы рядовых производителей эстетической продукции, а вторая – непосредственно искусство, которое подчиняется спросу и предложению рынка. Подобные антагонистические отношения между художником и внешней реальностью эксплицитно проявляются в творчестве Гофмана и По. Известно, что оба писателя чувствительно переживали деградацию искусства, обусловленную требованиями и законами рынка. Для Э.Т.А. Гофмана в этом смысле важной была музыка, а для Э. По – поэзия. В результате и Э.Т.А. Гофман и Э. По обнаруживают, что с помощью артистического воображения можно конкурировать с капитализмом: если рынок превращает реальность в товар, то художник – в произведение. Вместе с тем писатели осознают и прагматическую сторону творческой деятельности. Литература для Э.Т.А. Гофмана и Э. По становится не только манифестацией уникальной личности творца, но и способом заработка. Отсюда возникает двойственность искусства, разделяющегося на побочное ремесло и сакральную практику. Характерно, что Э.Т.А. Гофман и Э. По используют малую прозу (новеллы и рассказы) в качестве инструмента,

который позволяет состояться писателям на рынке, а музыку (Гофман) и поэзию (По) они рассматривают как сферу приватного и личного, где писатели обособляются от императивов капитализма. При этом, как показывают американские романтики в лице Э. По и Н. Готорна, письмо становится местом разрешения конфликта между индивидуальным и социальным, поскольку художник с помощью языка символов способен задавать реальности семантические пределы и интенсивности, оставаясь при этом всегда в режиме преобразования.

Наполняется в контексте романтизма социальным содержанием и жанр романа о художнике. В этом смысле так же раскрывается романтический амбивалентный взгляд романтиков на искусство, которое разделяется на работу и призвание (сакральность, исключительность и гениальность эстетического сознания), что усиливает интенсивность движения субъекта между внутренним и внешним. Так, роман о художнике как специализированный жанр, фокусирующийся на жизни и творческих способностях творца, художественно отражает социальную и профессиональную раздробленность буржуазного общества. Соответственно, чтобы обозначиться в социальных отношениях, художнику необходимо заявить о своих навыках и компетенциях, которые отличают его на фоне других трудовых практик. Таким образом, здесь уже проявляется рыночный тип конкуренции искусства и капитализма – творчество не как деятельность, являющаяся символом гениальности творца, а как компетенция, выделяющая художника профессионально.

Реалисты, напротив, превращают рыночные и социальные условия капитализма в конвенциональные элементы художественного творения. В этом смысле существенным изменением в эстетике становится переход творцов в сторону изучения повседневности, в частности, жизни большого города и буржуазии. Вслед за Гёте реалисты развивают социальное видение, в основе которого лежит установка на изучение общества в его классовом

многообразии, что, например, эксплицитно воплощается в структуре «Человеческой комедии» Бальзака, где романы охватывают социальную картину Франции, начиная с 1789 г. Менее очевидно попытка реалистов представить цельно и комплексно общество, функционирующее в условиях рыночного капитализма, представлена в дуальном режиме эстетического видения. И Бальзак, и Диккенс используют субъективный и объективный способы репрезентации социальных отношений в своих произведениях, что помогает им быть одновременно внутри рыночного пространства и снаружи. В этом смысле осуществляя творческие практики в сцепке с массовой литературой, писатели развивали письмо, источником которого была повседневность больших городов, Парижа и Лондона. Романтическая структура мира, разделённого на горизонтальное и вертикальное измерения, реалистами превращается в дуализм видимого и скрытого. Так, рядовое явление принимало форму аллегории, в которой жест или ситуация, происходящая на улице города, оказывались знаками, отсылающими к какому-то устойчивому значению. В этом смысле видение художника уже отличается умением эти знаки обнаруживать и расшифровывать. Собственно, так город становится театральной площадкой, а повседневность – истоком драматических образов и сюжетов.

В свою очередь, метапрозаические мотивы, а с ними и роман о художнике, кодируются реалистами в качестве художественной дилеммы, в рамках которой художник маневрирует между индивидуальным и массовым. Например, у О. Бальзака это выражается в мотиве шага. Походка героев его романов нередко репрезентируют личные сомнения писателя по поводу творческой деятельности, разрывающейся между желанием художника писать аутентично и необходимостью писать по принципам коммерческой литературы («Неведомый шедевр», «Шагреневая кожа», «Утраченные иллюзии»). Тогда как у Д. Лондона движение связывается с идеей общественной миграции художника из одного класса в другой.

Американский писатель представляет романтическую вертикаль в виде переходных состояний, переживаемых художником, когда он меняет социальный контекст вокруг себя. В таком случае, «Мартин Иден» представляет собой движение художника наверх, а «Морской волк» – вниз. А Ч. Диккенс обнаруживает дискурсивную амбивалентность в психологии отдельного человека, который постоянно сталкивается с двойственностью своего бытия, где внешнее может скрывать устойчивую самость субъекта, а может быть всего лишь проекцией его внутренней пустоты («Большие надежды», «Домби и сын», «Холодный дом»).

Между тем Бодлер оказывается в пограничной ситуации, онтологически разрываясь между рыночной и монополистической формами капитализма, что эксплицитно отражено в эстетизации французским поэтом «изменчивого лика современности». Соответственно, позиция художника и творческая деятельность рассматриваются Бодлером в контексте текущего момента повседневности и тех знаков, в которых проявляет себя дух модерной жизни. Так, Бодлер обнаруживает, что современность воплощается в двух формах: изменчивых и устойчивых. В этом смысле целью художника, по мнению Бодлера, является отражение актуальной для него эпохи в движении от одного состояния к другому. Бодлер устанавливает концептуальную корреляцию между литературой и динамично меняющейся модерностью посредством фигуры фланёра, бытие которого связано непосредственно с жизнью большого и развивающегося столичного города. Фланёр отличается повышенной чувствительностью к тому, что происходит вокруг него. Поэтому, с одной стороны, он выступает созерцателем изменений модерности, с другой стороны, художником, который ощущает драму и героизм современной жизни. Его видение гармонично соединяет духовные и физические трансформации городского пространства.

Говоря непосредственно о произведениях Бодлера, то поэт выводит на первый план героя-фланёра в сборнике стихотворений «Парижский сплин»,

нарративно и формально отражающих последствия масштабной реновации Парижа в середине XIX в. Примечательно, что стихи этого сборника Бодлер пишет в прозе, адаптируя, тем самым, поэзию под формат новостной газеты, целью которой была оперативная передача актуальной информации для горожан. Нарративная же часть стихов вытекает напрямую из ситуаций и событий, происходивших на улицах, где художник-фланёр искал материал своих будущих произведений. Исследуя бульвары и проспекты Парижа, герой Бодлера оказывается посреди интенсивного движения циркулирующей толпы и повозок, а также быстро возникающих и исчезающих слухов, интриг и новостей. Собственно, на улицах большого города фланёр осознаёт модерность в качестве макроструктуры, которая проникает в том числе и в творческие практики художника. Как показывает, например, стихотворение Бодлера «Потеря ореола», неожиданное, спонтанное, ситуативное и резкое становятся релевантными характеристиками творческой деятельности. Отсюда следует, что физическая и духовная мобильность позволяют творцу извлечь гораздо больше смыслов из внешней реальности, опосредованной постоянно меняющейся современностью.

Творческие практики модернистского искусства уже складываются в свете общественно-экономических отношений, определяющихся формой монополистического капитализма. В пространстве рынка появляются такие товары, которые обретают свою ценность не в утилитарных функциях, а символических. То есть важным в потреблении теперь становятся категории, апеллирующие к личности потребителя. С одной стороны, возрастает значимость внешних аспектов товара (дизайн, бренд, стиль). С другой стороны, во взаимодействии с продуктом потребитель фокусируется на своих наслаждениях и желаниях, где, собственно, и конституируется его индивидуальность. Кроме того, в потреблении появляется и социальный фактор, так как товар сигнализирует к тому же и о статусе потребителя. Таким образом, потребление эксплицитно и имплицитно реализует комплекс

взаимодействий и взаимоотношений, осуществляющих соприкосновение общественного и личного. В этом месте модернисты структурно пересекаются с реальностью монополистического капитализма, воспроизводя систему корпоративного рынка с помощью монтажа, коллажа или паратаксиса, то есть таких техник, которые, как и потребление товаров, предполагают множество вариативных связей между художественными частями, а также между интенцией художника и рецептивным горизонтом читателя/зрителя/слушателя.

Вместе с тем с общественно-экономическими практиками пересекается и концептуально-нарративная формула модернизма, представляющая творца, охватывая как формальный, так и содержательный уровни произведений. Например, в романе А. Стриндберга «Одинокий» можно наблюдать, как главный герой, уподобляясь потребителю, проецирует свою творческую активность на предметный мир съёмной квартиры, наполняя вещи аурой эстетического сознания. А в рассказе Д. Джойса «Облачко» по такому же принципу физическое измерение Дублина связывается поэтической деятельностью героя. Если говорить об американской литературе, в этом смысле показательным будет пример Д. Фанте, а конкретно, его рассказ «Прощай, Банкер Хилл», где герой-писатель использует город в качестве выражения своей художественной интенции. Отдельные улицы, горожане, звуки, связанные с городским пространством Лос-Анджелеса, принимают форму произведения, в котором пульсирует письмо.

Другим важным социальным явлением для модернистов оказывается возникновение «белых воротничков»: преподавателей, юристов, торговцев, офисных клерков, то есть тех профессий, которые производят и продают символические знаки, а также коммуникативные и интеллектуальные навыки, где большую роль играют персональные характеристики рабочего. Собственно, специфика бытия «белых воротничков», представляющих собой средний класс в социальной иерархии монополистического капитализма,

становится так же источником творческой деятельности у модернистов. Особенно заметно это по сюжетам модернистских произведений, в которых «белые воротнички» регулярно появлялись в качестве главных или второстепенных героев («Превращение» Ф. Кафки, «Возраст зрелости» Ж-П. Сартра, «Голод» К. Гамсуна и т.д.). Обнаруживается идейная связь между социальным и эстетическим в том числе на уровне формы. Если «белые воротнички» используют форму, чтобы визуализировать свою персональность для начальства и клиентов, то художники используют форму для манифестации своей артистической индивидуальности. В этом контексте модернисты актуализируют категории видения и праксиса. В первом случае подразумевается способность творца остранять банальную видимость повседневности, во втором – непосредственно эстетическое взаимодействие художника с внешней реальностью, при котором предметный мир подчиняется логике художественного творения.

В свою очередь, для постмодернизма влиятельным эпистемологическим сдвигом становится плотное слияние культуры и экономики. Как следствие, в рамках рыночного пространства усложняются отношения между материальным объектом и нематериальной услугой, которые теперь существуют в неразделимой сцепке считываемого знака и годного для продажи товара. Если говорить о специфике эстетического производства в условиях постмодернизма, то здесь так же пересматриваются критерии понимания сущности творческого акта. Так, в представлении модернизма творчество было неразрывно связано с идеей обновления культуры вообще и искусства в частности, причём она учитывала внешние и внутренние характеристики объекта, подразумевая, таким образом, формальные и содержательные аспекты, если говорить о художественном творении. В ситуации постмодерна производство трансформируется в перепроизводство, где важным становятся количество и оперативность создания и распространения продукции. Эстетическим эквивалентом в этом

смысле для художника выступает практика реди-мейда. Она актуализирует не столько процесс творческой деятельности, сколько перестановку объектов из одного пространства в другое, позволяя творцу быстро превращать предметы повседневности в элементы произведения. При этом, интенсивность как условие эстетического производства объясняется ещё и новой социальной структурой, формирующейся в рамках позднего капитализма. Традиционные для модерна классы буржуазии и пролетариата разрушаются, уступая место подвижным общественного бытия, основу которого составляют наёмные рабочие, менеджеры, проектировщики, аудиторы и т.д. В сфере труда развиваются явления кадровой динамики внутри корпораций, ситуативной работы, краткосрочных трудовых соглашений, неполного рабочего дня. Следовательно, практика реди-мейда позволяет художнику адаптироваться в новой социальной реальности.

Наряду с этим общественный базис постмодерна, который двигается не вертикально, а скорее горизонтально из-за отсутствия чёткой классовой иерархии, влияет на отношения художника с публикой. Из-за стирания всяких авторитетных установок и норм по созданию и восприятию художественного творения, искусство перестаёт функционировать по принципу символического обмена, из-за чего исчезает драматизм творческой деятельности, с одной стороны, и драматизм интерпретации, с другой стороны. В результате художник перестаёт быть автором своего произведения, принимая на себя роль скриптора, который занимается продуцированием текста, переплетая друг с другом различные виды письма. В свою очередь, читатель становится интерпретатором, фокусируясь на расшифровывании знаков внутри текстового поля, что наглядным образом отражается, например, в фильмах Д. Линча («Синий бархат», «Малхолланд драйв», «Шоссе в никуда»). Таким образом, на первый план выходит чистая процессуальность творческого акта для художника и интерпретации для читателя. Это кардинально меняет концептуальную триаду модерна «автор-

произведение-читатель». В постмодерне она обретает форму «скриптора-текста-интерпретатора».

При этом за художником сохраняется способность создавать. Например, в рассказе американского писателя Д. Барта «Эмброуз: его отметина» главный герой занимается сочинением различных историй. Причём вымышленное становится первичной для героя реальностью: воображение возвышается над переживанием, текст определяет действительность. А рассказа другого американского писателя Д.Ф. Уоллеса «Старый добрый неон» показывает, что художник способен не только генерировать тексты, но и распознавать их вовне, деконструировать их семантическую объективность. Письмо в таком случае позволяет творческому субъекту занять двойную позицию: внутри и за пределами знака, где открываются его символические пределы и потенции для реализации эстетических практик.

Художественные стратегии репрезентации героя-художника и творческих практик в произведениях Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера складываются под влиянием экономических тенденций развитой формы капитализма и культурно-эстетических практик постмодернизма.

Во-первых, следует указать на то, что писатели осмысляют литературную деятельность амбивалентно, где социальная и символическая ценности сосуществуют в динамичной сцепке. Это значит, что литература в представлении Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера становится инструментом, с помощью которого можно улучшить своё положение в обществе (что особенно актуально для Ч. Буковски и Р. Карвера) или же реализовать своё академическое образование с дальнейшем карьерным продвижением (показательно для Д. Бартелми). В этом контексте символическая ценность литературы рассматривается писателями как способ разработки аутентичного стиля и художественного образа для создания в конечном счёте узнаваемого артистического бренда, что коррелирует с

принципами рыночной конкуренции. Оригинальность творчества, материализованная непосредственно в произведениях, позволяет художнику выделиться на фоне других производителей эстетической продукции. Здесь примечательны, например, двойственные отношения Ч. Буковски и Д. Бартелми с предшествующими им модернистами, которых они воспринимают и как духовных наставников (отцов), и как конкурентов (отсюда их стремление вырваться из-под символической власти Г. Миллера, если говорить о Ч. Буковски, и С. Беккета, если говорить о Д. Бартелми). А в случае Р. Карвера это отражается в метапрозаических мотивах рассказов и стихов писателя, семантически согласующихся с идеей письма как долгой, расчётливой и монотонной работы.

Во-вторых, значимым в произведениях Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера оказывается категория взгляда, в которой актуализируется коммуникативный характер художественного творения. Ч. Буковски воспринимает присутствие другого враждебно. Как показал анализ рассказа «Стоит ли избрать себе карьеру писателя?» взгляд публики сковывает бытие художника. Герой Ч. Буковски осознаёт, что читатели стремятся установить прочные связи между его жизнью и произведениями, которые он пишет. Используя гибкость художественного видения, герой ускользает от внешних интерпретаций. В таком случае письмо становится воображаемым зеркалом, отражающим субъектность художника, которая регулируется не взглядом публики, а взглядом творца. В свою очередь, Д. Бартелми оценивает фигуру интерпретатора позитивно. На примере рассказа «Воздушный шар» демонстрируется, что художественное творение позволяет объединить взгляды творца и публики без какой-либо борьбы за символическую власть. Кроме того, присутствие другого помогает герою Д. Бартелми осознать свою творческую деятельность. В похожем ключе действует и Р. Карвер. В его рассказе «Видоискатель» фотография выступает объектом соединения взглядов фотографа и зрителя. Кроме того, Р. Карвер показывает, что взгляд

является не просто способом коммуникации, но и частью творческого процесса. Исходя из формы и содержания рассказа, можно сказать, что творчество начинается со взгляда, наблюдения, зрения.

В-третьих, в малой прозе Ч. Буковски, Д. Бартелми и Р. Карвера выделяется категория художественной детали, отражающая специфику взаимодействия художника с предметным миром внешней реальности. Например, Ч. Буковски больше всего привлекает визуальный аспект вещей. Выстраивая отношения с видимостью предметов, герои произведений Ч. Буковски («Рабочий день», «Ори, горя», «8 часов» и т.д.), по сути, реализуют практику реди-мейда, останавливаясь не на символической стороне физических объектов, а на их перестановке из повседневного контекста в эстетический. Д. Бартелми фокусируется на практиках семантического перевода. Его интересует способность предметов создавать ассоциативное поле знаков, которые могут скрываться по ту сторону видимости. Собственно, рассказ Д. Бартелми «Я и мисс Мандибула» сюжетно и концептуально строится вокруг знаков, где обучение, которое проходит главный герой в школе, основывается на понимании трансфигуральности предметов, другими словами, их смысловой динамичности и множественности. А Р. Карвер обнаруживает в художественной детали возможность выразить одновременно творческую деятельность художника и интерпретативный акт читателя. В этом смысле показателен его рассказ «Мне видны мельчайшие мелочи», в котором указание на предмет становится, по сути, главным принципом письма: художник подмечает детали, но не наполняет их своим содержанием, так как это уже прерогатива читателя.

В-четвёртых, Ч. Буковски, Р. Карвер и Д. Бартелми осмысляют онтологию самого письма как эстетического медиума, характеризующего институт литературы в целом и бытие писателя в частности. Специфическим здесь оказывается логика границы, в рамках которой авторам удаётся

затронуть аспекты, формирующие их индивидуальные стилистические признаки, а также выйти на общий метапрозаический уровень литературных практик. Так, в ходе анализа получилось выделить три дискурсивные границы, где письмо раскрывается в качестве привилегированного объекта произведений каждого из писателей.

В произведениях Ч. Буковски на первый план выходит граница, маркирующая соединение реального и эстетического опыта, переживаемого художником во время творческого акта. Выясняется, что Ч. Буковски как бы расширяет полномочия модернистской формулы, согласно которой жизнь в большей степени имитирует искусство, а не искусство – жизнь, синхронизируя друг с другом факты действительного и художественного[466]. Отсюда следует, что письмо для Ч. Буковски актуально в способности одновременно заявить миру о своей биографии и модифицировать собственную субъектность, заняв позицию писателя, что, по сути, выражается в уже-пережитом и ещё-переживаемом. Литература в таком случае синтезирует миметическое и эстетическое, личное и общественное, внутреннее и внешнее. Непосредственно в произведениях Ч. Буковски это представляется посредством динамичного смещения нарративного фокуса, когда повествовательная камера переходит от взгляда со стороны ко взгляду изнутри, или, на языке М. Бланшо, от неопределённости к конкретике, что позволяет писателю сократить дистанцию между собой и письмом, а с ним и текстом, который он создаёт. Правда, с другой стороны, дискурсивная граница, определяющая отношения жизни и искусства, раскрывается Ч. Буковски и в негативном ключе. В этом отношении писатель осознаёт, что литература не сводится только к личному опыту художника, но активизирует и внешний мир, давая субъектность отдельному читателю, профессиональному критику, и даже другому художнику, создавая, тем самым, напряжение между приватным и общественным. Поэтому, например,

[466] Clements P. Charles Bukowski, Outsider, Literature and the Beat Movement. New York: Routledge, 2013. P. 13.

у Ч. Буковски возникает двойственный образ города Лос-Анджелеса в рассказе «Сцена Л.- А» как места, где герою удаётся сразу прятаться и быть у всех на виду, что метафорически отсылает к художественному пространству литературы и самому акту письма в том числе.

Что касается Р. Карвера, то в его произведениях писательский акт представляется в категориях способности и неспособности художника творить. Однако эти категории не просто статично сталкиваются Р. Карвером, а динамично варьируются из рассказа в рассказ и дальше в стихотворение. Это указывает на то, что импульсом письма может быть как стремление художника писать, так и неопределённость художника перед реализацией собственного творения. Так, например, мотивы неспособности появляются в стихотворении Р. Карвера «Ещё одно», где герой-писатель откладывает свою работу и занимается бытовыми делами, а в стихотворении «Для Семры, от всей души», напротив, изображается лирический герой во время творческого озарения, в результате которого он создаёт поэтический текст. Таким образом, Р. Карвер создаёт скорее не демаркационную линию, разделяющую два состояния эстетического сознания, а кривую, волнообразную диаграмму, демонстрирующую письмо как динамичную и мобильную практику, охватывающую сразу невозможность творить и способность воплотить задуманное в писательском акте. Такого рода колебания, согласно Ж. Делёзу и Д. Агамбену, отсылают непосредственно к началу творческой деятельности, когда произведение лишено содержательной и формальной конкретики, а сам художник переживает моменты вдохновения, критики, дистанции, сближения, поиска подходящих художественных элементов[467]. Вместе с тем, Р. Карвер развивает концепцию способности и неспособности посредством позиции вуайериста, показывая, что писатель фиксирует внешний мир, маскируя собственный взгляд при его созерцании, что эксплицитно выражено в герое рассказа «Ну, как?»,

[467] См. Агамбен Дж. Костёр и рассказ. М: Издательство Грюндриссе, 2015. С. 56; Deleuze G. On Painting. Courses, March-June 1981. Minneapolis, London: The University of Minnesota Press, 2025. P. 47.

смотрящего на свою украдкой, исподтишка. Нарративные ситуации, основанные на подглядывании и незаметном наблюдении Р. Карвер воспроизводит и в других рассказах: «Пылесос», «Идея», «Куда девается вся джинса» и т.д. Вуайеризм, с одной стороны, позволяет Р. Карверу приблизить писательское видение ко внешней реальности в её чистом, ещё несформированном состоянии. С другой стороны, замаскированное наблюдение отсылает к писательской деятельности самого Р. Карвера, складывающейся вокруг малых литературных форм, рассказов и стихотворений. В таком случае вуайеризм актуализируется как раз в связи с пространственными категориями малого и большого, а с ними включаются и другие метапрозаические аспекты, отсылающие к соотношению читательского и писательского, реального и вымышленного.

В свою очередь, Д. Бартелми рассматривает письмо в связи с другими медиумами, выводя литературную деятельность в сферу интермедиальности. Выход письма за пределы знаков литературы становится импульсом творческого акта, как в рассказе «Как я пишу свои песни». А в рассказе «Фотографии» визуальный медиум позволяет Д. Бартелми запечатлеть письмо в движении, на пути к финальной реализации, что отсылает к интимному моменту бытия писателя, когда художник разрабатывает свой стиль, а наряду с ним и своё творение. Так создаётся принцип интермедиального монтажа, в котором письмо раскрывается в качестве специфической практики, определяющей функциональность эстетического сознания в пространстве литературы. Однако, интермедиальность раскрывает и другой аспект писательской деятельности. В рассказах «Голуби покидают дворец» и «Повреждение мозга» Д. Бартелми указывает на то, что, пребывая в сингулярных отношениях с другими медиумами, письмо теряет свою материальность, растворяясь в звуковых и графических знаках. В таком случае оно переходит в нулевую степень, или же получает статус мифа, призрачного объекта, который переходит из одной формы в другую. Как

следствие, разрушается не только онтологический статус письма, но и само повествование, если говорить о рассказе «Разрушение мозга», и прерывается трансляция шоу, если говорить о рассказе «Голуби покидают дворец». Таким образом, Д. Бартелми указывает на то, что письмо подвергается интермедиальному демонтажу. При этом онтологический разрыв, который происходит в литературе, позволяет автору выразить призрачное измерение писательской деятельности, где письмо, с одной стороны, апеллирует к модернистским установкам искусства, воспринимая их как утраченное, из-за чего в рассказах Д. Бартелми появляется ностальгический эффект постмодернистской чувствительности, представляющийся в тоске по формам, способным генерировать новое и самобытное; с другой стороны, оно актуализирует социально-экономический ландшафт позднего капитализма, в рамках которого культура, а с ней и литература, подвергается разрыву на уровне потребления и производства, ускоренному развитию материальной инфраструктуры эстетических практик, но замедленному движению стилистических и языковых средств, свойственных отдельному медиуму.

Вместе с тем широкая перспектива письма, выбранная для анализа некоторых произведений Ч. Буковски, Р. Карвера и Д. Бартелми, позволяет связать между собой все остальные элементы в творчестве писателей, которые мы выделили в нашем исследовании.

Дискурсивная пограничность в стихах, рассказах и романах Ч. Буковски, развивающаяся в интенсивной дуальности пережитого и написанного, вымышленного и реального, проблематизируется эксплицитно в образе наёмного художника (journeyman), поскольку именно такой тип творческого субъекта определяется постоянным движением от воображаемого к действительному и обратно. В таких рассказах Ч. Буковски как «Моё пребывание в доме творчества», «Заметки о жизни престарелого поэта», или «Стоит ли избрать себе карьеру писателя?» как раз появляется

профессионально состоявшийся герой-писатель, внутренний конфликт которого строится на попытках выйти за пределы созданного им литературного мифа о себе и, в то же время, попытках этот литературный миф развивать, чтобы сократить феноменологическую дистанцию с аудиторией. Эта же концептуальная линия развивается Ч. Буковски и в сфере эстетического видения. В произведениях автора герой-художник стремится найти именно ту позицию, где он сможет воспринимать себя языком, лишённым эстетических эффектов. Отсюда фиксация Ч. Буковски на том опыте, который творческий субъект переживает до написанного им слова. Таким образом, интенсивность жизни задаёт динамику письму как на уровне содержания, так и на уровне формы.

В случае Р. Карвера дискурсивная граница писательского акта, которая выражается в оппозиции способности и неспособности художника творить, связывается с категориями процессуальности и художественной коммуникации произведения. Представляя героя-писателя в состоянии, когда слово сопротивляется воплощению, Р. Карвер стремится объективировать нарративно и поэтологически момент становления литературы, а с ней и формирования эстетического воображения. Это согласуется в целом с фокусом автора на производстве текста, метафорически выраженного в диегетических ситуациях, в которых герои занимаются технической сборкой предметов (например, в рассказе «Коллекторы» один из героев собирает пылесос), или концептуальным составлением явлений, сопротивляющихся универсальным конструкциям языка, скажем, как в рассказе «Ложь», где герой пытается разработать собственную теорию лжи. На метафорическом уровне процессуальность письма чаще всего представляется Р. Карвером в виде атрибутов, имеющих отношение к курению (сигареты, пепельницы, бычки и т.д.). Кроме того, Р. Карвер развивает технику вуайеризма, скрытого наблюдения, которая задаёт границу явного и невыраженного, что уже органичного согласуется с идеей эстетического видения в целом.

Замаскированный писателем взгляд в виде стихотворений и рассказов способствует усилению коммуникативных аспектов литературного текста, то есть более активному участию абстрактного читателя в пространстве диегесиса.

В свою очередь, интермедиальность пограничность письма в рассказах Д. Бартелми тесно связывается с идеей автора о невыразимом (unspeakable), том, что в произведении может только предполагаться, но не называться напрямую. Хонтологический модус письма, возникающий из-за утраты литературой медиальной обособленности в сингулярном потоке текстов, апеллирует как раз к тому, что не имеет семантической конкретизации[468]. Отсюда, например, часто встречающийся в рассказах Д. Бартелми специфический хронотоп, который избегает исторической детализации, или ситуации, когда письмо проявляет себя «на лету», в тот момент, когда оно лишено какой-либо формы, как в рассказе «Об ангелах», или нуждается в интермедиальной надстройке, как в рассказе «The Тмение». К тому же, интермедиальная граница, обозначенная нами между монтажом и демонтажом, позволяет Д. Бартелми выразить материальность медиума в качестве точки соединения художественной и читательской интенции, как в рассказе «Воздушный шар». В этом аспекте Д. Бартелми пересекается с Р. Карвером, представляя, что письмо полноценно воплощается в фигуре Другого, то есть абстрактного читателя.

Несмотря на то, что наша работа ограничивается подробным исследованием творчества только трёх авторов, можно, тем не менее, предположить теоретический и практический потенциал социологического подхода к анализу ландшафта постмодернистского искусства вообще и литературы в частности. Специфика общественной реальности, которая складывается в контексте развитого капитализма, отличается текучестью и, как следствие, постоянной трансформацией форм и практик, происходящих

[468] Loevlie E.M. Faith in the Ghosts of Literature. Poetic Hauntology in Derrida, Blanchot and Morrison's Beloved. // Religions, 2013. P. 337.

между людьми, что только усиливает научный запрос на выстраивание аналитических контуров, где будет рассматриваться стилистическая, нарративная и символическая самобытность опыта, передаваемого художниками в виде мимесиса и поэзиса.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Бальзак, О. Физиология брака: Размышления / Оноре де Бальзак; пер. с фр. О.Э. Гринберг. – М.: FreeFly, 2006. – 640 с.
2. Бартелми, Д. Учение Дона Б.: Сатиры, пародии, басни, рассказы в картинках и пьесы / Дональд Бартелми. – М.: Додо Пресс ; Фантом Пресс, 2018. – 336 с.
3. Бартельми, Д. Шестьдесят рассказов / Дональд Бартельми; пер. с англ. А. Пчелинцева. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 544 с.
4. Бодлер, Ш. О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству / Шарль Бодлер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://bodlers.ru/Metod-kritiki.html (Дата обращения 14.04.2025).
5. Бодлер, Ш. Парижский сплин / Шарль Бодлер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://bodlers.ru/165.html (Дата обращения 14.04.2025).
6. Бодлер, Ш. Поэт современной жизни / Шарль Бодлер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/baudelaire1-ru (Дата обращения 14.04.2025).
7. Бодлер, Ш. Салон 1846 года / Шарль Бодлер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://bodlers.ru/salon-1846-goda.html (Дата обращения 14.04.2025).
8. Бодлер, Ш. Современная публика и фотография / Шарль Бодлер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html (Дата обращения 14.04.2025).
9. Бодлер, Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер; пер. с фр. И.С. Поступальского. – М.: Издательство «Наука», 1970. – 480 с.
10. Буковски, Ч. Девушки / Чарльз Буковски. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/devushki.html (Дата обращения 16.05.2025).

11. Буковски, Ч. Дни точно бритвы, ночи полны крыс / Чарльз Буковски. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.askbooka.ru/stihi/charlz-bukovski/dni-tochno-britvy-nochi-polny-krys.html (Дата обращения 10.11.2025).

12. Буковски, Ч. Из блокнота в винных пятнах / Чарльз Буковски; пер. с англ. М.В. Немцова. – М.: Эксмо, 2017. – 384 с.

13. Буковски, Ч. Истории обыкновенного безумия / Чарльз Буковски; пер. с англ. В. Когана, М. Немцова. М.: Эксмо-пресс, 2020. – 416 с.

14. Буковски, Ч. мой компьютер / Чарльз Буковски. – [Электронный ресурс]. – URL: https://stihi.ru/2014/07/09/5404 (Дата обращения 16.05.2025).

15. Буковски, Ч. Музыка горячей воды / Чарльз Буковски; пер. с англ. М. Немцова. – М.: Эксмо, 2011. – 304 с.

16. Буковски, Ч. Хлеб с ветчиной / Чарльз Буковски; пер. с англ. Ю. Медведько. – М.: Эксмо, 2024. – 320 с.

17. Гете, И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера / Иоганн Вольфганг Гете; пер. с нем. Е.И. Волгиной. – Л.: Издательство «Наука», ленинградское отделение, 1981. – 296 с.

18. Гинзберг, А. Крик. Примечание / Аллен Гинзберг. – [Электронный ресурс]. – URL: https://stihi.ru/2008/05/08/2430 (Дата обращения 18.04.2025).

19. Джойс, Д. Дублинцы / Джеймс Джойс; пер. с англ. Сост., предисл. и коммент. Е. Гениевой. – М.: Известия, 1982. – 256 с. (Библиотека журнала «Иностранная литература»).

20. Джойс, Д. Дублинцы: Книга для чтения на английском / Джеймс Джойс. – СПб.: КАРО, 2013. – 320 с. («Modern prose»).

21. Джойс, Д. Портрет художника в юности / Джеймс Джойс; пер. с англ. В. Франка. – Неаполь: EDIZIONI SCIENTIFICHE ITALIANE, 1982. – 408 с.

22. Диккенс, Ч. Пантомима жизни / Чарльз Диккенс. – [Электронный ресурс]. – URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/lit/text/1071/73210/Dickens/madfogskie-zapiski-pantomima.htm (Дата обращения 11.04.2025).

23. Диккенс, Ч. Холодный дом / Чарльз Диккенс. – [Электронный ресурс]. – URL: https://librebook.me/bleak_house/vol1/2 (Дата обращения 11.04.2025).

24. Карвер, Р. Да помолчи уже, наконец. О чем мы говорим, когда говорим о любви / Реймонд Карвер; пер с англ. М. Немцова, В. Михайлина, А. Глебовской, В. Голышева, Г. Дашевского, И. Бессмертной, И. Ющенко. – М.: Иностранка, 2024. – 512 с.

25. Карвер, Р. Если спросишь, где я: Рассказы / Реймонд Карвер; пер. с англ.; послел. Н. Рейнгольд. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2007. – 591 с.

26. Карвер, Р. Собор: Рассказы / Реймонд Карвер; пер. с англ. А. Зверева. – М.: «Известия», 1987. – 160 с.

27. Лондон, Д. Люди бездны / Джек Лондон; пер. с англ. Т. Шушлебиной. – СПб.: Азбука, 2024. – 288 с.

28. Лондон, Д. Мартин Иден / Джек Лондон; пер. с англ. Р. Облонской. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015 – 416 с. – (Мировая классика).

29. Лондон, Д. Морской волк. Роман. Путешествие на «Ослепительном». Повесть. Рассказы рыбачьего патруля / Джек Лондон; пер. с англ. О. Яруничева. – М.: Печатное дело, 1993. – 495 с.

30. По, Э.А. Рукопись, найденная в бутылке / Эдгар Аллен По. – [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1833_ms_found_in_a_bottle-engelgardt.shtml (Дата обращения 05.08.2025).

31. По, Э.А. Философия творчества / Эдгар Аллен По. – [Электронный ресурс]. – URL: https://lib.ru/INOFANT/POE/poe1_3.txt (Дата обращения 14.05.2025).

32. Пруст, М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Марсель Пруст; пер. с фр. Т.В. Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с.

33. Саррот, Н. От Достоевского до Кафки / Натали Саррот. – [Электронный ресурс]. – URL: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-avstriya/sarrot-ot-dostoevskogo-do-kafki.htm (дата обращения 16.04.2025).

34. Стриндберг, А. Собрание сочинений: В 5 т. Т.4: Легенды / Пер. с швед. А. Владимировой; Одинокий: Роман / Пер. с швед. М. Андреева; Пьесы / Пер. с швед. Е. Барсовой, Ю. Балтрушайтиса; Исторические миниатюры / Пер. с швед. В. Саблина; сост. Е. Тюкалова / Август Стриндберг. – М.: Книжный клуб Книговек, 2010. – 560 с.

35. Уайльд, О. Критик как художник / Оскар Уайльд. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 454 с. – (Искусство и действительность).

36. Уитмен, У. Песнь о себе самом / Уолт Уитмен. – [Электронный ресурс]. – URL: https://liberal.ru/new-york-room-by-jn-probstein/uolt-uitmen-pesn-o-sebe-samom-perevod (Дата обращения 06.08.2025).

37. Уоллес, Д.Ф. Старый добрый неон / Дэвид Фостер Уоллес. – [Электронный ресурс]. – URL: https://dystopia.me/staryj-dobryj-neon (Дата обращения 10.05.2025).

38. Amis, M. Heavy Water and other stories / M. Amis. – New York: Harmony Books, 1999. – 208 p.

39. Barth, J. Lost in the Fun House / John Barth. – London: Penguin Books Ltd., 1972. – 200 p.

40. Barthelme, D. After Joyce / D. Barthelme // Mississippi Review. – 1993. – Vol. 21. – № 1/2. – P. 41-43.

41. Barthelme, D. Sixty Stories / D. Barthelme. – New York: Penguin Classics, 2003. – 451 p.

42. Barthelme, D. The Flight of Pigeons from the Palace / D. Barthelme. – [Электронный ресурс]. – URL: https://biblioklept.org/2023/04/28/read-the-flight-of-pigeons-from-the-palace-a-very-short-story-by-donald-barthelme/ (Дата обращения 21.11.2025).

43. Bukowski, C. 8 count / C. Bukowski. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/49699/8-count (Дата обращения 16.05.2025).

44. Bukowski, C. Absence of the Hero / C. Bukowski. – San Francisco: City Lights, 2010. – 245 p.

45. Bukowski, C. Hot Water Music / C. Bukowski. – New York: HarperCollins, 2007. – 224 p.

46. Bukowski, C. Tales of Ordinary Madness / C. Bukowski. – London: Virgin Books, 2009. – 231 p.

47. Carver, R. All of Us: The Collected Poems / R. Carver. – New York: Vintage, 1996. – 416 p.

48. Carver, R. Collected Stories / R. Carver. – New York: Literary classics of the United States, Inc., 2009. – 1024 p.

49. Fante, J. Goodbye, Bunker Hill / J. Fante. – Los Angeles Times: Jun 30, 1940. P. 6-7.

50. Hawthorne, N. The Artist of the Beautiful / N. Hawthorne – The New Atlantics, 2011. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.thenewatlantis.com/publications/the-artist-of-the-beautiful (Дата обращения 20.10.2025).

Научно-критическая литература

51. Агамбен, Д. Рассказ и костёр / Джорджо Агамбен; пер. с итал. Э. Саттарова. – М.: «Издательство Грюндриссе», 2015. – 192 с.

52. Агамбен, Д. Человек без содержания / Джорджо Агамбен; пер. с итал. С. Ермакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 160 с.

53. Андерсон, П. Истоки постмодерна / Перри Андерсон; пер. с англ. А. Апполонова. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. – 208 с.

54. Барт, Р. S/Z / Ролан Барт; пер. с фр. Г.К. Косикова и М.П. Мурат. – М.: Академический проект, 2009. – 373 с.

55. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

56. Барт, Р. Мифологии / Ролан Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – 5-е изд. – М.: Академический проект, 2019. – 351 с. – (Философские технологии).

57. Барт, Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт; пер. с фр. – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с.

58. Барт, Р. Смерть автора / Ролан Барт. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm (Дата обращения 20.04.2025).

59. Барт, Р. Фрагменты речи влюблённого / Ролан Барт; пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – 431 с.

60. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/4_2.html (Дата обращения 02.03.2025).

61. Башляр, Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр; пер. с фр. Н.В. Кислова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 176 с.

62. Беньямин, В. Бодлер / Вальтер Беньямин; пер. с нем. С. Ромашко, прим. А. Белобратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 224 с.

63. Беньямин, В. Девять работ / Вальтер Беньямин; пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ Классик» / «Панглосс», 2021. – 224 с.

64. Беньямин, В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Вальтер Беньямин; пер. с нем. и фр. А. Белобратова. – СПб.: Symposium, 2004. – 480 с.

65. Берман, М. Всё твёрдое растворяется в воздухе. Опыт модерности / Маршалл Берман; пер. с англ. В. Федюшина, Т. Беляковой. – М.: Горизонталь, 2020. – 488 с.

66. Беспалая, О.П. Художественное творчество как социальное явление: история и современное состояние проблемы: дис. … канд. философ. наук: 09.00.11 / Беспалая Ольга Петровна. – Архангельск, 2005. – 195 с.

67. Бланшо, М. От Кафки к Кафке / Морис Бланшо; пер. с фр. Д. Кротовой. – М.: Логос, 1998. – 240 с.

68. Бланшо, М. Пространство литературы / Морис Бланшо; пер. с фр. Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина, Д. Кротова, В.П. Большакова. – М.: «Логос», 2002. – 288 с.

69. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Харольд Блум; пер. с англ. С.А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.

70. Бодрийяр, Ж. Заговор искусства. Совершенное преступление / Жан Бодрийяр; пер. с фр. А.В. Качалова. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 250 с. – (Black Book).

71. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр; пер. с фр., послел. и примеч. Е.А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с. – (Мыслители XX века).

72. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла – 4-е изд. / Жан Бодрийяр; пер с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. – М.: «Добросвет», «Издательство “КДУ”», 2011. – 260 с.

73. Бочкарева, Н.С. Парадокс художника в романе «Дневник» / Н.С. Бочкарева // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – № 4(10) – С. 202-210.

74. Бочкарева, Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03., 10.01.08 / Бочкарева Нина Станиславовна – Пермь, 2001. – 390 с.

75. Брандес, Г. Бальзак / Георг Брандес. – [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/b/brandes_g/text_1881_balzac-oldorfo.shtml (Дата обращения 10.04.2025).

76. Бурдье, П. Поле литературы / Пьер Бурдье; пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22-87.

77. Бутенина, Е.М. Реймонд Карвер – «американский Чехов» / Е.М. Бутенина // Новый филологический вестник. – 2018. – № 4(47). – С. 247-255.

78. Вахрушева, Е.А. Политическая философия Фредрика Джеймисона: дис. … канд. полит. наук: 23.00.01 / Вахрушева Евгения Александровна – Екатеринбург, 2016. – 157 с.

79. Вебер, М. Политика как призвание и профессия / Макс Вебер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://kant.narod.ru/weber.htm (Дата обращения 25.02.2025).

80. Волошинов, В.Н. (Бахтин, М.М). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / В.Н. Волошинов (М.М. Бахтин). – М.: «Лабиринт», 1993. – 189 с.

81. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. Том второй / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; пер. с нем. Б.Г. Столпнера. – М.: Издательство «Искусство», 1969. – 327 с.

82. Гелианов, А. Перекодировать горизонт: о финальной работе Фредрика Джеймисона / Андрей Гелианов // Новое литературное обозрение. – 2024. – № 06 (158). – С. 35-58.

83. Гройс, Б. Комментарии к искусству / Борис Гройс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 343 с.

84. Гэй, П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее / Питер Гэй; пер. с англ. И. Заславской, А. Дунаева. – М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 492 с.

85. Делёз, Ж. Коды и капитализм (лекция 16 ноября 1971 года) / Жиль Делёз. – [Электронный ресурс]. – URL: https://censura.ru/articles/codecapital.htm (Дата обращения 20.04.2025).

86. Делёз, Ж. Критика и клиника / Жиль Делёз; пер. с франц. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.

87. Делёз, Ж. Логика смысла / Жиль Делёз; пер. с фр. Я.И. Свирского. – М.: Академический проект, 2011. – 472 с.

88. Делёз, Ж. Марсель Пруст и знаки / Жиль Делёз; пер. с фр. Е.Г. Соколова. – СПб.: Издательство «Алетейя», 1999 – 186 с.

89. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Жиль Делёз, Феликс Гваттари; пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.
90. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Жиль Делёз, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
91. Деррида, Ж. Письмо и различие / Жак Деррида; пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
92. Деррида, Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Жак Деррида; пер. с франц. Б. Скуратова. Под общей редакцией Д. Новикова. – М.: Logos-altera, издательство Ecce homo, 2006. – 256 с.
93. Джеймисон, Ф. Марксизм и интерпретация культуры / Фредрик Джеймисон; пер. с англ. – М., Екб.: Кабинетный учёный, 2014. – 414 с.
94. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Фредрик Джеймисон; пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. – М.: Изд-во института Гайдара, 2019. – 808 с.
95. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / Эмиль Дюркгейм; пер. с фр. А.Б. Гофмана, примечания В.В. Сапова. – М.: Канон, 1996. – 432 с. (история социологии в памятниках).
96. Жижек, С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда» / Славой Жижек. – М.: Издательство «Европа», 2011. – 168 с.
97. Зенкин, С. Работы о теории: статьи / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.
98. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С.Н. Зенкин. – Екб.: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 320 с.
99. Зенкин, С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты / С.Н. Зенкин. – М. Новое литературное обозрение, 2018. – 368 с.

100. Иглтон, Т. Капитализм и форма / Терри Иглтон. – [Электронный ресурс]. – URL: https://scepsis.net/library/id_2647.html (Дата обращения 07.03.2025).

101. Кавелти, Дж. Г. Изучение литературных формул / Джон Кавелти; пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.

102. Кардаш, А. Словарь постмодерна. Трансэстетика / Алексей Кардаш. – [Электронный ресурс]. – URL: https://insolarance.com/trans-aesthetics-baudrillard/ (Дата обращения 19.04.2025).

103. Ковалева, С.И. Коммуникативная функция текста в литературе американского постмодернизма (на материале творчества Дональда Бартельми): автореф… дис. кан. фил. наук: 10.01.05 / Ковалева Светлана Игоревна. – М., 1995. – 20 с.

104. Котелевская, В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике / В.В. Котелевская // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2013. – № 1. – С. 36-41.

105. Кузьмина, Т.В. Социальная идентификация творчества в повседневности художника: дис. … канд. соц. наук: 22.00.06 / Кузьмина Татьяна Владимировна. – Саратов, 2009. – 156 с.

106. Лакан, Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Жак Лакан; пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство “Гнозис”, Издательство “Логос”. 2004/2017 (2-е издание). – 304 с.

107. Лиотар, Ж-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 145 с.

108. Лифшиц, М.А. Поэтическая справедливость / М.А. Лифшиц. – М.: «Фабула», «Издательский центр», 1993. – 472 с.

109. Лифшиц, Мих. Собрание сочинений./ В 3-х томах. Том 2 / Михаил Лифшиц. – М.: Изобраз. искусство, 1986. – 448 с.

110. Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трёх томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Т.: «Александра», 1992. – 479 с.

111. Лукач, Г. К истории реализма / Георг Лукач. – М. Художественная литература, 1939. – 371 с.

112. Лукач, Д. Теория романа / Дьердь Лукач; пер. с нем. Г. Бергельсона. – М. Новое литературное обозрение. – 1994. – №9. – С. 19-78.

113. Лучинская, Е.Н. Актуализация интертекстуальных взаимоотношений в произведениях Дональда Бартельми / Е.Н. Лучинская // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2012. – № 10. – С. 162-171.

114. Ляпин, И.В. Жанровый канон новеллы в творчестве Реймонда Карвера: дис. … канд. филол. наук: 5.9.2 / Ляпин Иван Викторович. – Нижний Новгород, 2023. – 165 с.

115. Магидович, М.Л. Профессиональная идентичность художника и социокультурные механизмы её формирования: дис. … д-ра соц. наук: 22.00.06 / Магидович Марина Леонидовна. – СПб., 2005. – 356 с.

116. Маглий, А.Д. Трансформация Künstlerroman в прозе о художнике конца XX – начала XXI вв. / А.Д. Маглий // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 6. От античной классики до постмодернизма. М.: ИИУ МГОУ, 2016. – С. 181-187.

117. Маклюэн, Г.М. Понимание медиа / Герберт Маршалл Маклюэн. – [Электронный ресурс]. – URL: https://gtmarket.ru/library/basis/3528/3531 (Дата обращения 16.05.2025).

118. Мамардашвили, М.К. Эстетика мышления / М.К. Мамардашвили. – М.: «Московская школа политических исследований», 2000. – 416 с.

119. Марковненков, Д.В. Дж. Фанте и Ч. Буковски: репрезентация городского пространства в творческих практиках героя-художника / Д.В. Марковненков // Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные

исследования культуры. Коллективная монография по итогам XI Международной научной конференции «Национальные коды в языке и литературе». – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2023. – С. 114-121.

120. Марковненков, Д.В. Понятие индивидуальности и герой-художник в малой прозе Ч. Буковски: между модернистской и постмодернистской структурой чувства / Д.В. Марковненков // Litera. – № 11. – 2022. – С. 44-51.

121. Медведев, К. Чарльз Буковски. Стихи / Кирилл Медведев. – [Электронный ресурс]. – URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/stihi-72.html (Дата обращения 27.05.2025).

122. Меньщикова, М.К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03 / Меньщикова Мария Константиновна. – Нижний Новгород, 2019. – 352 с.

123. Миллс, Ч.Р. Социологическое воображение / Чарльз Райт Миллс; пер. с англ. О.А. Оберемко. Под общей редакцией и с предисловием Г.С. Батыгина. – М.: Издательский дом NOTA BENE, 2001. – 264 с.

124. Моглен, С. Скорбя о современности. Литература модернизма и травмы американского капитализма / Сет Моглен; пер. с англ. Д. Гаричева. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024. – 404 с. – (Серия «Современная американистика» = «Contemporary American Studies in the Russian Language).

125. Несмелова, О.О., Шевченко, А.Р. Роман Халеда Хоссейни «Молитва к морю»: функция визуального материала в художественном тексте / О.О. Несмелова, А.Р. Шевченко // Национальные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства. Коллективная монография. – 2022. – С. 106-113.

126. Очерки по истории «Капитала» К. Маркса / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС; Редкол.: В.С. Выгодский и др. – М.: Политиздат, 1983. – IV, 379 с.

127. Пирсон, Х. Диккенс / Хескет Пирсон; пер. с англ. М. Кан. – М.: Издательство ЦК ВЛКСМ Молодая Гвардия, 1963. – 512 с.

128. Погорелова, И.В. Бах, Буковски, бытие / И.В. Погорелова // Litera. – 2021. – № 4. – С. 198-204.

129. Рансьер, Ж. Эстетическая революция и её последствия / Жак Рансьер. – [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/@skorohod_space-esteticheskaya-revoluciya-i-ee-posledstviya-zhak-ranser (Дата обращения 15.05.2025).

130. Румянцева, И. Желание / Ирина Румянцева. – [Электронный ресурс]. – URL: http://freud-lacan.spb.ru/lakanaliya/2-2010-zhena-myasnika/irina-rumyantseva-zhelanie (Дата обращения 16.05.2025).

131. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Жан Поль Сартр; пер. с фр. В.И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 639 с. – (Мыслители XX века).

132. Сартр, Ж-П. Что такое литература? / Жан Поль Сартр; пер. с фр. Н.И. Полторацкой. – М.: Издательство АСТ, 2020. – 448 с.

133. Сафрански, Р. Гёте: жизнь как произведение искусства / Рюдигер Сафрански; пер. с нем. К. Тимофеевой. – М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. – 704 с. (Интеллектуальная биография).

134. Сафрански, Р. Гофман / Рюдигер Сафрански; пер. с нем.; Вступ. статья В.Д. Балакина. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 383[1] с. ил. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.; Вып. 946).

135. Сафрански, Р. Кафка. Пишущий ради жизни / Рюдигер Сафрански; пер. с нем. С.О. Мухамеджанова. – М.: Издательство АСТ, 2025. – 320 с. – (Персона и контркультура. Биографии).

136. Сёмченко, Р.А. Творческий процесс Ч. Паланика: от абстрактного представления к материальному воплощению // Р.А. Сёмченко //

Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 13. Номер 1, 2020. – С. 104-110.

137. Сонтаг, С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг; пер. с англ. В.П. Голышева. – М. «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.

138. Суслова, И.В. Портрет художника в контексте эпохи: двойная перспектива (роман М. Уэльбека «Карта и территория») / И.В. Суслова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 3(23). – С. 164-171.

139. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (*но боялись спросить у Хичкока*). Под редакцией Славоя Жижека / пер. с англ. и словен. – К. Голубович, А. Матвеева, О. Никифоров, А. Смирнов, Б. Скуратов; А. Вербицкая, Ж. Перковская. – М.: «Логос», 2022 (2-е изд.) – 336 с.

140. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

141. Фишер, М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / Марк Фишер; пер. с англ. М. Ермаковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 256 с.

142. Фомина, Е. Кто такой Хидэо Кодзима и почему он — гений / Елена Фомина. – [Электронный ресурс]. – URL: https://style.rbc.ru/people/5d84de2b9a794748222bd023 (Дата обращения 05.08.2025).

143. Фролов, Г.А., Хадиуллина, Р.Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») / Г.А. Фролов, Р.Р. Хадиуллина // Учёные записки Казанского Университета. Т. 154, кн. 2, 2012. – С. 184-188.

144. Харви, Д. Состояние постмодерна: Исследование истоков культурных изменений / Дэвид Харви; пер. с англ. Н. Проценко; под науч. ред. А.

Павлова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – 576 с.

145. Хассан, И. К концепции постмодернизма / Ихаб Хассан. – [Электронный ресурс]. – URL: https://culturolog.ru/content/view/2765/ (Дата обращения 01.05.2025).

146. Хаустов, Д. Буковски. Меньше, чем ничто / Дмитрий Хаустов. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 310 с.

147. Хомук, Н.В. Поэзия У. Уитмена в феноменологическом аспекте / Н.В. Хомук // Вестник ТГПУ. Выпуск 8 (71), 2007. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – С. 100-103.

148. Шалимова, Н.С. Образ города в современной американской литературе / Н.С. Шалимова // Большая конференция МПГУ. Сборник тезисов. – 2023. – Т. 3. – С. 68-72.

149. Шалимова, Н.С. Сюжет инициации в романе Дж. Лондона «Мартин Иден» / Н.С. Шалимова // Три «Л» в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика. Сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции. – М.: Языки народов мира, 2024. – С. 352-358.

150. Шевченко, Е.С. «Глаз» и «взгляд» в современную эпоху: о специфике визуального в модерных и постмодерных практиках / Е.С. Шевченко // Современное как проблема в истории литературы и культуры: слова и границы понятий «модерн», «модернизм», «постмодерн», «постмодернизм»: коллективная монография / науч. ред. Т.В. Журчева, И.В. Саморукова, К.А. Сундукова, Л.Г. Тютелова. – Самара: «Слово», 2021. – С. 139-151.

151. Шестов, Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии / Лев Шестов. – [Электронный ресурс]. – URL: https://predanie.ru/book/221307-dostoevskiy-i-nicshe-filosofiya-tragedii/ (Дата обращения 15.05.2025).

152. Эйхенбаум, Б.М. «Мой временник». Художественная проза и статьи 20-30-х годов / Б.М. Эйхенбаум. – СПб.: Инапресс, 2001. – 656 с.

153. Ямпольский, М. Изображение. Курс лекций / Михаил Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 424 с.

154. Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – М.: Ad Marginem, 2000. – 344 с.

155. Abramowitz, R. Donald Barthelme and Not-Knowing: 1964-1987 / R. Abramowitz. – Oxford: Christ Church, Oxford University, 2014. – 250 p.

156. Amir, A. The Visual Poetics of Raymond Carver / A. Amir. – Lanham: Lexington Books, 2010. – 197 p.

157. Ammerlahn, H. The Marriage of Artist Novel and Bildungsroman: Goethe's Wilhelm Meister, a Paradigm in Disguise / H. Ammerlahn // German Life and Letters. – 2006. – Vol. 59. – № 1. – P. 1468-1483.

158. Badiou, A. Drawing / A. Badiou. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.lacan.com/symptom12/drawing.html (Дата обращения 05.11.2025).

159. Bal, M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition / M. Bal. – Toronto: University of Toronto Press, 1999. – 254 p.

160. Baxter, J. The 'Problem' of Beckett in postmodern American fiction / J. Baxter // Textual Practice. – 2020. – Vol. 34. – № 7. – P. 1103-1121.

161. Bethea, A.F. Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver / A.F. Bethea. – New York, London: Routledge, 2001. – 326 p.

162. Bethea, D.W. Heat, Light, and the Darkening World: Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" / D.W. Bethea. – South Atlantic Review, Vol. 56, No. 4, 1991. – P. 24.

163. Bloch, E. The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays / E. Bloch; translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg. – Cambridge: MIT Press, 1988. – 303 p.

164. Brown, J.M. Dickens: Novelist in the Market-Place / J.M. Brown. – London: The Macmillan Press Ltd, 1982. – 180 p.

165. Chebil, S.A. The Gothic Representations of the City through the Flâneur in Victorian Literature / S.A. Chebil // International Journal of Language and Literary Studies. – 2021. – Vol. 3. – № 4. – P. 259-276.

166. Clark, J.R. The Cult of Haruki Murakami / J.R. Clark. – [Электронный ресурс]. – URL: https://www.esquire.com/uk/culture/books/a62979835/haruki-murakami-profile-2024/ (Дата обращения 05.08.2025).

167. Clements, P. Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement / P. Clements. – New York: Routledge, 2013. – 214 p.

168. Daugherty, T. Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme / T. Daugherty. – New York: St. Martin's Press, 2009. – 526 p.

169. Debritto, A. «Writing into a Void»: Charles Bukowski and the Little Magazines / A. Debritto // European Association for American Studies. – 2012. – Vol. 7. – № 1. – P. 1-15.

170. Debritto, A. A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s / A. Debritto // Routledge. – 2011. – Vol. 92. – № 3. – P. 309-322.

171. Decker, Ch. Faces in the Mirror: Raymond Carver and the Intricacies of Looking / Ch. Decker // Amerikastudien / American Studies. – 2004. – Vol. 49. – № 1. – P. 35-49.

172. Deleuze and the Passions. Edited by Ceciel Meiborg and Sjoerd van Tuinen. – Santa Barbara: Punctum Books, 2016. – 182 p.

173. Deleuze, G. On Painting. Courses, March-June 1981 / G. Deleuze. – Minneapolis, London: The University of Minnesota Press, 2025. – 346 p.

174. Di Stefano, G. Meaningfulness and meaninglessness of work in Charles Bukowski / G. Di Stefano // World Futures. The Journal of New Paradigm Research. – 2017. – P. 1-14.

175. Duneer, A. Crafting the Sea: Romance and Realism in Jack London's *Martin Eden* / A. Duneer // American Literary Realism. – 2015. – Vol. 47. – № 3. – P. 250-271.

176. Eagleton, T. The English Novel: An introduction / T. Eagleton. – Oxford: Blackwell Publishing, 2005. – 376 p.
177. Fischer, E. The Necessity of Art: A Marxist approach / E. Fischer; translated by Anna Bostock. – Middlesex: Penguin Books Ltd, 1963. – 233 p.
178. Fondo, B. „I Have Known Rivers": Traumatic Memory and the Postcolonial Kunstlerroman: A Reading of Paule Marshall's Triangular Road / B. Fondo // Zagadnienia Rodzajów Literackich. – 2013. – LVI z. 1. – P. 25-38.
179. Franssen, G. Allegories of Branding How to Successfully Fail Charles Bukowski / G. Franssen // Amsterdam University Press. – 2021. – P. 139-149.
180. Garcia, P.A. Hopkins the Victorian-Postmodern /-ist: His Manipulation of Genre / P.A. Garcia // Revista de filología inglesa. – 2003. – № 25. – P. 7-16.
181. Gilmore, M.T. American Romanticism and the Marketplace / M.T. Gilmore. – Chicago: University of Chicago Press, 1985. – 177 p.
182. Grøtta, M. Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media / M. Grøtta. – New York, London: Bloomsbury, 2015. – 208 p.
183. Grøtta, M. Reading Portrait Photographs in Proust, Kafka and Woolf. Modernism, Media and Emotion / M. Grøtta. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. – 216 p.
184. Habermas, J. Modernity versus Postmodernity / J. Habermas; translated by Seyla Ben-Habib // New German Critique. – 1981. – № 22, Special Issue on Modernism. – P. 3-14.
185. Hall, V. "Put yourself in my shoes": The cultural geography of Raymond Carver's America / V. Hall. – [Электронный ресурс]. – URL: https://docs.lib.purdue.edu/dissertations/AAI3263579/ (Дата обращения 27.05.2025).
186. Han, L. Absurdity and Postmodernism: An Analysis of Barthelme's The Glass Mountain / L. Han // Theory and Practice in Language Studies. –2016. – Vol. 6. – № 7. – P. 1513-1517.

187. Jacobson, M.R. Patrick Süskind's Das Parfum: A Postmodern Künstlerroman / M.R. Jacobson // The German Quarterly. – 1992. – Vol. 65. – № 2. – P. 201-211.
188. Jameson, F. A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2002. – 250 p.
189. Jameson, F. Allegory and Ideology / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2020. – 384 p.
190. Jameson, F. Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998 / F. Jameson. – London, New York: Verso, 1998. – 206 p.
191. Jameson, F. The Antinomies of Realism / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2015. – 326 p.
192. Jameson, F. The Ideologies of Theory / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2008. – 679 p.
193. Jameson, F. The Years of Theory. Postwar French Thought to the Present / F. Jameson. – London, New York: Verso, 2024. – 468 p.
194. Klinkowitz, J. Donald Barthelme. An Exhibition / J. Klinkowitz. – Durham, London: Duke University Press, 1991. – 147 p.
195. Lainsbury, G.P. The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymond Carver's Fiction / G.P. Lainsbury. – New York, London: Routledge, 2004 – 188 p.
196. Laurenson, D.T., Swingewood, A. The Sociology of Literature / D.T. Laurenson, A. Swingewood. – New York: Schocken Books, 1972. – 281 p.
197. Loevlie, E.M. Faith in the Ghosts of Literature. Poetic Hauntology in Derrida, Blanchot and Morrison's Beloved / E.M. Loevlie // Religions. – No. 4. – 2013. – P. 336-350.
198. Lukács, G. Goethe and His Age / G. Lukács; translated by Robert Anchor. – London: Merlin Press Ltd, 1979. – 258 p.
199. Lyons, M. The Typewriter Century. A Cultural History of Writing Practices / M. Lyons. – Buffalo: University of Toronto Press, 2021. – 261 p.
200. Macherey, P. A Theory of Literary Production / P. Macherey; translated from French by Geoffrey Wall. – London: Routledge, 2006. – 374 p.

201. Malmgren, C.D. "From Work to Text": The Modernist and Postmodernist Künstlerroman / C.D. Malmgren // NOVEL: A Forum on Fiction. – 1987. – Vol. 21. – № 1. – P. 5-28.

202. Marcuse, H. Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Volume Four / H. Marcuse. – London: Routledge, 2007. – 264 p.

203. Miles, B. Charles Bukowski / B. Miles. – London: Virgin Books, 2011. – 352 p.

204. Mills, C.R. White Collar. The American Middle Classes / C.R. Mills. – New York: Oxford University Press, 1951. – 378 p.

205. O'Neil-Henry, A. Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France / A. O'Neil-Henry. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2017. – 256 p.

206. Packham, J. Edgar Allan Poe's Chaotic Drive to Unity / J. Packham // Tropos. – 2014. – № 1(1). – P. 44-50.

207. Pirholt, M. A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre / M. Pirholt // Goethe Yearbook. North American Goethe Society. – 2009. – Vol. 16. – P. 66-99.

208. Rajewsky, I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I.O. Rajewsky // *Intermédialités / Intermediality*. – 2005. – Iss: 6. – P. 43-64.

209. Ryan, M. "no hope, just / booze and madness": Connecting Social Alienation and Alcoholism in Charles Bukowski's Autobiographical Fiction / M. Ryan. – Ann Arbor: ProQuest LLC, 2014. – 72 p.

210. Schleifer, R. A Political Economy of Modernism. Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class / R. Schleifer. – Cambridge: Oxford University Press, 2018. – 339 p.

211. Sierra, N. Surrealist histories of language, image, media: Donald Barthelme's 'collage stories' / N. Sierra // European Journal of American Culture. – 2013. – Vol. 32. – N. 2. – P. 153-171.

212. Singerman, H. Art Subjects. Making Artists in the American Universities / H. Singerman. – Los Angeles: University of California Press, 1999. – 296 p.
213. Sklenicka, C. Raymond Carver: A Writer's Life / C. Sklenicka. – New York: Scribner, 2009. – 592 p.
214. Spiller, R.E. Critical Standards in the American Romantic Movement / R.E. Spiller // National Council of Teachers of English, United States. – 1947. – Vol. 8, No. 7. – P. 344-352.
215. Stratton, J. Capitalism and Romantic ideology in the record business / J. Stratton // Popular Music. – 1983. – Vol. 3. – P. 143-156.
216. Wesselman, D. The high line, "the balloon," and heterotopia / D. Wesselman // Space and Culture – 2013 – № 16(1) – P. 16-27.
217. Whalen, T. Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America / T. Whalen. – Princeton: Princeton University Press, 1999. – 328 p.
218. Williams, R. Culture and Society 1780-1950 / R. Williams. – New York: Anchor Books, 1960. – 382 p.
219. Williams, R. Marxism and Literature / R. Williams. – Oxford: Oxford University Press, 1977. – 218 p.
220. Williams, R. Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism / R. Williams. – New York, London: Verso, 1989. – 335 p.
221. Williams, R. The Country and The City / R. Williams. – New York: Oxford University Press, 1973. – 336 p.
222. Williams, R. The Long Revolution / R. Williams. – Middlesex: Penguin Books Ltd, 1965. – 400 p.

Публикации автора по теме исследования:

в научных изданиях, входящих в Перечень ВАК РФ

1. Марковненков Д.В. Понятие индивидуальности и герой-художник в малой прозе Ч. Буковски: между модернистской и постмодернистской структурой чувства // Litera. – 2022. – № 11. – С. 44-51.

2. Колесников А.Ю., Марковненков Д.В. «Искренний» художник в ситуации постмодерна (на примере малой прозы Ч. Буковски) // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2023 – Т. 45. – № 4. – С. 98-105. (авторский вклад – 70%).

3. Марковненков Д.В. Интермедиальные приёмы репрезентации образа художника в рассказах Г. Миллера «Нью-Йорк и обратно» и Ч. Буковски «Рабочий день» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16. – № 12. – С. 4145-4152.

4. Марковненков Д.В. Функции «взгляда» в рассказах Рэймонда Карвера // Вестник гуманитарного образования. – 2024. – № 4(36). – С. 114-120.

в других изданиях

5. Марковненков Д.В. Принципы конструирования субъектности в рассказе Ч. Буковски «Ори, горя» // Актуальные проблемы филологии и журналистики. Материалы XXXIII Международной научной студенческой конференции Института филологии и журналистики ННГУ. – 2022. – С. 58-64.

6. Марковненков Д.В. Идентичность письма: герой-художник в постмодернистском тексте (на примере рассказа Ч. Буковски «Из блокнота в винных пятнах») // Языки истории и языки литературы. Коллективная монография. – 2022. – С. 301-308.

7. Марковненков Д.В. Дж. Фанте и Ч. Буковски: репрезентация городского пространства в творческих практиках героя-художника // Феномен литературного ландшафта и междисциплинарные исследования культуры. – 2023. – С. 116-123.

8. Марковненков Д.В. Ирония как средство выражения авторской идентичности в контексте городского пространства (на материале малой прозы Ч. Буковски) // Современная лингвистика: от теории к практике. Труды и материалы. II Казанский международный лингвистический саммит. – 2023. – Т. 2. – С. 130-132.

9. Марковненков Д.В. «Взгляд вкось»: организация учебного процесса изучения иностранных языков посредством массовой культуры // Вариативность и стандартизация языкового образования в неязыковом вузе. Сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции. – 2023. – С. 169-172.

10. Марковненков Д.В. Перевод как творческий акт (на материале рассказа Д. Бартелми «Я и мисс Мандибула») // Трансфер понятий и культурный трансфер: практики перевода в межкультурной коммуникации. Коллективная монография. – 2024. – С. 300-309.

11. Марковненков Д.В. Между «глазом» и «взглядом»: о в*и*дении художника в рассказах Д. Бартелми, Ч. Буковски и Р. Карвера // Телекинет. – № 4(29). – 2024. – С. 44-50.

12. Марковненков Д.В. Рассказ Рэймонда Карвера «Ложь»: опыт чтения, перевода и интерпретации // Вариативность и стандартизация языкового образования в неязыковом вузе. Сборник статей по материалам VII Международной научно-практической конференции. – 2024. – С. 201-204.