

АРАБИНА А.В.

(Карлов университет, Прага, Чехия)

УДК 821.111(70)-31(Барт Д.)

«ХИМЕРА» ДЖОНА БАРТА КАК МЕТАРОМАН

Аннотация. Статья посвящена жанровому анализу произведения Джона Барта «Химера». В сюжете были выделены структурно-композиционные особенности, которые говорят о жанровой природе «Химеры». Это метароман, в котором наиболее важна саморефлективная составляющая, и нами показано, как она возникает в результате усложнения структуры. Автором использованы различные приемы, обеспечивающие саморефлексию текста, и одним из важнейших является композиционный принцип *mise en abyme*, или принцип матрешки. Смена рассказчиков, экспликация, интертекст, нарушения хронологии – все это требует участия читателя, которому постоянно напоминают о том, что перед ним вымысел, а не реальная история. Фигура автора также помещается внутрь романа и подчиняется его законам. Автор метаромана переадресует свои функции и читателю, и персонажам, что уравнивает их. Анализ композиционно-жанровых особенностей «Химеры» позволяет уточнить понятие метаромана и выделить его в особое явление.

Ключевые слова: химера; метароманы; саморефлексия текста; американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные сюжеты.

Джон Барт является одним из самых известных американских писателей-постмодернистов. Он автор более десяти романов, рассказов, а также эссе, в которых представлены его взгляды на литературу. Самые популярные эссе «Литература истощения» («The Literature of Exhaustion», 1967) и «Литература пополнения» («The Literature of Replenishment», 1979) внесли большой вклад в изучение постмодернизма и жанровой природы романов нового типа. В первом эссе Д. Барт писал об исчерпанности эстетики высокого модернизма и интеллектуальной литературы, к которой принадлежал и сам в начале творческого пути. Затем он пришел к выводу, что такие «позднемодернистские чудеса», как «Никчемные тексты» С. Беккета или «Бледный огонь» В. Набокова должны смениться «более демократичной литературой» [Barth 1997: 79]. «Достойной программой» постмодер-

низма он считает синтез домодернистских и модернистских способов письма. По его мнению, «постмодернистский роман стоит выше ссоры между реализмом и ирреализмом, формализмом и “содержательностью”, чистой и идейной литературой, литературой для избранных и кичем» [Barth 1997: 79]. И именно в романе «Химера» была наиболее полно реализована «программа», провозглашенная Д. Бартом, и проявлен его индивидуально-авторский стиль.

Роман «Химера» является пятым произведением Д. Барта и отличается от предыдущих его романов более усложненной техникой письма и структурой. В этот роман вошли три части, связанные между собой и в то же время подобные автономным повестям. Мы покажем, что жанр этого произведения может быть определен как метароман. Приставка «мета-» означает «о себе», «между», «через», поэтому метароман может быть назван «романом о самом себе». В метаромане саморефлективная тенденция постмодернизма стала доминирующим элементом, обуславливающим главенство структуры произведения. Здесь нужно отметить, что саморефлексия в метаромане системна и является попыткой изобразить автономную самоосознанность текста, которая не апеллирует к авторской фигуре, а подчиняет ее себе. Именно такое системное самоосознание и будет являться саморефлексией в художественном произведении.

Открывает роман повесть «Дуньязадиада». В ней Д. Барт пересказывает историю Шахразады из «1001 ночи», но от имени ее младшей сестры Дуньязады. Также автор вводит нового персонажа, брата Шахрияра Шахземана, который впоследствии сыграет роль в зарождении племени амазонок, фигурирующих в дальнейшем повествовании. Это один из способов связи частей в единое целое. Помимо этого, Д. Барт сам появляется в повести в образе Джинна, который перемещается из реальности на страницы книги. Барт-Джинн помогает сестрам, пересказывая истории Шахразаде из настоящей «Книги 1001 ночи», которые она потом будет пересказывать Шахрияру. Такое смешение реального и вымышленного получило название «фабуляция» и было рассмотрено Р. Сколзом как одно из важных свойств метаромана (см. [Scholes 1980]).

Классическая сюжетная линия «1001 ночи» постоянно присутствует в повести: после измены своей жены царь Шахрияр каждую ночь похищал и насиловал невинных девушек, убивая их к утру до тех пор, пока не встретил Шахразаду. В конце повести Дуньязаде предстоит выбор: убить своего жениха Шахземана, тем самым погубив и себя с сестрой, либо же оставить ему жизнь, возможно, сохраняя жизнь также и Шахразаде. Д. Барт вовлекает читателя в создание романа,

оставляя финал этой повести открытым, тем самым расширяя интерпретационное поле, присущее классическому повествованию.

Следующие повести, «Персеида» и «Беллерофониада», включены в мифологический интертекст. «Персеида» повествует о жизни героя Персея после того, как он убил Медузу. Повествование ведется от лица главного героя, однако его голос часто смешивается с голосом автора, создавая сложную структуру основного рассказа. В этой повести Д. Барт также выходит за рамки классического мифа, представляя Персея человеком среднего возраста, который испытывает экзистенциальный кризис. По словам самого персонажа, он чувствует, будто «каменеет из-за запоздалого излучения Медузой» [Барт 2013: 89]. Узнав о том, что Афина создала новую Медузу, которая, напротив, может обращать камень в плоть, Персей решает повторить свое путешествие, надеясь вернуть себе былую славу. Однако вскоре он понимает, что это невозможно, потому как он «был, и никуда от этого не деться, хоть это и сулит больше бед, чем побед, одним из Зевсидов, треклятым легендарным героем» [Барт 2013: 148]. После того, как он это осознает, он решает отказаться от своего намерения вернуть молодость и, следовательно, снова стать героем, потому как влюбляется в Новую Медузу. Жертвывая своими желаниями ради любви, он становится звездой и, таким образом, получает бессмертие. Такое наделение персонажа идентифицирующей функцией является свойственным метароману приемом, позволяющим обратить внимание читателя на произведение как на выдумку.

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

Как и предыдущие повести, «Беллерофониада» наделена полифонией, однако в этот раз столь обширной, что порой читателю сложно понять, кто именно сейчас говорит. Помимо полифонии, Д. Барт вставляет в «Беллерофониаду» вырезки из своих интервью, лекций, а также предыдущих романов, создавая многоуровневое повествование и тем самым делая текст саморефлексивным. Беллерофон рассказывает историю своей жизни, при этом его повествование прерывают его любовница Меланиппа, жена Филоноя и сам Барт. Так, например, одно предложение мог начать Беллерофон, но заканчивал его уже Д. Барт:

«Мы были юношами; Делиад симпатичен, как симпатичны все смертные, но Беллер, замерший на берегу Истма с залитыми лучами заходящего солнца медными кудрями, – божествен!» [Барт 2013: 180].

Однако, в отличие от Персея, Беллерофон не желает отказываться от статуса героя во что бы то ни стало, за что его прокликает Зевс. Беллерофон обретает бессмертие, но не такое, каким он его себе представлял: он будет вечно существовать как текст «Беллерофониады», а не как ее отдельный персонаж.

Саморефлексия метаромана достигается смещением повествовательного центра произведения, что позволяет ему обращать внимание читателя на свою вымышленность и оставлять простор для различных интерпретативных вариаций, от которых и будет зависеть окончательная форма произведения. Произведения метапрозы состоят из различных сконструированных миров, при этом их структура умышленно лишена центра. Именно нагромождение структур и изначальное признание себя вымыслом делает метароман мобильным настолько, что читатель сам наделяет произведение смыслом, который будет одним из бесконечно возможных.

Достигнуть смещения повествовательного центра помогают такие литературные приемы, как изменение структурного устройства произведения, статуса автора, функций персонажей, прием остранения, фабуляция, историографическое описание и другие. Эти приемы позволяют выдвинуть на первый план структуру произведения, а также стереть границы между реальностью и вымыслом.

Саморефлексия в «Химере» во многом обусловлена ее специфической структурой. Наиболее важным приемом для достижения саморефлексии текста является *mise en abyme*, или принцип матрешки (*mise en abyme* в буквальном переводе с французского означает «помещение в бездну»), т.е. наслоение повествовательных линий, которые могут быть вовсе не связаны друг с другом и введены, чтобы привлечь внимание читателя к структурному устройству произведения. Благодаря использованию этого приема Д. Барт выводит на первый план структуру текста и децентрирует ее, что позволяет нам говорить о «структуре структур» [Деррида 1995: 14], чем обычно обуславливается композиционное строение «история в истории в истории». При этом каждая отдельная структура может не взаимодействовать с соседней, поэтому их конечная форма и складывается из интерпретативного опыта читателя. В *mise en abyme* саморефлексия текста достигается благодаря смене рассказчиков или точек зрения, а также переходом на другой уровень повествования, что меняет точку рецепции на точку

референции. Таким образом, в произведении формируются различные пласты повествования с различными включенными в него конструкциями, создавая диегетическое отклонение от основного повествования.

По Ж. Женетту, «вторичный рассказ может быть по отношению к первичному либо гомодиегетическим, то есть касающимся тех же персонажей, которые действуют в основном рассказе (например, рассказы Одиссея в доме Алкиноя), либо гетеродиегетическим, то есть касающимся совершенно других действующих лиц и, вообще говоря, представляющим собой историю, не связанную по смежности с первичной (что, конечно, не исключает связей иного порядка – например, по аналогии, по контрасту и т. д.); такова, например, “Повесть о безрассудно-любопытном” в “Дон Кихоте”» [Женетт 1998: 230–231]. И если эти два типа «не абсолютно противостоят друг другу», то «абсолютной является разница в нарративном статусе между историей, прямо излагаемой повествователем (“автором”), и историей, излагаемой внутри этой истории при посредстве одного из ее участников (персонажа или чего-то другого); в последнем случае перед нами история второго порядка». Ж. Женетт предлагает условно обозначить эту формальную оппозицию, «назвав первый уровень диегетическим, а второй – метадиегетическим, каким бы ни было содержательное соотношение между ними» [Женетт 1998: 231].

В повестях, входящих в «Химеру», отношения вставных историй к основному повествованию будут различны. Помимо этого, все рассказы обладают повествовательной анахронией: несоответствиями между порядком истории и порядком повествования [Женетт 1998: 232]. Так, первая повесть в «Химере» начинается с диалога Дуньязды с ее мужем Шахземаном, но прерывается вставной историей с аналептическим отношением к главному повествованию, то есть описывающей предшествующие события: «– И тут я, как обычно, прервала свою сестру, сказав: “До чего же ловка ты со словами, Шахразда...”» [Барт 2013: 15]. Далее следует описание одной из ночей, проведенных Шахраздой с царем Шахрияром, которая прерывается аналепсисом: «Три с третью года назад, когда царь Шахрияр еженощно брал невинную девушку и овладевал ею, чтобы поутру казнить <...> Моя сестра была студенткой последнего курса, специализирующейся по гуманитарным наукам <...> Она была столь устрешена бедственным положением народа, что бросила в середине последнего семестра учебу, чтобы полностью сосредоточиться на исследовательской работе и отыскать путь, как предотвратить дальнейшие казни наших сестер и уберечь страну от краха, к которому вел ее Шахрияр» [Барт 2013: 17]. Таким

образом, происходит гомодиегетический сдвиг повествования, создавая новый текстовый уровень в общей структуре *mise en abyme*.

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

Помимо гомодиегетических отклонений, в повестях также присутствуют и гетеродиегетические. В «Дуньязадиаде» такое отклонение совершается, благодаря введению фигуры Джинна-Барта. Джинн рассказывает свою историю, создавая гетеродиегетический разрыв с основным повествованием: «Мой план, – рассказывал он нам, – установить, куда следует идти, а для этого выяснить, где я сейчас нахожусь, предварительно определив, где я был раньше – где были мы все. В болотах Мэриленда встречается такая улитка – возможно, я ее выдумал, которая строит свою раковину из всего, что только ни попадетс ей на пути...» [Барт 2013: 22]. При этом история Джинна будет иметь двойственное временное отношение к основному повествованию. Так как Джинном является сам автор, то, следовательно, к основному повествованию он будет относиться и пролептически, и аналептически: ведь на самом деле он уже знает исход своей повести, которым делится с Шахразадой и Дуньяздой, создавая двойной пролеписис и, следовательно, не только усложняя структуру произведения, но также и расширяя границы повествования. Если же брать во внимание Джинна только как персонажа повести, то к главному повествованию он относится аналептически, так как он принимал участие в развитии истории до настоящего времени повести.

Подобным образом будет совершено одно из гетеродиегетических отклонений в «Беллерофониаде»: на этот раз Д. Барт появится в образе Полиида, учителя юного Беллера, также принимая непосредственное участие в судьбе героя, а впоследствии «обратит его в версию Беллерофоновой жизни» [Барт 2013: 162], т.е. напишет «Беллерофониаду». При этом Д. Барт оставляет Полииду волшебные способности джинна: «Иногда его магия изменяла ему, когда он к ней обращался» [Барт 2013: 177], и эта экспликация подсказывает, что это один и тот же персонаж. Это один из способов обнаружения структуры текста и его саморефлексии в общей композиции *mise en abyme*.

После того как рассказы главных героев возвращаются к моменту их речи, дальнейшее композиционное устройство повестей различается. Так, например, в «Дуньязадиаде» после окончания истории Дуньязады последует очередная вставная история: на этот раз рассказчиком станет Шахземан. Его рассказ хронологически будет самым ранним из всей повести, то есть произойдет еще один сдвиг гомодиегитического характера: «Шесть лет тому назад я считал себя счастливейшим человеком на свете» [Барт 2013: 57]. После истории Шахземана повествование вернется к настоящему моменту, оставляя открытым финал истории Дуньязады. Напротив, в «Персеиде» финал закрыт, диалог Медузы и Персея линейен и не прерывается вставной историей.

В «Беллерофониаде» финал является наиболее сложным. В конце рассказа Беллерофона выяснится, что эту предшествующую настоящему моменту историю написал он сам, а не Меланиппа, как о том говорилось в начале повести: «Я, собственным голосом декламируя вслух свою историю амазонке Меланиппе...» [Барт 2013: 162], и далее: «Ради бога, Меланиппа, запиши!» [Барт 2013: 169]. Но Меланиппа отрицает свое авторство: «Я из этого не писала ничего; это все твои дела, до последнего слова» [Барт 2013: 327]. Таким образом, Д. Барт создает двойную мистификацию автора, – ведь уже известно, что историю Беллерофона написал Полиид. Следовательно, автор переводит предшествующую этой сцене историю на псевдодиегетический уровень повествования, тем самым создавая очередную текстовую рефлексию в структуре *mise en abyme*. Завершает «Беллерофониаду» диалог Полиида с Беллерофоном, где доминирует фабулятивная функция.

В двух повестях присутствуют послесловия. В «Персеиде» послесловие Барта-Автора сливается с голосом Персея: «Я доволен <...> Доброй ночи» [Барт 2013: 158]. В «Дуньязадиаде» после окончания главного повествования следует послесловие Джинна-Барта: «Альф Лайла Ва Лайла, Книга Тысячи и Одной Ночи – не история Шахразады, а история истории ее историй <...> Если бы я смог сочинить столь же восхитительную историю, она бы повествовала о малышке Дуньязаде и ее женихе, которые проводят за одну темную ночь тысячу других ночей и утром обнимают друг друга» [Барт 2013: 71]. Данное послесловие будет являться метадиегетическим отклонением, так как он образует дистанцию между основным миром истории и рефлексивным повествованием [Муравьева 2013: 363], а также не относится к основному повествованию. Помимо этого, данное послесловие обращает внимание на повесть как на вымысел, что создает дополнительную текстовую саморефлексию.

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

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

- анахрония;
- рефлексивные диегетические сдвиги и умышленные отклонения от центрального повествования;
- референтная дистанция;
- металепис.

Mise en abyme является одним из главных приемов, обеспечивающих саморефлексию текста, потому как благодаря ему акцентируется симулятивное устройство метаромана, суть которого может скрываться за множеством невязанных структур. Метароман требует участия читателя, что также расширяет границы между реальностью и вымышленностью. «Химера» Д. Барта является одним из ярких примеров метаромана. На наш взгляд, это сложное явление, требующее тщательного изучения, которое предлагает литературоведу немало интересных и перспективных задач. Этот жанр находится в отношениях притяжения-отталкивания с традициями модернизма: с так называемой «университетской» литературой, с поздней прозой В. Набокова. Элементы саморефлексии были свойственны и произведениям предшествующих эпох (они есть и в «Дон Кихоте» Сервантеса, и в «Анне Карениной» Толстого). Во второй половине XX в. с появлением мета-

романа мы увидели развитие одного из принципов романной структуры, который оказался важнейшим для рождения нового жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Д. Химера / пер. В. Е. Лапицкого. – СПб.: АЗБУКА, 2013. – 350 с.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. «Филология». – 1995. – № 5. – С. 11-32.

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.

Муравьева Л. Е. Mise en abyme: Нарративная дистанция // Вестник Нижегород. ун-та им. Лобачевского. Сер. «Иностранные языки». – 2013. – № 4 (2). – С. 362-365.

Barth J. The Friday Book, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided Essays and Other Nonfiction. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

Scholes R. Fabulation and Metafiction. – Urbana: University of Illinois Press, 1980.

REFERENCES

Bart D. Khimera / per. V. E. Lapitskogo. – SPb.: AZBUKA, 2013. – 350 с.

Derrida Zh. Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk // Vestnik Mosk. gos. un-ta. Ser. «Filologiya». – 1995. – № 5. – S. 11-32.

Zhenett Zh. Figury: v 2 t. – M.: Izd.-vo im. Sabashnikovykh, 1998. – 944 s.

Murav'eva L. E. Mise en abyme: Narrativnaya distantsiya // Vestnik Nizhegorod. un-ta im. Lobachevskogo. Ser. «Inostrannye yazyki». – 2013. – № 4 (2). – S. 362-365.

Barth J. The Friday Book, Book-Titles Should Be Straightforward and Subtitles Avoided Essays and Other Nonfiction. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

Scholes R. Fabulation and Metafiction. – Urbana: University of Illinois Press, 1980.

Науч. руководитель: Верина У.Ю., к.ф.н, доцент.