

УДК 82(091)

**ПОСТПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ
САМОРЕФЛЕКСИЯ В РОМАНЕ ПОЛА ОСТЕРА
«СТЕКЛЯННЫЙ ГОРОД»**

В.Б. Шамина

Аннотация

В статье ставится цель выявить различные формы авторского присутствия в одном из самых известных и спорных романов ведущего американского писателя Пола Остера «Стеклянный город» и охарактеризовать те эстетические результаты, которые порождаются множественностью авторских воплощений в произведении. Показано, как автор, используя основные стратегии постмодернизма, фактически его пародирует и создаёт метатекст, позволяющий говорить о новом витке развития постмодернистской литературы.

Ключевые слова: автор, читатель, интертекстуальность, рефлексия, пародия, постмодернизм, постпостмодернизм, метатекст.

Пол Остер принадлежит к числу тех писателей, чьё творчество вызывает равный интерес как у профессиональных литературоведов, так и у обычных читателей. Все его произведения обладают сложной, многоуровневой структурой и могут восприниматься и как интеллектуальная игра, и как увлекательное захватывающее «чтиво» в жанре психологического триллера. Многие исследователи справедливо отмечают в его произведениях характерные черты постмодернистской поэтики. Так, профессор Кёльнского университета Берндт Херцогенрат в своей книге «Искусство желания» [1], которая целиком посвящена теоретическому освещению четырёх романов Пола Остера («Стеклянный город», «В стране уходящей природы», «Музыка по случаю», «Храм Луны»), размышляет о полной деконструкции текста, условий жанра и об изменениях художественных установок романа, ссылаясь на идеи Жака Деррида относительно того, что смысл конструируется в процессе прочтения произведения.

Это вполне созвучно идеям самого автора, который в интервью с Владимиром Иткиным замечает, что «не только писатель, но и читатель создаёт книгу. Это двойной акт. Вот возьмём, к примеру, сказку. Как она обычно начинается? “В одном тёмном и дремучем лесу жила-была женщина со своей маленькой дочкой”. Ты не знаешь имён этих людей, ты не знаешь, как они выглядят. И у тебя начинает работать фантазия, ты сам создаёшь себе картинку. В своих книгах я пытаюсь делать что-то похожее. Сделать для читателя такое пространство, куда бы он мог войти и существовать в нём» [2]. Сходную мысль он высказывает и в книге эссе «Искусство голода» («The Art of Hunger»): «В своих книгах я всегда стараюсь оставить достаточно пространства, в котором мог бы разместиться

читатель. Потому что я верю: в конечном счёте книгу пишет не писатель, а читатель» (цит. по [3, с. 32]).

Означает ли это, что автор, как предрекал один из основоположников постмодернистской теории Р. Барт, «умирает»? В устранении личности автора Барт видел изменение линейной перспективы, в которой автор предшествует тексту: «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма. Нет такого элемента текста, который мог бы быть порождён “лично” и непосредственно Автором: скриптор лишь черпает буквы из безразмерного словаря Культуры» [4, с. 391]. Таким образом, согласно Барту, источник текста находится не в письме, а в чтении, и вся множественность значений текста реализуется через читателя. Совершенно очевидно, что Остера очень интересовала проблема соотношения автора, читателя и текста, так как эксплицитно или имплицитно она присутствует почти во всех его романах, а в одном из его ранних и наиболее известных романов, «Стеклянный город», эта проблема становится основным объектом художественной рефлексии. Остановимся на этом подробнее.

Большинство критиков увидели в этом романе прежде всего воплощение наиболее типичных черт постмодернизма (см., например, [5–7]). Действительно, на примере этого романа можно продемонстрировать практически все принципы постмодернистской эстетики – множественность истин и относительность окружающего мира, зыбкость границы между реальным и иллюзорным, обильную интертекстуальность, отказ от линейной структуры, открытый финал. При этом весь роман предстаёт как актуализация принципов постмодернизма, введённых в научный оборот Жаком Деррида, М. Фуко и в особенности Р. Бартом, который, как уже отмечалось, провозгласил рождение читателя за счёт смерти автора. Возникает впечатление, что Остер буквально следует рецепту, предложенному Бартом, и «передаёт инициативу словам» [4, с. 392], то есть тексту, который генерирует свой собственный смысл, в свою очередь разрушаемый в ходе его дальнейшего развития. Более того, Остер как будто наглядно иллюстрирует тезис Барта о том, что призрак автора может появиться на страницах романа, но только как «гость»: он уже не обладает никакими «родительскими» правами и становится одним из персонажей. Рассмотрим, как это происходит.

Роман строится по принципу детектива. История начинается с таинственного телефонного звонка: писателю, автору детективов Дэниэлу Куину звонит незнакомый человек, который, принимая его за частного сыщика *Пола Остера*, просит взяться за расследование. После серии этих звонков, почему-то приходящих на его номер, Куин решает взяться за расследование «дела жизни и смерти» под именем детектива, которому они адресованы. Так мы оказываемся вовлечёнными в сложную детективную интригу, по мере развития она всё больше напоминает загадочный лабиринт, в котором окончательно запутывается как протагонист, так и читатель.

При этом писатель с самого начала обозначает правила игры: «Важен сам рассказ, а значит ли он что-нибудь или нет – судить читателю» (СГ, с. 19). Таким образом, он как бы сразу самоустраняется, приглашая читателя «войти в пространство» текста и перекладывая на него ответственность за интерпретацию написанного. Как и предсказывал Барт, автор здесь присутствует только в виде

«призрака», «гостя» и абсолютно уравнивается в правах с персонажами. Однако писатель идёт дальше и множит эти «призраки», в то же время наделяя всё большее количество персонажей авторскими правами. Решая выяснить, от чьего имени он ведёт расследование, Куин находит в телефонной книге какого-то *Пола Остера*, который, однако, не является тем детективом, которому были адресованы телефонные звонки. Он, как протагонист и сам автор романа, оказывается поэтом, драматургом, новеллистом, переводчиком и литературным критиком. В то же время этот *Остер* однозначно не является Автором романа и имеет очень мало отношения к его сюжету. Он становится своего рода посредником между протагонистом, который в конечном счёте бесследно исчезает, и рассказчиком, который заканчивает повествование.

Создаётся впечатление, что этот рассказчик, который в курсе всех происходящих событий и в конце берёт нить повествования в свои руки (до этого повествование велось от третьего лица), и есть настоящий Автор. Но и это предположение оказывается ложным, так как рассказчик сообщает, что узнал всю историю из красной тетради Куина, которую он вместе с его другом, писателем *Полом Остером*, нашёл в квартире, снятой Куином, после исчезновения последнего. А чтобы читатель не подумал, что теперь всё стало понятно, замечает, что это только половина истории, не уточняя, где следует искать вторую. Что же касается *Пола Остера*, то он был так расстроен судьбой Куина, что решил ничего не предпринимать по поводу этой тетради и заявил, что больше никогда её не желает видеть.

Такова в общих чертах схема сюжета, вернее, той его части, которая связана с появлением в тексте *Пола Остера*, то есть различных инкарнаций Автора. В общей сложности их 4: один – это автор романа, чьё имя стоит на обложке; другой – тоже писатель, который неожиданно появляется на страницах произведения в середине повествования, но который не может быть в то же время автором данного романа, так как он не читал красную тетрадь, положенную в его основу; третий *Остер* – это детектив, которого искали клиенты Куина, также писатель, поэт, переводчик и критик; наконец, четвёртый – фальшивый *Остер*, от лица которого начинает действовать Дэниэл Куин. Именно он проводит расследование и пишет текст красной тетради. В то же время существуют ещё два персонажа, которые, по крайней мере частично, могут быть идентифицированы как Автор: во-первых, это рассказчик, который появляется в конце и, на первый взгляд, всё понимает, но не спешит делиться своим знанием с читателем, а во-вторых – это (в ещё большей степени) Стилмен, человек, следить за которым был нанят Куин.

Много лет назад Стилмен задумал провести ужасающий эксперимент: он написал книгу о божественном происхождении языка, где пытался доказать, что если ребёнка полностью изолировать от общества, он заговорит на языке Бога. В соответствии с этой гипотезой он продержал собственного сына взаперти, где тот не мог никого видеть и слышать. Его кормили через отверстие в стене и наказывали, когда он пытался заговорить. Эксперимент был прерван пожаром, в результате которого Стилмен-младший был отправлен в больницу, а Стилмен-старший – в тюрьму. Эта история была рассказана Куину Стилменом-младшим, нанявшим его, чтобы следить за отцом, который только что вышел

из тюрьмы. Интересно, что Стилмен в своей книге помимо анализа реальных случаев, когда дети росли изолированными от общества, подробно рассматривает древний миф о Вавилонской башне, который повествует о том, как единый божественный язык был раздроблен на бесчисленные человеческие наречия.

В конечном счёте сам Куин фактически оказывается вовлечённым в продолжение этого эксперимента. Несколько месяцев до своего исчезновения он наблюдает за квартирой своих клиентов из парка: он живёт практически так же, как наши предки: спит на деревьях, ест, что найдёт, ни с кем не общается и в результате теряет навык членораздельной речи. После того как он узнаёт, что Стилмен-старший покончил с собой, а его сын и жена уехали из города, он переселяется в их квартиру и живёт в комнате без света, но загадочным образом время от времени обнаруживает оставленную для него еду. Он погружается в абсолютное молчание, но записывает свою историю в красную тетрадь и в конце концов исчезает. Таким образом, вся книга превращается в описание гигантского эксперимента, осуществлённого по плану, разработанному Стилменом-старшим в его книге. Более того, когда Куин пытается прочертить ежедневный маршрут путешествий Стилмена по городу, он графически складывается в символическую фразу *Вавилонская башня*. Так создаётся впечатление, что Стилмен пытается создать миф, действие которого разворачивается в новом Вавилоне – Нью-Йорке, где, по его мнению, и должен возродиться Божий язык.

Однако все теории, которые мы находим в книге Стилмена, последний, по его словам, в свою очередь заимствовал из книги Шервуда Блэка, написанной в XVII в. Куин познакомился с этой книгой в библиотеке, так как ему хотелось иметь представление о человеке, за которым ему предстояло следить. Первая глава этой книги была полностью посвящена легенде о Вавилонской башне. Это озадачивает читателя, так как, на первый взгляд, не имеет никакого отношения к сюжету романа. Но во второй главе Стилмен начинает комментировать брошюру Шервуда Блэка, личного секретаря Джона Мильтона. Стилмен утверждает, что все копии этой книги, опубликованной в 1690 г., погибли во время пожара, и ему удалось обнаружить единственную уцелевшую. В своей работе Блэк оспаривает возможность обретениярая (прямая аллюзия к Мильтону), в то же время он считает, что рай это не место, но часть человеческого существа. Грехопадение Адама и Евы привело к исчезновению божественного языка чистоты и невинности, но, овладев им вновь, человечество избавится от греховности и обретёт утраченный рай.

Блэк разрабатывает детальный план того, где и как это произойдет. Он считает, что если Вавилон был к востоку от *Земли обетованной*, то Эдем должен быть к западу. В этом случае самым западным местом является Америка. Затем Блэк сравнивает путешествие отцов-пилигримов через океан с Ноевым Ковчегом и приходит к следующему заключению: так же, как Вавилон был построен через 340 лет после Потопа, Нью-Йорк возродится через 340 лет после того, как первые поселенцы прибыли в Америку. Отсчитав дату от дня прибытия *Мэйфлауэр*, он заключает, что в 1960 г. появится новая Вавилонская башня. В этой башне будет место для всех, и, входя в неё, человек забудет всё, что знал до этого. Через 40 дней (столько дней длился Потоп) будет рождён новый человек, говорящий на божественном языке и обретший рай, и история повернётся вспять.

Прочитав это, Куин вспоминает, что Стилмен начал свой эксперимент именно в 1960 г. – таким образом он намеревался воплотить в жизнь гипотезу другого автора. Более того, продолжение эксперимента, в который невольно вовлекается Куин, абсолютно соответствует тому, что Блэк описал в своей книге: жизнь Куина в изолированной комнате, погружённость в полное молчание, результатом которого становится полное забвение и отрешённость от прошлой жизни. Однако, как оказывается, Шервуд Блэк был не чем иным, как изобретением самого Стилмена, который, следовательно, в своей книге комментирует собственные идеи, то есть фактически играет в постмодернистские игры с читателем.

Итак, где же Автор? История написана Куином, который также является её протагонистом, Стилменом, рассказчиком и, наконец, Полом Остером. Какой был резон реальному Остеру создавать такое количество двойников, тем самым практически стирая границу между автором и его персонажами? Какова цель этой бесконечной персонификации самого себя? Как уже говорилось выше, Остер до буквы следует рецепту, предложенному Бартом, и в итоге автор и читатель оказываются в абсолютно одинаковом положении и вместе пытаются разрешить возникающие загадки. Показателен в этом отношении эпизод, когда Куин, принявший имя *Остера*, видит на вокзале двух Стилменов, он так же ошеломлён, как и читатель, и они оба должны решить, за которым следить, и оба одинаково не уверены, что выбрали нужного. Вместе с читателем Куин следует за Стилменом в его странных блужданиях и вместе с читателем осознаёт, что его маршрут графически может быть прочитан, как *Вавилонская башня*. Как читатель, так и Куин, автор истории в красной тетради, не знают, куда в конечном счёте исчезает Стилмен, а затем и его сын с женой.

Всё это создаёт впечатление, что талантливый писатель решает на практике продемонстрировать идеи талантливого критика, и весь роман – не что иное, как иллюстрация эссе Ролана Барта. И всё же что-тостораживает: такое нарочитое следование букве эссе создаёт комический эффект и заставляет думать скорее о пародировании, нежели о серьёзном намерении на практике подтвердить теорию Барта. Кроме того, если мы рассмотрим всех тех персонажей, которые становятся «призраками автора» в романе, то увидим, что их функции в тексте различны.

Дэниэл Куин – прежде всего *протагонист* романа, который выполняет одну из важных авторских функций – создание сюжета как такового, в котором он сам принимает участие, а затем записывает. В то же время он столь же не в силах повлиять на ход событий и так же мало понимает смысл происходящего, как и читатель. Если вспомнить типы автора в классическом романе, то Куин ближе всего к *автобиографической* модели. Второй «соавтор», *Пол Остер*, писатель, появляющийся во второй части романа, находится в ином положении: ему не известно многое из того, что известно Куину, так как он отказывается прочесть красную тетрадь, однако он располагает информацией, которая неизвестна последнему. Так, *Остер* узнает из газеты, которую не читал Куин, о самоубийстве Стилмена и первый обнаруживает, что сын Стилмена и его жена уехали в неизвестном направлении. Сам он не участвует в развитии действия, но его наблюдает, то есть его позиция соответствует модели *автор-наблюдатель*.

Некий аноним, который появляется в последних частях романа, сочетает в себе функции *рассказчика* и *всеведущего автора*, знающего больше, чем он сообщает читателю. И, наконец, сам Стилмен создаёт своего рода метатекст – сценарий, по которому действуют все остальные, что очень напоминает функцию *драматурга*. Таким образом, Автор, с одной стороны, ставит себя в положение несведущего читателя, а с другой – проявляет себя в различных ипостасях. Он может и вовсе отсутствовать, как *Пол Остер*-детектив, который так и не появляется на страницах романа, но на определённом этапе становится движущей пружиной сюжета. Так, автор романа, множа свои копии, демонстрирует, что каждый из персонажей является, по сути, ещё одним его воплощением. И взятые в совокупности, они создают образ коллективного автора, который в конечном счёте и обладает всей полнотой информации.

Интересно отметить, что механизм подобного «мультиавторства» рассматривается в самом романе. Это происходит, когда Куин посещает *Пола Остера*-писателя, с которым они обсуждают эссе последнего об авторстве «Дон Кихота». Так же, как и в случае с данным романом («Стеклянный город»), никто не сомневается в том, кто его истинный автор. Однако Сервантес сам настаивал, что являлся только редактором рукописи, переведённой с арабского, написанной неким Сидом Хамитом Бененгели, который, согласно Сервантесу, записал реальные факты. *Пол Остер*-персонаж считает, что в этом случае Бененгели должен присутствовать в тексте как наблюдатель, свидетель событий. Он выдвигает гипотезу коллективного авторства, которое включает в себя четырёх различных персонажей. Один из них – Санчо Панса, который был хорошим рассказчиком, но не умел ни читать, ни писать. Его соавторами были цирюльник и священник, которые записали историю. И четвёртым был Симон Караско, который перевёл её на арабский. Ещё более значительна здесь роль Дон Кихота. Согласно *Остеру*, он не был безумен и сфабриковал все события, создав квартет Бененгели. В подтверждение он приводит тот факт, что Дон Кихот неоднократно высказывал опасение, что хроникёр может исказить события, – следовательно, он знал о его существовании и даже сам его выбрал. Отсюда логически вытекает вопрос: для чего благородному идалго нужно было затевать эту авантюру? И *Остер* в конечном итоге ставит всё на свои места: «Дон Кихот проводил эксперимент. Он хотел проверить легковерие своих товарищей» (СГ, с. 100).

Ирония автора «Стеклянного города» очевидна: давая это пространное описание, не имеющее никакого отношения к сюжету, он озвучивает все те вопросы, которые могут задавать себе читатели и критики его романа, и объясняет модель, по которой он построен. Здесь также имеется четыре соавтора: Куин, два *Остера* (детектив и писатель) и рассказчик, появляющийся в конце, который в «Дон Кихоте» соответствует фигуре переводчика. Так же как Сервантес пародировал жанр рыцарского романа, Пол Остер пародирует различные психологические, лингвистические и литературные теории. И, наконец, мистическая фигура Стилмена может быть напрямую ассоциирована с ролью Дон Кихота, как это объяснил *Остер*. Он притворился безумным, а на деле был кукловодом, который инсценировал всё действие, дабы подтвердить свою гипотезу. Так Пол Остер фактически создаёт роман в романе – об Авторе и его роли в произведении. Этот Автор настолько свободен, что может играть с читателем и самим

собой, по желанию ограничивая собственные функции или создавая своих двойников, пародируя самого себя, идентифицируя себя в одних случаях с одним из героев, в других – с читателем. Таким образом, Пол Остер не столько иллюстрирует Барта, сколько ведёт с ним скрытую полемику, и в то время, как последний пишет о смерти автора, Остер заставляет его появляться на страницах романа во плоти, демонстрируя все многочисленные функции, которые автор может выполнять¹.

Пол Остер соглашается с тем, что роль автора функциональна, но это функция первостепенной важности. Автор может быть не только *скриптором*, но и главным, и второстепенным персонажем, рассказчиком и создателем мифа – и всем этим одновременно. В противовес тезису о смерти автора Остер выдвигает концепцию многофункционального автора. Так, фигуру Стилмена можно рассматривать как модель постмодернистского автора: он переписывает древний миф о Вавилонской башне, но переносит его в Нью-Йорк, затем на основе этого мифа он создаёт собственную историю и переносит её в реальный мир. Таким образом, сама реальность превращается в текст. Этот постмодернистский текст порождает новые тексты, которые, в свою очередь, могут рассматриваться совершенно независимо. Прежде всего, это история Куина, записанная им в красной тетради, затем это история о Куине, записанная рассказчиком, эссе *Остера*-персонажа о Сервантесе и, наконец, сам роман Сервантеса. Так весь роман обрамляется двумя метатекстами – мифом о Вавилонской башне, ключевым понятием которого является *язык*, и «Дон Кихотом», ключевым понятием которого в данном контексте становится *автор*. Тем самым Пол Остер как бы актуализирует саму механику создания постмодернистского текста.

Пародийное начало, которое становится всё более осязаемым по мере углубления в анализ текста, задаётся образом зеркала, как известно, одним из эмблематичных образов постмодернизма, имплицитно присутствующим уже в названии. Как справедливо отмечает Д.К. Карслиева, «если обратиться к семантике слова “glass”, то выяснится, что одним из его значений является “зеркало” и здесь вполне уместно утверждать о соотнесённости романа Остера “City of Glass” с произведением Льюиса Кэрролла “Through the Looking Glass”» [9, с. 154]. Впрочем, об этом писали и другие исследователи, тем более что произведение Кэрролла упоминается в тексте в связи с рассуждением Стилмена о языке. Образ зеркала как нельзя лучше отражает суть пародии, и всё произведение строится как система зеркал, в которых дробится и множится изображаемое. Прав В.Г. Прозоров, который пишет, что художественный мир Остера – «это мир двойников, отражений, параллелей, лабиринтов, зеркал» [3, с. 31].

Прежде всего, сам Куин пишет свои детективы под псевдонимом *Ульяма Уилсона* – персонажа Эдгара По, чьё имя является фактически зеркальным отражением самого себя, а рассказ повествует о двух героях, рождённых в один день и наречённых одинаковыми именами. Объект его слежки, Стилмен, непонятным образом тоже обретает двойника, чем окончательно сбивает сыщика с толку. Как уже упоминалось, Пол Остер также создаёт себе двойника в романе, который, как и Уильям Уилсон, родился с ним в один день, живёт в Нью-Йорке, имеет

¹ О способах воплощения автора в романе см. также [8].

жену с таким же именем и также является писателем, эссеистом и драматургом. Нью-Йорк – это отражение древнего Вавилона, а композиционная структура романа в целом оказывается зеркальным отражением структуры «Дон Кихота».

А. Михеев в своей рецензии обратил внимание на любопытное обстоятельство: «Девятки и шестёрки (которые здесь не что иное, как перевернутые двойники девятки) разбросаны по многим страницам “Стеклянного города”, как бы намекая, что именно в них ключ к разгадке. Теоретическое руководство для Стилмена, брошюра “Новый Вавилон”, якобы вышла в свет в 1690 году. За практическую реализацию своих идей Стилмен-отец берётся в 1960-м; его эксперимент с сыном продолжается 9 лет и завершается в 1969-м; после возвращения из клиники сын поселяется на 69-й стрит. 9 лет проводит Стилмен-младший в попытках овладеть “языком невинности”; 9 дней преследует Куин-Остер Стилмена-старшего по улицам Нью-Йорка; 9 месяцев длится вся история, начавшись со случайного телефонного звонка в мае и заканчиваясь на той же 69-й стрит в снежном феврале» [10, с. 114].

Исследователь считает такие совпадения характерными для детектива. Однако все эти шестёрки и девятки являются ключом к разгадке только в том смысле, что наглядно демонстрируют принцип построения романа, являясь зеркальным отражением друг друга. Более того, мистическое и никак не объяснённое исчезновение Куина из закрытой комнаты напоминает иллюзионный трюк, который демонстрируют в цирке с помощью сложной системы зеркал. Завершая рассуждения на эту тему, можно вспомнить О. Уайльда, который считал, что искусство, подобно зеркалу, отражает не жизнь, а того, кто в него смотрит. Так и здесь: любитель детектива увидит запутанный криминальный сюжет; поклонник эзотерики – мистический триллер, а более искушённый читатель – ироничную пародию на постмодернистское творчество.

В то же время Пол Остер и сам конструирует читателя, необходимого ему для интеллектуальной игры, делая его активной творческой единицей в полном согласии с принципами постмодернистского творчества: прочтение романа, его смысл напрямую зависят от интеллектуальных способностей, знаний и даже настроения читателя. Его многослойный текст с каждым новым подходом обнаруживает всё новые и новые возможности интерпретации. Однако, как нам кажется, всё это не только не свидетельствует о смерти автора, но, напротив, наглядно демонстрирует его живучесть, ведь именно автор расставляет причудливую систему зеркал, подобно Дедалу, создаёт лабиринт или разбивает «сад расходящихся тропок», выход из которого каждый читатель должен найти самостоятельно.

В заключение хочется сказать следующее: хотя творчество Пола Остера и обладает всеми характерными чертами постмодернизма, оно скорее отражает тенденции дальнейшего развития романа в эпоху постмодерна, которое характеризуется самопародией, саморефлексией и при этом сочетается с постановкой глубоких философских и нравственных проблем. Определение этого феномена мы находим у Маньковской, которая пишет: «Постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому; он стремится создать принципиально новую художественную среду. В этом

плане мы разделяем концепцию “технообразов” французской исследовательницы А. Коклен, видящей их сущностное отличие от традиционных “текстобразов” в замене интерпретации “деланием”, интерактивностью, требующими знания “способа применения” художественно-эстетического инструментария, “инструкции”» [11]. Не случайно в качестве примера исследовательница приводит именно данный роман Пола Остера, ограничиваясь, правда, только упоминанием: «Переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле: сошлёмся на роман американского постпостмодерниста П. Остера «Стеклянный город» с его новыми пиранделлизмом, экспериментами над судьбой» [11].

Summary

V.B. Shamina. Post-Postmodern Self-Reflection in Paul Auster’s Novel “City of Glass”.

This paper addresses one of the most famous and disputable novels of the leading contemporary American author Paul Auster. Our aim is to reveal various forms of the author’s presence in the novel and to describe the aesthetic results of these multiple embodiments. We demonstrate how, using all major strategies of postmodernism, the author actually parodies it creating a metatext, which enables us to speak of a new stage of the development of postmodern fiction.

Keywords: author, reader, intertextuality, reflection, parody, postmodernism, post-postmodernism, metatext.

Источники

СГ – *Остер П.* Нью-йоркская трилогия. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2004. – 398 с.

Литература

1. *Herzogenrath B.* An Art of Desire. Reading Paul Auster (Postmodern Studies). – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 256 p.
2. *Иткин В.* Назначение романа – рассказывать историю. Интервью с Полом Остером // Лаборатория фантастики. – URL: <http://fantlab.ru/article402>, свободный.
3. *Прозоров В.Г.* Пол Остер: искусство правильных вопросов. – Петрозаводск: Изд-во КГПА, 2009. – 104 с.
4. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. *Sorapure M.* Paul Auster // Postmodernism. The Key Figures. – Oxford: Wiley, 2002. – 384 p.
6. *Bilton A.* An Introduction to contemporary American Fiction. – Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2002. – 272 p.
7. *Shiloh I.* Paul Auster and Postmodern Quest. On the Road to Nowhere. – N. Y.: Peter Lang, 2002. – 221 p.
8. *Shamina V.* Where IS the AU(STER)THOR? // Interlitteraria. – 2004. – No 9. – P. 310–319.
9. *Карслиева Д.К.* Интертекстуальный характер повествовательной формы в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Многообразие романских форм в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2005. – С. 152–169.

10. *Михеев А.В.* До последней капли алфавита // Иностранная литература. – 1997. – № 6. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/6/1-pr.html>, свободный.
11. *Маньковская Н.* От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Ин-т философии РАН. – URL: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm>, свободный.

Поступила в редакцию
10.12.13

Шамина Вера Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: vera.shamina@kpfu.ru