

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии культурологи и межкультурной коммуникации  
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Проблемы автобиографизма в прозе битников:  
методика анализа и изучения**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Тагильцев А.В.

Исполнитель:  
Жиляков Никита Александрович,  
обучающийся группы РЛ-41

\_\_\_\_\_

дата

\_\_\_\_\_

подпись

\_\_\_\_\_

Руководитель:  
Доценко Е.Г.  
д.ф.н., профессор

\_\_\_\_\_

Екатеринбург 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

### Введение 3

<b>Глава 1. Автобиография как жанровая разновидность романа</b>	<b>7</b>
1.1. Особенности и возможности автобиографии.....	7
1.2. Параметры автобиографии.....	12
<b>Глава 2. «Джанки» У. Берроуза и «В дороге» Дж. Керуака как образцы битнического романа</b>	<b>16</b>
2.1. Почему роман? Почему о своей жизни?.....	16
2.2. Роман У. Берроуза «Джанки».....	19
2.3. Роман Дж. Керуака «В дороге».....	37
2.3.1. «Все написанное мной составляет одну большую книгу».....	37
2.4. Традиция и новаторство битников в рамках жанра автобиографии.....	51
<b>Список источников литературы</b>	<b>60</b>

## Введение

Битничество – контркультурное движение, зародившееся в середине 40-х годов в США. Просуществовав недолго (уже к середине 50-х наблюдается спад популярности), оно оставило яркий след, как в истории культуры, так и в литературе, в частности. Как феномен социальный, битников часто принято рассматривать, как «голос» послевоенного поколения, и об этом в своих статьях и эссе подробно говорят Н. Бодгорец, Дж. Чиарди, Р. Мейлер и др., стараясь объяснить причины появления «богемных невежд», понять их эстетические взгляды и идеологию. Общей чертой этих работ становится мысль о том, что битничество – течение неоднородное, спонтанно возникшее и не имеющее конкретных целей, которые могли бы выстроить четкую идеологию. Этим объясняется и столь недолгое существование движения как социокультурного явления.

Если же рассматривать битничество как литературный феномен, исследователь столкнется с рядом сложностей. Во-первых, поэтические и прозаические произведения битников крайне разнородны стилистически и тематически, но при этом имеют общую эстетическую установку: свобода самовыражения, мысли и слова. Это, безусловно, создает трудности при попытке литературоведения выделить жанровую и стилистическую доминанту этих текстов. Во-вторых, поэтика произведений каждого писателя-битника очень индивидуальна: глубоко лиричные стихи и поэмы А. Гинзберга (1926–1997), натуралистичная, а позже авангардная проза У. Берроуза (1914–1997), экспериментальные «бессознательные» романы Дж. Керуака (1922–1969). Закономерно возникает сложность при сопоставительном анализе произведений авторов, которые, на первый взгляд, создают свои тексты в столь разных художественных векторах. Следовательно, необходимо выделить какую-то общую черту поэтики битников, чтобы у исследователя

была возможность в ее рамках анализировать такие непохожие друг на друга тексты. В нашей работе этой чертой становится автобиографизм.

Автобиография как жанр имеет долгую и непростую историю. Для нас самым важным является то, что к XX веку автобиографическая проза вошла в стадию эксперимента. Появлялись самые разные формы тестов о себе. Это объясняется сменой эпох, кризисом европейского послевоенного мировосприятия, появлением модернизма, как литературного направления. Рассказ о себе в художественной форме – это всегда попытка переосмысления собственной жизни, общества или эпохи; и битники, для которых самопрезентация и отстаивание идеалов абсолютной свободы, вполне закономерно обращались к автобиографизму как элементу поэтики, а что более важно – автобиографии как жанру, значительно его модифицируя.

Также возникает проблема разработки методики и способов анализа автобиографической прозы и автобиографизма в рамках школьной программы. Соотношение автора реального и главного героя, установка на достоверность, ретроспективность авторского сознания, особенности временной организации текста, специфика идейного содержания, – все эти аспекты присутствуют и требуют осмысления в таких произведениях, как, например, «Детство», «Отрочество» Л. Н. Толстого или «Детство» М.М Горького, «Былое и думы» А. И. Герцена, «Воспоминания» М.А. Цветаевой и др., которые изучаются школьниками уже в 7–8 классе. Следовательно, учитель, анализируя с учащимися подобный материал, должен акцентировать их внимание на особенностях организации автобиографического повествования. Битнические романы в этом отношении крайне показательны, потому что, сохраняя традиционные черты жанра, они в определенных аспектах становятся новаторскими, поэтому их анализ, как нам представляется, поможет сформулировать методические рекомендации в работе над автобиографической прозой в целом.

Романы битников стали активно издаваться в России, начиная с 1990-х годов. В области литературоведения битничеству как культурному феномену

посвящены статьи Е.Г. Загвоздкиной и П. К. Корнева; о романе «В дороге» Дж. Керуака в жанровом аспекте в своих статьях писали А. О. Школьская, Е.А. Смирнов, Р. С. Цаплин; с позиций психолитературоведения к битникам обращалась исследовательница А.Г. Мамаева. В 2004 году была издана первая и последняя на сегодняшний день антология поэзии битников «BEAT», а в 2013 году была переведена на русский язык скорее не научная, а биографическая книга Б.Майлза «Бит-отель». Подробно эти работы будут рассмотрены в ходе анализа.

*Актуальность* данной работы заключается в необходимости продолжить проработку проблем, связанных с феноменом битничества, с одной стороны, а с другой, - с жанром автобиографического романа.

*Новизна* исследования в том, что впервые в рамках одной работы проведен сопоставительный анализ битнических романов и выявлена их специфика на уровне жанра.

*Объект* исследования – романы «Джанки» У. Берроуза и «В дороге» Дж. Керуака.

*Предмет* – жанровые особенности автобиографического романа и их трансформация в битнической прозе.

*Цель* – выявить параметры автобиографической прозы и специфику автобиографии как жанра на примере прозы битников.

Задачи работы:

- выявить особенности поэтики автобиографической прозы;
- проанализировать роман Дж. Керуака «В дороге» и У. Берроуза «Джанки» на уровне носителей жанра;
- обозначить традицию и новаторство битнического романа;
- предложить методику анализа автобиографической прозы.

*Теоретическая* значимость работы заключается в том, что результаты сопоставительного анализа романов Дж. Керуака и У. Берроуза могут способствовать более глубокому изучению как проблемы битничества, так автобиографической прозы.

*Практическая* значимость заключается в возможности использовать полученные материалы при разработке занятий в школах и университетах.

*Структура работы:* исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. В первой, теоретической, главе рассматриваются художественные особенности и жанровые параметры автобиографического романа. Во второй главе дан анализ романов У. Берроуза и Дж. Керуака с точки носителей жанра (субъектная организация, хронотоп, речевая организация) и их идейного содержания.

# Глава 1. Автобиография как жанровая разновидность романа

## 1.1. Особенности и возможности автобиографии

«Автобиография как жанр имеет неоднозначный характер, совмещая многие, подчас противоположные особенности, что делает невозможным однозначную стандартизацию»<sup>1</sup>, – пишет в своей статье Ю.Л. Сапожникова. Можно было бы подумать, что это не самое обнадеживающее начало, однако уже этот вывод, помимо сложной структуры жанра, говорит о его, если не исключительности, то особой пластичности и неоднородности. А исследователь С.Ю. Павлова, в попытках разграничить автобиографию и мемуары, проследив истоки обоих жанров, приходит к выводу о том, что «подвижность границ внутри этой литературы свидетельствует о принципиальной открытости входящих в нее составляющих и может привести к формированию новых литературных жанров»<sup>2</sup>. Отсюда возникает вопрос: в чем же заключается сложность, с которой сталкиваются исследователи, пытаясь очертить параметры и рамки данного жанра?

Как нам кажется, самая большая сложность и прелесть автобиографии кроется в ее нарративе, то есть в том голосе, который рассказывает историю. Ведь если в традиционном романе голос автора может быть безличным, или скрываться среди множества голосов персонажей, то в романе автобиографическом мы наблюдаем триединство «я» (выявленное Ф. Леженом). Суть этого понятия хорошо раскрыла Л.М. Нюбина: «создавая мнемонический текст, вспоминающее «я» выступает в трёх функциях одновременно - автора как исторической личности, субъекта, ведущего рассказ о собственной жизни, и героя или объекта рассказа, называемого

---

<sup>1</sup> Сапожникова Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности, 2012 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-avtobiografii-ponyatie-i-osobennosti>

<sup>2</sup> Павлова С.Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ, 2008 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuarno-avtobiograficheskie-zhanry-k-probleme-granits>



также протагонистом. Это отличает данный вид литературы от других и определяет её абсолютный эгоцентризм и субъективную сложность»<sup>1</sup>. Ярчайшим примером такого триединства можно назвать «парижскую трилогию» («Тропик Рака», «Черная весна», «Тропик Козерога») Генри Миллера (1891 – 1980), в которой он фокусирует внимание лишь на погружении в собственное «я». Читая эти тексты, мы видим и слышим голос самого писателя, который становится в этот же момент литературным персонажем. Г. Миллеру даже не нужно «прятаться» за выдуманным именем. Ставя перед собой цель «преодолеть сферу художественности и открыть новые грани жизни»<sup>2</sup>, автор отказывается называть себя художником, точнее отказывается им быть, приравнивая сам процесс *написания текста* к жизни. Поэтому «индивидуальная история, которую отстаивает Миллер, обретает единичность, самодостаточность и развивается в соответствии с собственными законами»<sup>3</sup>:

«Я не могу забыть, что я делаю историю – историю «на обочине», которая, подобно шанкру, проглотит другую, бессмысленную историю. Я считаю себя не книгой, записью, документом, но историей нашего времени – историей всего времени»<sup>4</sup>.

Мы видим, как автор начинает говорить с собственным текстом, сливается с ним, и грань между личностью, повествователем и героем стирается, а остается лишь «история». Такая «субъективная сложность» порождает и вторую особенность: соотношение факта и вымысла.

Романист всегда создает пространство и время (хронотоп), персонажей и их характеры, исходя из идеи того, какой роман он хочет написать: философский, исторический, приключенческий и т.д. Автор автобиографического романа осознанно сближает реальную жизнь и ту долю вымысла, которая ему необходима, чтобы превратить свою историю не в

---

<sup>1</sup>Нюбина Л. М. Человек вспоминающий// Человек. 2010. № 2. С. 111.

<sup>2</sup>Аствацатуров А. Генри Миллер: художественное и документальное – 2016 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/v/genri-miller-hudozhestvennoe-i-dokumentalnoe>

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Миллер Г. Черная весна. – Москва : АСТ, 2010. С. 24.

бытописание, а в художественный текст. То есть фиксация факта и его художественное обрамление вступают в сложные взаимоотношения, подчиняясь авторской установке: рассказать собственную историю. Именно поэтому при чтении такого рода романов нельзя забывать: «важно что написано, и как написано»<sup>1</sup>. Важно помнить, что перед нами в первую очередь художественный текст.

Однако не только факты и события становятся фундаментом для создания текста. В данном случае под прицелом авторского взгляда находится его собственное сознание. Отсюда берет свое начало важный парадокс: «человек не может познать себя до конца, понять себя как некую завершённую сущность, ведь уже сам процесс самопознания меняет его, перестраивает его ”я”»<sup>2</sup>.

Получается, что автор вводит себя и своего персонажа в замкнутый круг бесконечных поисков, но именно отсюда и рождается та установка на достоверность, та искренность, которая заставляет читателя сопереживать. Тут стоит упомянуть цикл рассказов японского писателя Рюноске Акутагавы (1892–1927) «Зубчатые колеса». Маленькие автобиографические новеллы датированы мартом 1927 г. Р. Акутагава совершил самоубийство в июле того же года. Важным остается тот факт, что автор почти никогда не обращался к автобиографическим жанрам, а писал притчи или перерабатывал древние японские сюжеты, однако предчувствуя близость собственной смерти, он погружает читателя в темный, замкнутый мир собственных мыслей и образов:

«Что-то преследовало меня, и это на каждом шагу усиливало мою тревогу. А тут поле моего зрения одно за другим стали заслонять полупрозрачные зубчатые колеса. В страхе, что наступила моя последняя минута, я шел, стараясь держать голову прямо. Зубчатых колес становилось

---

<sup>1</sup>Соловьёва И. В. Анализ автобиографии и биографии с точки зрения субъектной перспективы // Вопросы гуманитарных наук. 2009. № 6. Электронный ресурс: <https://publications.hse.ru/articles/73710742>

<sup>2</sup> Павлова С.Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ, 2008 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuarno-avtobiograficheskie-zhanry-k-probleme-granits>

все больше, они вертелись все быстрее. <...> Я чувствовал, что сердце у меня бьется все сильнее, и много раз пытался остановиться на краю дороги. Но, словно подталкиваемый кем-то, никак не мог этого сделать»<sup>1</sup>.

В данном отрывке чувствуется не только ужас и тревога, которую испытывает персонаж рассказа. Зубчатые колеса как бы появляются и перед глазами читателя, заставляя его идентифицировать себя с героем. Последние страница цикла – настоящее эмоциональное испытание, ведь герой прямо заявляет о том, что устал жить и ищет смерти, на чем повествование обрывается. Читатель остается, как и автор, перед лицом смерти, и беспокоится уже не только за героя рассказа, но и за реального человека. Причем Р. Акутагава сознательно устраняет дистанцию между сознанием рассказчика из прошлого и настоящего, создавая ощущение сиюминутности происходящего; мы как бы вместе с героем проходим путь, не зная что ждет нас впереди, слышим только голос из «сейчас». Но часто истина, или опыт, к которому стремится герой, доступны лишь ему и читателю, так как рассказчик из «сейчас» уже переосмыслил свой путь и смотрит ретроспективно.

Еще один парадокс заключается в том, что создавая автобиографический текст, как замечает Ф. Лежен, автор «подписывает» с читателем «автобиографическое соглашение»<sup>2</sup>, подразумевая, что будет говорить только правду. Однако мы понимаем, что сохранить в своей памяти все, художественно переработать и включить в текст – невозможно. Поэтому читатель как бы позволяет автору иметь абсолютную установку на достоверность. Эта внешняя условность и позволяет художнику наполнять свое произведение долей вымысла, которая не может быть и не должна быть проверенна на подлинность и способна распространяться на все: от имен персонажей до фактических неточностей в биографии самого автора.

---

<sup>1</sup>Акутагава Р. Ворота Расёмон : рассказы / РюноскеАкутагава ; пер. с яп. В. Гривнина, В. Марковой и др. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017, С. 535.

<sup>2</sup>Павлова С.Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ, 2008 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuarno-avtobiograficheskie-zhanry-k-probleme-granits>

Особую форму принимает и психологизм в автобиографии. Поскольку субъектом и объектом авторского взгляда становится его собственный жизненный путь, то и приемы психологического раскрытия становятся сугубо субъективными: «Способами самораскрытия автобиографического героя являются автохарактеристика, самооценка; оценка окружающего мира, действующих лиц, социально-культурных феноменов; интенции и умозаключения автобиографического героя. В раскрытии образа «я» важную функцию выполняют внутренние переживания, история души. Внутренние монологи, лирические отступления, сны, мысли, желания, эмоции, статический и динамический портрет способствуют раскрытию духовной сущности образа «я». Индивидуальный, духовно-биографический опыт, собственно художественное творчество выступают как акт самопознания, акт сотворения собственной личности»<sup>1</sup>. Благодаря особенностям психологизма, которые в конечном счете всегда направлены на раскрытие собственного авторского «я», автобиография, помимо личности самого автора, способна изображать культурные и социальные реалии, без влияния которых не было бы этого становления личности; этот же глубинно-субъективный психологизм позволяет автору свободно перемещаться в ретроспекции собственной жизни, используя сны, видения, обращение к воспоминаниям. И такого рода психологизм позволяет автобиографии взаимодействовать с другими жанрами: если автор пишет о своем детстве, то это роман-воспитание, если речь идет об истории любви – любовный роман, если писатель старается донести до читателя некую философскую идею – роман философский. Безусловно, автобиографизм в таком случае становится лишь элементом, однако именно он дает автору необходимую свободу для воплощения своей творческой идеи.

---

<sup>1</sup>Новокрещенных Е. Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета, 2008 г. Электронный ресурс: <http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskoi-prozy-russkikh-poetov-vtoroi-poloviny-xix-v-aa-grigoreva-yap-pol>

Самой же главной особенностью, но далеко не последней, становится сама идея автобиографии, которая воплощаясь в разных формах, остается неизменной: она дает автору возможность «воспроизвести историю собственной жизни, отразить свои личностные переживания, душевный опыт; проследить взаимосвязь своего «я» с окружающим миром, познать внутренние стороны «я» с помощью самоанализа»<sup>1</sup>. Этот самоанализ способен принимать самые разные формы: от сентиментальных писем Вертера у И.Гёте («Страдания юного Вертера») до интеллектуальных и духовных поисков Стивена Дедала у Дж. Джойса («Герой Стивен»); от религиозно-исповедального голоса Ж. Руссо («Исповедь») до модернистской попытки А.Жида переосмыслить автора-творца романа и самой жизни («Фальшивомонетки»).

В этом разделе мы постарались показать сложность, но в то же время широкий спектр возможностей автобиографии как жанра и ответить на вопрос: почему невозможна какая-то конкретная и четкая обрисовка его граней? Ответ кроется в самой художественной мотивировке таких произведений: изобразить, осмыслить собственный жизненный путь, который, конечно, всегда будет индивидуальным и субъективным во всех своих проявлениях.

## 1.2. Параметры автобиографии

Художественное произведение может быть очень сложным по форме, и содержанию, однако в его основе всегда лежат «носители жанра», которые «с большей или меньшей активностью участвуют в «сотворении» образной модели мира»<sup>2</sup>. Это *субъектная, пространственно–временная и интонационно- речевая организация текста.*

<sup>1</sup>Новокрещенных Е. Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета , 2008 г. Электронный ресурс:

[http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskoi-prozy-russkikh-poetov-vtoroi-poloviny-xix-v-aa-grigoreva-ya-p-pol](http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskoi-prozy-russkikh-poetov-vtoroi-poloviny-xix-v-aa-grigoreva-ya-p-polon)

<sup>2</sup>Лейдерман Н. А. Теория жанра. – Екатеринбург, УрГПУ, 2010. С. 137

Постараемся же составить «скелет» жанровой структуры автобиографии, опираясь на статью Ю.Л. Сапожниковой «Жанр автобиографии: понятие и особенности», лишь дополняя ее тезисы некоторыми комментариями.

1) *Субъектная организация.* Автор автобиографии ведет рассказ в прозе о себе. Темой повествования становится его индивидуальная судьба, при этом сохраняется тождество между автором и рассказчиком, который является главным героем произведения. Причем автор может прятаться за литературной маской, называя своего героя выдуманным именем, создавая свое альтерэго (вспомним Генри Чинаски – главного героя почти всех автобиографических произведений Чарльза Буковски (1920 -1994) ). Однако читатель всегда будет погружен в единое сознание и слышать голос автора, рассказчика и героя в одном лице. сознание автора ретроспективно, то есть мы наблюдаем процесс *вспоминания*, что напрямую влияет на пространственно- временной план.

2) *Пространство и время.* Пожалуй, самой сложной составляющей автобиографии становится временной пласт, поэтому при его анализе нужно помнить о том, что:

а) время здесь обратимо, так как в основе повествования лежит ретроспекция;

б) «в тексте идет соположение двух временных планов: времени, о котором пишут, и времени в котором пишут»<sup>1</sup>;

в) «происходит сегментация времени по воле автора (сохраняется только часть фактов и событий прошлого, их последовательность может преобразовываться»<sup>2</sup>;

г) личное биографическое время всегда связано с риторическим;

---

<sup>1</sup>Сапожникова Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности, - 2012 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-avtobiografii-ponyatie-i-osobennosti>

<sup>2</sup> Там же.

д) «в повествовании могут описываться, как единичные, так и повторяющиеся ситуации»<sup>3</sup>.

С этими особенностями связана и организация пространства, которое будет раскрываться в прошлом, имея часто крайне субъективную оценку. Местом действия здесь становятся важные и дорогие автору фрагменты его биографии, при этом населять этот мир могут как прототипы реальных людей, так и вымышленные персонажи. Фрагментарность в таком случае обретает и сама композиция произведения (даже роман-воспитание, который стремится как можно полнее показать путь героя не может избежать разрывов во временной канве), что связано с чисто биологическими особенностями человеческой памяти. Учитывая то, что «каждый хронотопический образ всегда в большей или меньшей мере несет в себе эстетический, ценностный смысл, как бы резонируя на поступки или настроения персонажей, и участвует в общей эмоциональной атмосфере произведения»<sup>2</sup>, отметить то особое стремление автора погрузить читателя в мир произведения, познакомить его самыми разными сторонами не только жизни героя (сюжет), но и со своей собственной реальной историей, которую он претворяет в художественный текст. Так все элементы пространственно-временных образов (сюжет, система характеров, портрет, вводные эпизоды), помимо создания «виртуального аналога реальности», выполняют еще одну не мало важную функцию: создают атмосферу искренности, стараются убедить читателя в стопроцентной подлинности и правдивости происходящего. Возможно, этим и объясняется то, почему мы обращаемся к подобным текстам, ведь появляется возможность вступить в интимный диалог не только с героями произведения, но и самим творцом. И поэтому они имеют такое огромное влияние на культуру. Вспомним волну самоубийств, которая началась после выхода в свет «Страданий юного Вертера» И. Гёте (1749 – 1832). Такой социальный кризис, причина которому

---

<sup>3</sup> Там же.

<sup>2</sup> Лейдерман Н. А. Теория жанра. – Екатеринбург, УрГПУ, 2010. С. 123.

– литературный текст, а точнее его эмоциональная составляющая, показывает, насколько тонкая и тесная взаимосвязь возникает между автором, произведением и читателем в рамках автобиографии.

3) *Речевая организация* способствует «цементированию» всего произведения, выполняет стилеобразующую функцию, и «чем «расслабленнее» событийная канва, чем фрагментарнее изображение, тем больше «конструктивной» нагрузки приходится на долю интонационно-речевой организации»<sup>1</sup>. Здесь трудно говорить о каких-то основных способах и приемах, поскольку все здесь подчинено автору, его голосу. Отметим лишь, что автобиографический текст в своей интонации всегда стремится к исповедальности и предельной честности. Но этот элемент, безусловно, важен, так как именно он создает атмосферу диалога между писателем и читателем.

---

<sup>1</sup>Лейдерман Н. А. Теория жанра. – Екатеринбург, УрГПУ, 2010. С. 137.



## Глава 2. «Джанки» У. Берроуза и «В дороге» Дж. Керуака как образцы битнического романа

### 2.1. Почему роман? Почему о своей жизни?

«Расскажите настоящую историю о мире в форме внутреннего монолога»<sup>1</sup>, - провозгласил Джек Керуак (1922–1969) в своем эстетическом манифесте, и его коллеги по перу (Аллен Гинзберг (1926–1997), Уильям Берроуз (1914–1997), Грегори Корсо (1930–2001) ) рассказывали. Рассказывали все подряд и обо всем, особо не заботясь о том, будет ли ясно, о чем говорится в тексте.

«Тротуары нового одиночества занимают место записей... Пение появилось раньше тела с ответом на лице... Рубцующиеся на ветру и под дождем играют в эту игру не хуже вас... весь фильм в дым... здесь уже ничего нет...»<sup>2</sup>.

Вот так Уильям Берроуз писал свою «историю о мире» в романе «Билет, который лопнул»: без явных логических связей, без пунктуации и без орфографии. Цельным или ужасным вышел этот мир – это уже другой вопрос, однако мы понимаем, что перед нами реальность героя-повествователя. Можно ли поставить знак равенства между У.Берроузом и сознанием, которое видит «тротуары нового одиночества»? Этим вопросом можно задаваться бесконечно, если пытаться вычленить из текстов писателя какие-то конкретные факты биографии, ведь он не писал мемуары, он писал роман, в котором автор «может появляться в поле изображения в любой

---

<sup>1</sup>Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004, С. 614.

<sup>2</sup>Берроуз У. Билет, который лопнул :[роман] / Уильям Берроуз; пер. с англ. В. Когана. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010, С.123.

авторской позе<...>, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии»<sup>1</sup>.

Почти каждый битник выбирал непростою или причудливую «позу» в своих произведениях, и почти каждый делал основой своего творения собственную жизнь. Возникают вопросы: почему и какой тогда перед нами роман?

Ответ, как нам кажется, лежит уже в самой фразе Дж. Керуака, в его желании показать «настоящий» мир, то есть мир во всей его сложности и многогранности. Это созвучно мнению Н.Л. Лейдермана о жанре романа в целом: «Главное отличие романа от других жанров состоит в том, что он никогда не ограничивается исследованием отдельных граней или процессов действительности, как бы они ни были важны сами по себе. Его интересуют именно «сцепления» между гранями и процессами жизни»<sup>2</sup>. Это «сцепление граней» и есть для Керуака «настоящая» жизнь, именно поэтому он писал в основном романы, а не повести или рассказы. Ведь они не способны в полной мере показать всю полноту реальности. Таким образом, в первой части своего высказывания Дж. Керуак косвенно говорит о романе, как о том жанре, в котором возможна реализация битнического идеала.

Желание говорить о мире только своим голосом, через внутренний монолог, объясняет то, почему так много биографических элементов заложено в произведения битников. Ведь говоря о себе с собой, говорящий неминуемо обращается к собственному жизненному материалу, будь то голос героя романа, или голос личного/безличного повествователя.

Получается, что битники, сделав своим идеалом абсолютную искренность и свободу в жизни и творчестве, стремились превратить саму свою жизнь в роман, сделать ее основой произведения и через нее раскрыть «настоящий мир».

---

<sup>1</sup>Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., «Худож. лит.», 1975, С. 470

<sup>2</sup>Лейдерман Н. А. Теория жанра. – Екатеринбург, УрГПУ, 2010, С. 268

Открыв «Словарь литературоведческих терминов», в статье «автобиография», мы находим: «АВТОБИОГРАФИЯ (от греч. autos - сам, bios - жизнь и grapho – пишу) – описание автором своей собственной жизни, художественное жизнеописание. От мемуаров или дневника отличается наличием элементов вымысла и обобщения. Отражает собственное суждение автора о самом себе, о своем месте в обществе, в мире; выражает творческие принципы писателя. Может приближаться к объективной оценке или быть подчеркнуто субъективной, возвышать свое "Я" или разоблачать его. Возможно представление самого себя в различных обликах, ролях и масках»<sup>1</sup>.

Важным здесь становится момент, который подразумевает, что предмет авторского взгляда становится его собственная жизнь, а объектом – сознание, которое переосмысляет собственное «Я», используя возможности художественного «вымысла и обобщения». Это отличает автобиографию от мемуаров, в которых особым образом сочетается историчность и психологизм: «мемуары это история, прошедшая через сознание и личную биографию современника, ставшая его жизненным опытом, который художественно осмыслен и запечатлен в художественном тексте»<sup>2</sup>. Как мы видим, в мемуаристике история – это личная судьба автора, вписанная в конкретный исторический отрезок. При этом «автор мемуаров делает акцент на том, что его окружало, на тех исторических событиях, участником которых он стал, а линия его собственной жизни может отступать на задний план, выступая в качестве связующего звена»<sup>3</sup>.

Автобиография, таким образом, остается, как и мемуары, жанром субъективным, но имеет возможность художественно переосмыслить действительность, вносить образность, через которую звучит определенная

---

<sup>1</sup> Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов - СПб, 2005 г. Электронный ресурс: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456>

<sup>2</sup> Рожкова Н. Е. Военные мемуары как история и как литература // Литературная учеба. - 2009. - № 1. С. 194-197

<sup>3</sup> Пригарина А.С. Исповедальная интенция в рамках мемуарного жанра // Теория дискурса и языковые стили, 2012 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispovedalnaya-intentsiya-v-ramkah-memuarnogo-zhanra>

история конкретного «Я» или целого поколения, что битникам присуще в целом. Вот строчки из поэмы Аллена Гинзберга «Вопль»:

«Пейотовые единения гостиных, рассветы зеленых деревьев на кладбище, винное опьянение над крышами, солнце и луна и дрожь деревьев в гулкие зимние рассветы Бруклина, витийствований помойки и благородный блеск блаженного ума»<sup>1</sup>.

Мы видим, как вектор движения и взгляд лирического субъекта направлены во все стороны, как соседствуют образы жизни и смерти, как сопрягается высокое и низкое. Во главу угла поставлено субъективное восприятие, которое отражает реальность через определенные, важные для него самого, топографические и эстетические образы. Важно, что в поэма начинается с местоимения «Я», которое растворяется в бесконечной череде образов своего поколения, но в то же время присутствует в каждом из них. Поэма А. Гинзберга – попытка автора познать себя, хаотично изображая важные для него реалии своего времени. Такую же попытку мы наблюдаем в романах У. Берроуза («Джанки») и Дж. Керуака («В дороге», «Бродяги Дхармы», «Биг-Сур»).

Еще М.М. Бахтин заметил, что «у романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление и переоценка»<sup>2</sup>. И поэтому роман, а точнее роман о собственной жизни, в творчестве писателей-битников занимает ведущее и особое место: благодаря особенностям жанра, битники имели возможность в широком охвате действительности изобразить собственное «Я», которое переосмысляя себя, говорило бы о «настоящей жизни».

## **2.2. Роман У. Берроуза «Джанки»**

### **2.2.1. Исповедь, которой нет**

<sup>1</sup> Анталогия поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 717.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М., «Худож. лит.», 1975. С. 473

Работу над романом «Джанки» (в ранних вариантах перевода на русский язык - «Наркоша») У. Берроуз начал еще в середине 40-х годов, однако сам роман вышел в печать лишь в 1953 году под названием «Junkie. Confessionsofan Unredeemed Drug Addict». Важным здесь является подзаголовок, который, думается, из соображений цензуры не был переведен на русский язык при первой публикации в 70-х годах. Дословно его можно перевести как «признания неисправимого наркомана», причем слово «confession» так же может быть переведено как «исповедь». Такая жанровая мотивировка крайне важна, так как задает установку на предельную честность и искренность в общей тональности романа. Однако «Джанки» нельзя назвать с точки зрения жанра *исповедальным* романом. Различие между текстом автобиографическим и исповедальным кроется в его предмете художественного осмысления. Если для автобиографа, как было отмечено ранее, важно «становление авторского «я», самопознание и эстетически оформленная самопрезентация», то в центре исповедального сознания всегда фигурирует «вопрос стыда и вины», где «исповедь – это форма, которая создает ситуацию, когда открытие или сокрытие правды может привести к драматическим или даже фатальным результатам»<sup>1</sup>. Исповедальный герой – «страдающий субъект»<sup>2</sup>, оказывающийся в ситуации поиска ответа на какой-либо сложный экзистенциальный вопрос, «и его цель – *достижение* (курс мой) истины, укрытой в самой глубине его экзистенции»<sup>3</sup>. В то время как для автобиографического героя важно осмысление его жизненного пути, «стремление *проговорить* (курсив мой –Н.Ж.) некую «истину» о себе»<sup>4</sup>.

Конечно, У. Берроуз не первый автор в истории литературы, обратившийся к тематике и проблематике наркозависимости. Больше чем за

---

<sup>1</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. 2012 г. **Электронный ресурс:** <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotreblyavshego-opium>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

сто лет до него это сделал Томас де Квинси в своей «Исповеди англичанина, любителя опиума». И здесь слово рассказчика действительно исповедально:

«Я не признаю за собой вины, но даже если бы и признавал ее, то, вероятно, все же решился на эту исповедь, с мыслью о пользе, которую может она сослужить всем употребляющим опиум»<sup>1</sup>.

В своем обращении «К читателю» де Квинси прямо проговаривает цель своей исповеди, которая на самом деле является лишь поводом для начала самоанализа. Важнее тут «вина», которая им не признается. Именно в ее отрицании и кроется истинный повод исповеди, так как «исповедальный субъект находится в постоянном противоречии, ибо чувствует свою виновность, но не решается об этом рассказать прямо, прибегая к бесконечным уловкам»<sup>2</sup>. То есть желание рассказать о личной трагедии и понять ее причины внешне мотивируются здесь на первый взгляд чисто дидактическими целями.

Но в одной из глав о «горестях опиума» появляется та истинная цель авторского повествования, которая показывает его желание вести диалог с собой и выявляет подлинную цель его исповеди:

«Но писать для меня значит скорее размышлять вслух, следуя собственным настроениям и не особо заботясь о том, кто меня слушает, ведь ежели я начну думать, что приличествует сказать тем или другим лицам, я скоро начну сомневаться в том, приличествует ли хоть что-нибудь об этом говорить»<sup>3</sup>.

Как и автобиографии, исповедальному роману свойственна фрагментарность, однако в основе ее лежит не невозможность рассказчиком охватить всю свою жизнь, а его стремление отобразить лишь те моменты жизни, которые отобразили бы динамику решения мучающего его вопроса. В случае де Квинси это проблема боязни утраты собственного «Я», которое

---

<sup>1</sup> Томас де Квинси

<sup>2</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. 2012 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotrebyavshego-opium>

<sup>3</sup> Томас де Квинси

сохраняется только в опыте употребления опиума. Поэтому «первоначальное желание де Квинси написать историю собственного пристрастия к опиуму как исповедь с «моралью» по мере движения к концу первой части оказывается отеснено стремлением описать моменты откровений. Все большее место в «Исповеди» занимает непоследовательная ретроспекция, воспоминания, вновь оживляющие существо «Я» рассказчика посредством опиумных сновидений»<sup>1</sup>.

Совсем иначе начинается «исповедь» У. Берроуза. В главе «Пролог» сжато дается история жизни рассказчика, которая предшествует основным событиям романа, повествующим о постепенном приобщении его к наркотикам. Здесь не появляется фигуры читателя, к которому обращен его голос, нет здесь и дидактического элемента.

«Я познал формулу джанка. Опиаты – это не способ увеличить удовольствие от жизни, подобно алкоголю или траве. Джанк – это стимулятор, это образ жизни»<sup>2</sup>.

Предисловие «Джанки» выполняет совершенно иную функцию: в нем рассказчик обозначает свою позицию и отношение, которые предваряют основные события романа и предполагают не *процесс поиска, а рассказывание о том, как герой пришел к этой мысли*. Перед читателем «голос повествователя, обзревающего свою жизнь с дистанции опыта»<sup>3</sup>.

Самое же главное отличие заключается в том, что исповедальное слово в конечном результате стремится к абсолютной правде и честности того, кто его произносит, то есть автор реальный и рассказчик едины. В автобиографическом повествовании автор реальный может прятать себя за масками, не стремясь к стопроцентной достоверности. Так и поступает У. Берроуз, ведя повествование от лица своего альтер-эго Уильяма Ли.

---

<sup>1</sup> Джумайло О. А. Поэтика переписывания в романе Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, любителя опиума» Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotreblyavshego-opium>

<sup>2</sup> Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 20.

<sup>3</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. 2012 г. Электронный ресурс:

Автобиографический текст, как уже было отмечено, допускает и даже иногда стремится к художественному вымыслу.

Таким образом, если слово «confessions» в подзаголовке романа переводить как «признания», то никаких противоречий не возникает: перед нами признанный рассказчиком факт и позиция, история формирования которой будет рассказана в романе. Но если же остановиться на варианте «исповеди» (такой вариант перевода присутствует в книге Барри Майлза «Бит отель». плюс англо-русский словарь!!!!), то перед нами появляется вариант ложной жанровой мотивировки, возможно, осознанно и иронически заложенной У. Берроузом с целью, во-первых, актуализировать жанровые черты исповедального слова, чтобы как можно сильнее сократить дистанцию между рассказчиком и читателем, и, во-вторых, создать ситуацию игры: мотивация к поиску глубинного смысла, который уже высказан и осознан повествователем, но неосознан читателем. Но каков этот замысел? Чтобы понять это, обратимся к основной части романа.

### **2.2.2 Смысл названия и проблематика романа**

В тексте слово «джанк» употребляется неоднократно. Это связано с тем, что его значение очень широкое: «общее название для опиума и всех его производных: морфий, героин и проч.» (примеч. У.Берроуза). Безусловно, «джанк» здесь – художественная доминанта, однако роман назван иначе. Названием служит однокоренное слово «джанки», которое встречается реже, – «наркоман, то есть имеющий привыкание к джанку» (примеч. У.Берроуза).

Объяснить это можно идейной мотивировкой произведения. Если бы в заглавии стояло слово «джанк», то темой романа стали бы наркотики, однако У.Берроузу важно рассказать не о наркотиках, а о человеке, который их принимает, и ни об одном человеке, а о целой социальной прослойке США середины XX в. Тогда темой романа становится наркозависимость.



С заглавия начинают знакомство с текстом и к нему возвращаются после прочтения, сопоставляя его и содержание прочитанного. Слово «джанк» в названии, конечно, не создавала бы какого-то диссонанса в сознании читателя, однако утрачивался бы один важный мотив, который пронизывает весь текст – мотив зависимости и подчинения. Все герои романа зависимы от наркотиков, без них они не ощущают себя людьми, физически погибают.

«Ломка Дули была наглядным свидетельством потери силы воли. Оболочка личности растворилась в изголодавшихся по джанку клетках. Гальванически дергаясь, напоминая своей активностью противно кишущих насекомых, внутренности и клетки, казалось, вот-вот вырвутся на поверхность того, кого раньше называли Джинном Дули»<sup>1</sup>.

Мы видим, как человеком управляет не его сознание, а «джанк». Что в момент его отсутствия вместо человека остается только зависимость и потребность в наркотике. «Джанк» здесь – причина, а «то, что осталось от Джина Дули» – следствие. Называя свой роман «Джанки» Берроуз дает установку читателю на то, чтоб он смотрел именно на следствие.

Таким образом, заглавие романа обладает свойством ретроспективности, т.е. после прочтения романа читатель, который на моменте проспекции еще не знал, кто такие «джанки», обобщает прочитанное и делает выводы именно о самих наркоманах, а не наркотиках как таковых. Такая конкретность заглавия подчеркивает социальную направленность конфликта.

Как мы уже отметили, на поверхности романа лежит конфликт человека и наркотиков, который изображается в романе через описание наркоманов и их поведение. Так же четко прослеживается конфликт наркомана и общества в двух аспектах. С одной стороны, как определенной «джанковой» системы, которая работает по своим законам. В этой системе

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 122.

есть продавцы, покупатели, «кидаловы», «стукачи», «коновалы» и т.д. Это показано в авторских отступлениях и в самом пространстве романа, которое наполнено старыми квартирами, барами, переулками, «подземками» и т.д., что создает ощущение некоторой изолированности «джанки» от социума. В конце романа герой говорит: «Как и для человека, который отсутствовал целую вечность, окружающий мир выглядит совсем по-другому, когда ты возвращаешься после джанк<sup>1</sup>. Но этот окружающий мир никуда не пропадает для наркоманов, он трансформируется в бесконечный процесс поиска «вмазки».

У. Берроуз не просто рассказывает историю о наркозависимом человеке. Он создает особое художественное пространство, которое на всех уровнях (субъектная организация, хронотоп, речевая организация) подчинено джанковым реалиям. Тогда «зависимость» - не просто сквозной мотив, а *принцип* построения и организации романа.

### 2.2.3. Субъектная организация

Повествование в романе ведется от первого лица. Повествователь – некий Уильям Ли, который себя не называет, а его имя лишь несколько раз упоминается другими персонажами. Однако этот факт не создает ощущения разрыва единства автора реального и его героя, потому что впервые роман был опубликован под этим псевдонимом, и только в поздних изданиях появилось имя Уильяма Берроуза.

Мы успели упомянуть, что роман начинается с «Пролога». В традиционном автобиографическом тексте такая глава функционально призвана познакомить читателя с героем, дать какое-то первое представление о нем. И здесь У. Берроуз на первый взгляд не отступает от традиции, потому что в автобиографии «соотношение частей текста, роль того или иного

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 272.

периода жизни для воссоздания общей картины «пути героя», определяется целями и мотивами фиксации обстоятельств жизни и трансформации их в цельный текст»<sup>1</sup>. Однако при внимательном прочтении читатель заметит, что несмотря на перечисление фактов, каких-то конкретных сведений о герое мы не получаем: мы узнаем, что он родился в 1914 году, но ни города, ни страны не знаем; университет, путешествие по Европе, служба в армии, - все это названо, но не наполнено конкретикой, которую так ожидаешь увидеть, знакомясь с главным героем романа.

«Я бы мог рассказать еще о старом немецком докторе, жившем в соседнем доме, о крысах, шнырявших на заднем двореке, тетиной гонококосилке и о моей ручной жабе, обитавшей рядом с садком, но не хотелось бы опускаться до шаблонов, без которых не обходится ни одна автобиография»<sup>2</sup>.

Это ироничное замечание рассказчика обозначает его позицию: это все неважно и речь пойдет совсем об ином. Это видно по тому, как постепенно сходит на нет ирония в тональности «Пролога». А с вопроса «почему человек становится наркоманом?» автор погружается в цепь глубоких размышлений, результатом которых становится его четкая позиция, предваряющая и задающая тон всему действию:

«Я никогда не сожалел о своих наркотических опытах.<...>Когда перестаешь расти, начинаешь умирать. Наркоман же никогда не перестает расти»<sup>3</sup>.

Такая резкая смена настроения в «Прологе» будто проводит черту между «той» и «этой» жизнью. Жизнь прошлая, рассказанная сжато и схематично заканчивается тогда, когда начинается основное действие. С этого момента читатель погружается в страшный мир джанка. Благодаря такому приему У. Берроуз как бы «отрезает» все лишнее, формально

<sup>1</sup>Безрогов, В. Г. Автобиография и история [Текст] / В. Г. Безрогов // Хеннингсен, Ю.

Автобиография и педагогика / Ю. Хеннингсен. - М.: Изд-во УРАО, 2000. - С. 152 (133 - 180.)

<sup>2</sup>Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 19.

проговорив это, и фокусирует собственный и читательский взгляд на главном: истории человека, попавшего в зависимость от морфия. Этому и посвящена и с этого начинается основная часть романа.

В «Прологе» звучит голос повествователя из временной точки «сейчас», что позволяет ему охватить взглядом и одним мазком дать картину своей жизни. Но вместе с основной частью романа начинается *процесс вспоминания и проживания* автором своей жизни как бы вновь. Его сознание развертывается в «тогда» (благодаря «Прологу» этот уход в прошлое не ощущается) и становится ретроспективным. Вместе с этим «рождается» и герой, который по этому пути *вспоминания* будет вынужден вновь пройти. Как мы отмечали в первой главе, такое раздвоение сознания – неотъемлемая часть, и даже закономерность, автобиографического слова. Из этого следует, что «соотношение сфер повествователя в прошлом и настоящем может носить разный характер: либо на первый план выступает повествователь, вспоминая прошлое, либо передаются его непосредственный голос»<sup>1</sup>. Важно определить это соотношение, которое позволит понять авторскую установку: *событийное* проживание своего прошлого или его *осмысление* и комментарий к нему. У. Берроуз выбирает второй путь, вводя в текст многочисленные авторские отступления. Например, в сцене, где главный герой бродит по аптекам, желая найти рецепт, автором дается оценка аптекарей-«коновалов»:

«В природе существует несколько видов коновалов-выписчиков. Одни выписывают только в том случае, если убеждены, что ты наркоман, другие – только если убеждены, что нет. <...>»<sup>2</sup>.

Эти размышления в тексте подаются не как мысли героя, проживающего события, (на тот момент он и не может об этом знать), а как оценочные, обобщающие собственный опыт мысли повествователя.

---

<sup>1</sup> Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 34.

<sup>2</sup> Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 54.

Субъективность в восприятии автобиографа всегда присутствует, поэтому «речь повествователя, содержащая воспоминания, включает его оценки, выражает различие его эмоций. Средством выражения их служат оценочные характеристики реалий и лиц»<sup>1</sup>. Причем в «Джанки» часто используется такой прием: как только герой сталкивается с новым персонажем романа, автор сразу же делает «слепок» его характера, давая ему ту характеристику, которую герой пока знать не может.

««Хорошие манеры тем не менее плохо ему прививались. По возвращению в привычную атмосферу его речь становилась груба и вульгарна, и, даже не глядя на него, можно было понять, что он по сути своей **жлоб**, таким и останется»<sup>2</sup>.

В иных случаях, кроме оценки, повествователь дает краткую биографию персонажа:

«Этого человека знали как Ирландца. Одно время он работал на Голландца Шульца, но поскольку крупные рэкетеры не держат джанки среди своих людей ввиду их общепризнанной ненадежности, Ирландца послали. <...>Однажды ночью Ирландца забрали в метро за пьяную драку. Он повесился в «Томбз»<sup>3</sup>.

Мы видим, что повествование о себе в прошлом (незаметно для читателя) часто переплетается с мыслями автора из настоящего и этот голос звучит ярче. Это помогает полнее и подробнее показать «джанковый» мир и тех, кто его населяет. Если бы этот голос не доминировал, многое бы осталось читателю не ясным, ведь время в автобиографии фрагментарно, а изображаемые события тщательно отобраны автором, что умиляет установку на достоверность происходящего.

Подобное построение субъектной организации текста предполагает ретроспективность, раздвоенность авторского сознания, в котором, помимо

---

<sup>1</sup> Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 34.

<sup>2</sup> Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 21.

<sup>3</sup> Берроуз, У. Джанки С. 71.

субъективности и оценочности, присутствует стремление автора прокомментировать и переосмыслить те или иные реалии прошлого.

#### **2.2.4. Пространственно - временная организация**

Процесс *вспоминания*, который становится основой для выстраивания сюжета, напрямую влияет и на временную организацию. Фрагментарность повествования предполагает такую специфическую черту автобиографического времени, как обратимость и нелинейность, то есть временные отрезки между событиями могут, как сжиматься и сокращаться, так и удлиняться.

Событийной точной отсчета считается момент, когда Билл «впервые познакомился с джанком, где-то в 1944–1945 годах»<sup>1</sup>. Завершается же действие в момент, когда герой решает «завязать с джанком»<sup>2</sup>. При этом остается не ясным, каков именно временное отрезок описанный в романе. Поэтому время художественное теряет свои очертания. Между воспоминаниями героя могут проходить дни («спустя несколько дней я...»), недели («Рой, вернувшись со своего тринадцатидневного лечения»), месяцы («одним апрельским утром я...»), или же вообще теряются временные ориентиры («однажды», «как-то раз», «как-то ночью» и др.). Такая «потерянность» героя, а вместе с ним и читателя, во временных отрезках позволяет У. Берроузу создать особую атмосферу в романе, которая усиливает его проблематику: наркозависимость как бы уничтожает время реальное, выводя на первый план время «джанковое».

«Джанки функционируют по своему джанк-времени. Когда контакт с продуктом внезапно обрывается, стрелки часов бегут все медленнее и вскоре замирают. Единственное, что остается джанки, это зависнуть и ждать, когда заработает механизм обезджанкованного бимбара. Истощенному джанки не

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 21.

<sup>2</sup>Берроуз, У. Джанки. С. 272

скрыться от бега внешнего времени, негде спрятаться. Он может только ждать»<sup>1</sup>

Время реальное, «внешнее» ощущается героем только в отсутствии наркотиков и оно для него – угроза. В «джанковом» времени не существует точности. Он измеряется отрезком от «вмазки до вмазки». Как единица измерения у У. Берроуза оно попадает под влияние зависимости героя и перестает существовать в привычном виде.

Такая же деформация происходит со временем историческим. Если в воспоминаниях героя и всплывают какие-то фактические даты и события, то они все равно как-то связаны с наркотиками: «В 1937 году марихуана попала под Закон Харисона «О наркотиках»<sup>2</sup>.

На протяжении всего романа герой У. Берроуза находится в состоянии поиска наркотика. И если время для него при этом почти исчезает, то пространственные ориентиры и маркеры воспринимаются им острее по вполне понятным причинам, поэтому в рассказе повествователя присутствуют названия улиц («Как-то ночью мы спустились в подземку на Таймс-Сквер»<sup>3</sup>), баров («"У Ронни" была ночной забегаловкой между Пятьдесят второй и Шестой»<sup>4</sup>), гостиниц и пр. Появляется топографический образ Нью-Йорка, который дан в крайне субъективной оценке повествователя: здесь нет пейзажей или панорам; пространство романа предельно сужено – это либо грязные комнаты-притоны, станции метро или больничные палаты, где преобладает серый цвет, отсутствие солнца и света. Появляется сквозной для романа мотив изолированности и пустоты. Обратимся к описанию комнаты, в которой жил герой:

«Давала знать о себе нехватка жилья. За грязную и узкую комнату, как трап, квартирку, куда никогда не заглядывало солнце и которая выходила напрямиком на лестницу, я платил пятнадцать долларов в неделю. Обои

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки. С. 168.

<sup>2</sup>Берроуз, У. Джанки С. 51.

<sup>3</sup>Там же С. 84.

<sup>4</sup>Там же С. 44.

отклеились по причине незамедлительного просачивания пара из батареи, как только там появлялось что-то способное просачиваться. Окна были наглухо забиты и заклеены газетами от холода. В помещении кишмя кишели тараканы, а изредка в списке моих бытовых жертв мелькали не бог весть какие клопы»<sup>1</sup>.

Пространство здесь предельно сужено. При этом в словосочетании «сюда никогда не заглядывало солнце» нет гиппербализации, ведь все окна заколочены, но ощущение предельной замкнутости все равно остается.

Мотив изолированности, грязи и темноты «вплетается» в текст автором на ассоциативном уровне. Для этого он использует интересный прием: в одном из эпизодов герои оказываются в маленькой «наркотской» квартирке многоквартирного дома, где «дверь открывается прямо в кухню»<sup>2</sup>. Спустя какое-то время герой снимает себе новую квартиру, но он не дает ее описания, а просто говорит: «Дверь открывалась на кухню»<sup>3</sup>. У читателя при этом ассоциативно воссоздается образ наркопритона, т.е. здесь «джанковое» пространство строится на невербальном уровне, создавая единое угнетенное настроение.

Таким образом, джанк, как сквозной мотив романа, как предмет поиска и осмысления, подчиняет себе пространство и время в сознании повествователя. Такой подход к построению хронотопических образов помогает У. Берроузу вывести мотив зависимости на первый план, и джанк начинает подчинять себе уровни текста так же, как подчинил себе главного героя.

По-особому воспринимаются героем и те, кто это пространство населяют. Писатель как бы создает некую иерархию в восприятии героем окружающих его людей, поэтому условно персонажей романа можно разделить на четыре группы: сами «джанки», «пушеры» (продавцы

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки С. 22.

<sup>2</sup>Там же. С. 27.

<sup>3</sup>Там же. С 36.



«джанка»), «люди» (сленговое обозначение агентов из отдела по борьбе с наркотиками) и не наркоманы.

1. «Джанки» - сквозные, центральные образы романа. С ними герой взаимодействует на протяжении всего повествования. Это люди самых разных национальностей, возрастов, профессий и т.п., которых объединяет одна черта: потребность в наркотиках. И чем больше эта потребность, тем больше они утрачивают человечность, мораль и нравственность. Это подмена, когда «джанковые клетки» заменяют в человеке разум и душу. Создается своеобразная градация, по которой движется наркоман. Рассказчик знакомит нас людьми, которые находятся на разных ступеньках этой нисходящей лестницы. Кого-то герой называет «п\*\*\*рами», а кого-то «нормальными парнями».

Образы «джанки» строятся по принципу описания их внешности, речи, биографии, поступков, реакции на «джанк» и проч. Самым ярким в этом отношении является образ Джина Дули:

«Худшим из худших в этой клоаке был Джин Дули, маленький сухопарый ирландец с манерами гибрида между педиком и сутенером. Стукач до мозга костей. Вероятно, он всю жизнь копался в грязном человеческом белье в поисках компромата, ставя затем в известность представителей закона <...> И все время перед тобой одно то же вытянутое крысиное личико, потрепанная, вышедшая из моды одежда, дрожащий пронзительный голос. Из всего, что было связано с ним, самым невыносимым был его голос. Пробирало аж до корней волос»<sup>1</sup>.

В портрете появляется слово «крысиный». В данном контексте его можно трактовать по-разному: с одной стороны, это может быть сленговое слово «крыса», которое семантически близко к слову «стукач», кем Дули и является; с другой стороны, такая деталь внешности способна вызывать у читателя ассоциации с чем-то животным. Персонаж будто теряет человеческий облик, становится похожим на животное. Описывая

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки, С. 103.

«невыносимый голос» Дули рассказчик скажет, что он срывался на «пронзительный скулеж», что сразу же вызывает ассоциации с мышинным писком, да и слово «скулеж» больше применимо к собакам.

Далее рассказчик говорит, что «он был сосредоточением враждебной, навязчивой силы. Ты чувствовал, как он влез в твое нутро, выискивая, чем можно там поживиться. Я попятился от двери, пытаюсь избежать рукопожатия. Он и не претендовал – протиснулся в комнату, немедленно завалился на кровать и закурил сигарету»<sup>1</sup>. Опять слова «поживиться», «выискивал», «протиснулся» вызывают какие-то мерзкие образы, которые перекликаются с «крысиной» внешностью Дули.

Мы видим как оценочный эпитет в портрете персонажа становится доминантным и подчиняет себе все дальнейшее описание, воссоздавая нужный облик. Так строятся многие образы «джанки» в романе.

В образе Джина Дули особенно ярко видна некая призрачность, изолированность от мира, которая присуща почти всем наркоманам в романе. Именно благодаря ей создается ощущение наличия «джанкового» мира, в котором живут герои романа и который противопоставлен миру реальному. И она же еще раз подчеркивает то, как постепенно, употребляя «джанк», человек перестает существовать, начинает растворяться.

«Опытный наблюдатель <...> тут же заметит моментальную работу джанка в крови и клетках другого наркота. И тут я с ужасом констатировал, что с Дули вообще не произошло никаких изменений. Он натянул куртку, взял сигарету, тлеющую в пепельницы, и глянул на меня своими бледно-голубыми глазами, настолько плоскими и пустыми, что они казались искусственными»<sup>2</sup>.

Созданию образов «джанки» присущ прием типизации:

«Все джанки носят шляпы, если они у них, конечно, есть. Все выглядят похожими друг на друга, словно носят одинаковую одежду, на каждый – на

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки С. 104.

<sup>2</sup>Там же. С. 105.

свой особый манер, дабы избежать абсолютного совпадения. Джанк отметил их своим несмываемым клеймом»<sup>1</sup>.

И опять появляется мотивы зависимости и контроля, которые проявляются через желание героев спрятаться, скрыть себя под шляпой и одушевлении «джанка», который клеймит своих жертв.

2. *«Пушеры»* - продавцы «джанка». Эти персонажи контролируют «джанковое» пространство. Именно они организуют один из центральных мотивов романа – ощущение подчинения и зависимости. «Пушеры» делятся на два вида: мелкие, которые торгуют на улицах, и крупные «монополисты». Мелким торговцем был и герой романа. Их образы строятся по тому же принципу, что и образы «джанки» с разницей лишь в том, что крупные продавцы существуют за пределами пространства текста: герой их никогда не видел, не говорил с ними и составляет свое мнение о них либо по рассказам других персонажей, либо когда пробует «товар». Этим построением образа подчеркивается установка на достоверность, потому что такой маленький «наркот», как наш герой, вряд ли мог бы встретиться с королями наркобизнеса, и усиливается ощущение контроля над персонажем: ему необходимы наркотики, но он не имеет никакой возможности контактировать с тем, кто ему этот наркотик «толкает». Т.е. эти образы функционируют на идейном и жанроорганизующем уровнях.

3. *Люди («наркоагенты»)* – антагонисты наркотической реальности. Их присутствие постоянно в тексте. Они следят за героями, производят аресты, вербуют стукачей и проч. Они преследуют героя в его сознании, когда тот сидит на «измене». Наркоагенты создают ощущение напряжения и паники в пространстве текста.

4. *Не наркоманы*. Крайне редкий тип персонажей. Они встречаются в повествовании мельком: это бармены, врачи, «коновалы», обитатели баров и притонов. Это представители мира реального, от которого «джанки» дистанцированы и в котором видят угрозу, поэтому в тексте мы не найдем

---

<sup>1</sup>Там же. С. 224.

их описаний. Они просто мелькают в сознании героя, проскальзывают, как тени, как то, на чем его внимание сфокусироваться не может. Если говорить на языке героя романа, то «жанковые клетки» просто не дают ему воспринимать людей из реальности. Это отчетливо можно проследить в одном эпизоде: герой идет по коридору отеля, к нему подходит гостиничный клерк и говорит, что раньше тоже «занимался всякими незаконными фишками» и что телефон прослушивают, поэтому Биллу нужно быть аккуратней и сказать об этом своим клиентам. Этот клерк оказал герою огромную услугу, однако ни диалога, ни мыслей рассказчика по этому поводу в тексте не отображено. Он будто не сохранил в сознании никаких деталей.

То же самое происходит в клинике, где Билл проходит курс реабилитации. В спектр его восприятия опять попадают лишь «наркоты», их мысли, их рассказы, а о врачах, санитарях и других служащих больницы он упоминает вскользь, никак их не идентифицируя. Они безлики и безымянны. Эти образы обостряют конфликт и раскрывают перед читателем особенности мировосприятия героя.

Таким образом, У. Берроуз, рассказывая историю своего героя, показывая сознание человека, которое подчинено наркотику; создает страшный мир, являющийся субъективным отражением зависимости. И время, и пространство в «Джанки» деформируются, так как само сознание Уильяма Ли, раскрывающееся перед читателем, деформировано и искажено. Объективного описания художественного мира здесь нет и быть не может, ведь автобиография предполагает невозможность выхода за пределы восприятия повествователя.

### **2.2.5 Идейное содержание романа**

Автор романа приоткрыл читателю дверь в страшный мир, в котором отсутствует любовь, дружба, доверие? семья, где все искажается под

влиянием одной потребности – потребности «вмазки». На самых разных уровнях текста мы увидели? как эта центральная зависимость оформляет и направляет сюжет романа, создавая ощущение безысходности и угнетенности. Постоянные попытки рассказчика избавиться от зависимости, постоянный возврат к наркотикам, создают какое-то ощущение цикличности. Появляется ощущение невозвратности.

Нам остается ответить на последний вопрос: зачем У.Берроуз провел своего читателя по такому страшному пути и какова идея «джанковой» зависимости. Ответ кроется в последних словах романа, когда отказавшись от морфия, герой отправляется на юг, чтоб найти древний наркотик Яхе:

«<...> я был готов двинуться на юг в поисках необработанного, неизведанного кайфа, который не ограничивает твои способности, как это делает джанк, а наоборот – раскрывает. Кайфа видеть окружающий мир в особом состоянии, кайфа кратковременной свободы от требований стареющей, осторожной, ворчливой, напуганной плоти. Может, я найду в Яхе то, что искал в джанке, марихуане и кокаине. И может, на Яхе все кончится?»<sup>1</sup>

Все это время для героя романа «джанк» был не целью, а средством. Средством ухода от несовершенной реальности, в которой он существовал. Это стремление избавиться от зависимости не только контроля общественного, но и телесного. И это средство не сработало. Вот что отличает нашего героя от остальных «джанки» в романе: все это время у него была идея. И не достигнув желаемого результата, герой отправляется на поиски дальше. То есть появляется мотив «пути» и «дороги» . Герой с самого начала находился в поиске «средства», поэтому он увлекался психоанализом, поэтому он странствовал по Европе., поэтому он сел на «джанк», так долго изучая его свойства.

В этом смысловом уровне романа проявляются центральные идея битничества: независимость самовыражения, познания самого себя,

---

<sup>1</sup>Берроуз, У. Джанки, С. 274.

стремление к бесконечной духовной свободе. Для Берроуза это наркотики, для Керуака – это дзен-буддизм. Повторим, что все это разные пути к одной цели. Исходя из этого, меняется и концепция романа.

Очень часто романы У.Берроуза обвиняют в пропаганде наркотиков, в их романтизации. Но понимая истинные идеи писателя и его художественные мотивировки, давать такую оценку его творчеству – ошибочно.

Обратимся к вступительной статье из романа «Голый завтрак», который был написан после «Джанки». Она носит говорящее название «Введение. Письменное показание по поводу Болезни».

«Болезнью» здесь Берроуз называет свою длительную наркозависимость. Наркоманов он называет «больными людьми». Он говорит: «Если мы хотим уничтожить пирамиду джанка, мы должны начинать с основания этой пирамиды – с уличного наркомана»<sup>1</sup>. Именно это он сделал в своем предыдущем романе.

Таким образом, У.Берроуз не пропагандист наркотиков, а тот кто, познав эту систему изнутри, выносит ей свой вердикт. Но вердикт этот не социальный, а сугубо личностный: если вы желаете свободы сознания, «джанк» вам ее не даст никогда, потому что, принимая его, вы попадаете в бесконечный круговорот зависимостей и контроля. Это центральные мотивы его романа, этому он посвящен.

## **2.3. Роман Дж. Керуака «В дороге»**

### **2.3.1. «Все написанное мной составляет одну большую книгу»**

Роман «В дороге» («Ontheroad») вышел в печать в 1957 году, однако написан был на шесть лет раньше – в 1951 году. Существует миф о том, как быстро создавался роман, о чем вспоминал сам автор: «Написание «На

---

<sup>1</sup> Берроуз, У. Голый Завтрак :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. В. Когана. – М.: Астрель, 2012. С. 9.

дороге»<sup>1</sup> заняло у меня три недели. На дворе стоял чудесный май 1951 года. В романе (на него ушло 100 футов писчей бумаги) я словами выражаю суть «поколения битников» <...> Рукопись романа завернули на том основании, что он не понравился менеджеру по продажам, с которым тогда был связан мой издатель»<sup>2</sup>. На самом деле идея написать роман о «двух парнях, которые стопом едут в Калифорнию»<sup>3</sup> зародилась у Дж. Керуака еще в 1948 году, о чем свидетельствуют отрывки из его дневника, впервые опубликованные в американском издании «Нью-Йоркер» в 1998 году. Следующее же упоминание о «великом американском романе» мы находим в записи от 28 февраля 1950 г.: «В «На дороге» я буду выражать больше и записывать меньше. Ты должен поверить в жизнь прежде, чем попытаешься чего-либо добиться»<sup>4</sup>. Начал ли автор писать роман раньше, или лишь думал о нем до мая 1951 года – этот вопрос мы оставим биографам писателя. Отметим лишь, что те события, лица и сцены путешествий которое фигурируют в дневниковых записях, очень схожи героями романа и его сюжетом.

После «В дороге» автор написал еще множество романов: «Бродяги Дхармы» (1958), «Доктор Сакс» (1959), «Биг-Сур» (1962) и др. И трудно не понять, что за разными именами персонажей, которые фигурируют на этих страницах, скрываются одни и те же герои, которые переходят из одного романа в другой. Да, такие на страницах «Биг-Сура» мы уже не видим сумасшедших хипстеров, которые носятся туда и обратно по просторам Америки, перед нами появляется новый герой, фокусирующий свой взгляд в глубь собственного «Я». Однако за всеми этими масками и именами читатель все равно узнает того самого рассказчика, который «в июле 1947 года, накопив долларов пятьдесят из старых ветеранских пособий, был готов ехать

---

<sup>1</sup> Существует несколько вариантов перевода на русский язык названия романа. Если смотреть дословный перевод, то англ. «on» - соответствует рус. предлогу «на». Однако такой вариант немного искажает смысл и семантику названия, поэтому при публикации использовался уже вариант «В дороге».

<sup>2</sup> Анталогия поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 612.

<sup>3</sup> Керуак Дж. Снова в дороге (отрывки из дневников). - пер. с англ. М. Немцов. Электронный ресурс: [https://vladivostok.com/Speaking\\_In\\_Tongues/roadagain.htm](https://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/roadagain.htm)

<sup>4</sup> Там же.

на Западное Побережье»<sup>1</sup>. Связь между романами подтверждает и сам Дж. Керуак:

«Все написанное мной составляет одну большую книгу, как у Пруста, с тем отличием, что мои воспоминания написаны на бегу, а не после, на одре больного. Из-за возражений моих ранних издателей я не мог использовать одни и те же имена персонажей в каждой книге. «В дороге», «Подземные», «Бродяги Дхармы», «Доктор Сакс», «Мэгги Кэссиди», «Тристесса», «Ангелы опустошения», «Видения Коди» и другие, <...> включая Биг Сур, - только главы в книге, которую я называю «Легенда Дулуоза». В старости я намерен собрать всё, что написал и вставить туда мой пантеон одних и тех же имён, собрать целую полку книг и умереть счастливым»<sup>2</sup>.

Такое высказывание позволяет нам определить место романа «В дороге» во всей творческой системе Дж. Керуака – лишь часть, фрагмент большой истории. Основа художественного материала здесь – собственная жизнь писателя, который утверждал: «Художественный вымысел – не больше, чем праздные мечтания. Ба! Для письма нужны настоящие вещи и люди. Для письма нужно воодушевляться, рассказывая реальную историю»<sup>3</sup>.

Однако не стоит забывать, что при анализе автобиографического текста не так важно, насколько он соответствует реальным биографическим фактам, а то *как* писатель художественно изобразил их, стремясь переосмыслить свой жизненный путь. Для этого обратимся непосредственно к тексту романа.

### 2.3.2. Субъектная организация

Фабула романа крайне проста, как и замечал Дж. Керуак в своих дневниках: двое молодых людей несколько раз отправляются в масштабные

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 14.

<sup>2</sup> Мамаева А.Г. Языковое новаторство Джека Керуака с позиций психолингвистики // Вестник МГЛУ, № 13, 2013. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoe-novatorstvo-dzheka-keruaka-s-pozitsiy-psyholingvistiki>

<sup>3</sup> Там же.



путешествия по Америке, пересекая ее Запада на Восток и несколько раз заезжая на Юг (в Мексику).

На первый взгляд может показаться, что история, рассказанная героем, вовсе не о нем, а о его друге – Дине Мориарти, который врывается в текст с первых строк романа:

«С Дином я познакомился вскоре после того, как расстался с женой. <...> С появлением Дина Мориарти начался тот период моей жизни, который можно назвать жизнью в дороге»<sup>1</sup>.

Действительно, Мориарти в этом тексте посвящено много страниц описания и сюжетных элементов, однако уже в этих первых строчках присутствует и тема всего романа – дорога. И отправляется в путешествие главный герой – Сал Парадайз. Это литературная маска Дж. Керуака, и выбирает он ее не случайно. В первую очередь она нужна ему для того, чтобы сохранять ту условную договоренность на полное доверие, которая возникает при чтении автобиографического текста. То есть Сал Парадайз как литературный герой может действовать в рамках задуманного сюжета, и это не предполагает полного фактического соответствия. Так автор как бы дистанцирует свою личность от текста, чтобы иметь возможность красочно и, возможно, с отступлениями пересказать свою историю. Помимо этого фамилия Парадайз (англ. paradise) переводится как «рай», что в контексте персонажа путешествующего задает определенный смысл и настроение всему произведению, однако об этом более подробно мы скажем чуть позже. Сейчас же важно понять, что альтер эго, помимо субъектной функции, выполняет и функцию идейную.

Повествование в романе ведется от первого лица. Перед нами персонифицированное «я» и его история. Причем голос, который рассказывает, находится в настоящем, он уже прошел весь этот путь. Эта та самая ретроспективная форма повествования, то есть взгляд в прошлое с любой, важной для рассказчика точки отсчета. В данном случае это

---

<sup>1</sup>Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 5.

знакомство героя с Дином Мориртии первое путешествие на Запад страны. Такой субъектно-временной организации соответствует композиция романа: пять частей, между событиями которых проходят разные временные отрезки. Каждая часть – новое приключение героев. Это позволяет отметить несколько важных особенностей.

Во-первых, так как рассказчик вспоминает свою жизнь, он добавляет в свой рассказ и некоторую оценочность в восприятии мест и событий. Например, описывая один из диалогов с Дином, он говорит:

«Тем не менее, уверяю вас, в других вещах он не был столь наивен»<sup>1</sup>.

Это «уверяю вас» и свидетельствует о том, что рассказчик уже очень хорошо знает этого человека и прямо обращается к читателю, хотя сам диалог происходит в самом начале романа. Это обращение, которое имеет форму настоящего времени, еще раз иллюстрирует двойственность нарратива в автобиографическом тексте: каждый раз мы слышим как бы два голоса: того, кто проходит путь в воспоминаниях и того, кто эти воспоминания озвучивает.

Во-вторых, как мы уже отметили, помимо автора, рассказчика и героя, в тексте присутствует неперсонифицированный, абстрактный читатель, обращение к которому крайне важно для повествователя, ведь, имея установку рассказать собственную историю жизни, автор предполагает наличие слушателя. Это особенность субъектной организации текста характерна для автобиографии. Иначе отсутствие невидимого зрителя лишало бы смысла это ретроспективное погружение рассказчика / автора в собственные воспоминания. Зачем рассказывать свою историю, если ее никто не слушает? Такая диалогичность, как мы уже заметили, может иметь косвенные формы, а может быть и непосредственно направлена на читающего. Ему, например, автор может задать вопрос, над которым стоит поразмыслить, прежде чем вернуться к событиям романа:

---

<sup>1</sup>Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 8.

«Что за чувство охватывает вас, когда вы уезжаете, оставляя людей на равнине, и те удаляются, пока не превратятся в едва различимые пятнышки? Это чувство, что мировой свод над нами слишком огромен, что это – прощание»<sup>1</sup>.

В-третьих, в тексте могут появляться моменты, когда голос из «настоящего» перестает рассказывать историю, а начинает размышлять и оценивать все то, что произошло или произойдет впоследствии. Благодаря этому рассказчик может заинтриговать читателя, придать происходящему определенное настроение или эмоциональную окраску. Вот так он комментирует знакомство Дина Мориарти и Карло Маркса:

«Тогда и началось все то, что должно было случиться, тогда и поднялся весь этот безумный вихрь; он затянет всех моих друзей и все, что осталось от моей семьи, в большое облако пыли над Американской ночью»<sup>2</sup>.

Мы видим, что это, конечно, не слова героя, который смотрит на своих друзей в прошлом; это голос автора из настоящего, его мнение о том, что «должно было случиться» и случилось. Это и есть то осмысление, ради которого вся эта история пишется. Если убрать эти слова, вплетенные в повествование, что мы получим? Нет, качество и динамика истории никуда не пропадут, но эти вставки – исповедальная составляющая романа. Имея возможность рассказать и тут же прокомментировать происходящее, автор как бы выделяет или намечает те векторы, над которыми должен задуматься читатель.

Итак, мы отметили наличие двух голосов в повествовании, которые могут переплетаться и имеют возможность крайне субъективно оценивать факты и события, отметили ретроспективность повествования и обозначили функции альтер-эго автора в тексте. Такое построение субъектной организации вполне соответствует тем тезисам, о которых мы говорили в

---

<sup>1</sup>Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 191.

<sup>2</sup>Там же. С. 10.

первой главе. Однако дело не только в том, чей голос мы слышим, но и в том, как этот голос воплощает реальность.

Отличительной чертой восприятия керуаковского героя, как заметили исследователи Р. С. Цаплин и А.С. Полушкин, становится крайняя эстетизация реальности. Причиной тому становится преобладание лирического начала в сознании рассказчика. Как мы знаем, лирика ориентирована на передачу чувства, которое остается субъективным и имеет свою динамику. У Дж. Керуака герой постоянно транслирует свое восприятие окружающего его мира, причем в эти моменты время будто останавливается. «Если эпический герой был лишь объектом изображаемой реальности, наравне с остальными ее компонентами такого же рода, то лирический сообщает каждому объекту субъективную определенность, то есть показывает его не так, как видят его все, а то, как видит он»<sup>1</sup>. Иначе говоря, на первый план выходят стремление прочувствовать реальность, а не фактически зафиксировать ее. Схожую мысль находим и у самого Дж. Керуака в его статье «Вера и технические приемы в современной прозе»: «Вам должны открыться не выражаемые видения чего-то индивидуального». Конечно «не выражаемыми» они являются лишь условно, иначе писатель загоняет себя в творческий парадокс. Скорее автор подразумевает здесь ту степень субъективного, которая должна быть в тексте. Вот так он строит свой типичный «пейзаж»:

«А впереди была суровая выпуклая громада моего Американского континента. Где-то далеко, на другом краю, выбрасывал в небо свое облако пыли и бурого дыма мрачный, сумасшедший Нью-Йорк. В Востоке есть что-то бурое и священное; а Калифорния бела, как вывешенное на просушку белье, и легкомысленна – по крайней мере, так я думал тогда»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цаплин Р.С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Джека Керуака «В дороге», 2014 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/v/mezhdu-vozhvyshennym-i-obydenным-sintez-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-nachal-v-romane-dzheka-keruaka-v-doroge>

<sup>2</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 97.

Перед нами одна большая метафора, которая не дает какого-то фактического описания «Американского континента». Это лишь набор образов, промелькнувших в сознании героя. Он делится ими с читателем, который может и не так себе представить данный «пейзаж». Да и не это важно; главным становится сам факт наличия впечатления, которое воспроизведено рассказчиком. Не зря он так легко называет всю страну «своей». Она, действительно, его, но не в материальном, реальном отношении, конечно, а духовно. Он *чувствует* ее своей.

В *субъектном* построении текста мы обнаружили те элементы, которые характерны автобиографическому жанру (повествование от первого лица, ретроспективность мышления, наличие двух голосов, установка на диалог, наличие альтер эго писателя), и обозначили особый художественный прием в повествовании, к которому обращается Дж. Керуак, чтобы сблизить читателя и своего героя, создать ощущение искреннего диалога. Благодаря этому читатель как бы становится участником действия и становится эмоционально сопричастным к происходящему. Так осуществляется одна из главных задач автобиографической прозы: история, рассказанная автором, должна изменить наш взгляд на те стороны жизни, которые им художественно переосмысляются.

### **2.3.3 Пространственно-временная организация**

«На дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей. <...> Это точка завязывания и место совершения событий. <...> Метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени»<sup>1</sup>, - написал М.М. Бахтин. Это и есть магистральные элементы романа Дж. Керуака. Ведь если взглянуть на событийную его часть, то мы получим

---

<sup>1</sup>Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож. лит.», 1975. С. 513.

крайне простой сюжет: герой путешествует по всем уголкам страны, описывая свои впечатления, которые остаются по прошествии лет самыми разными, однако их все сцепляет один элемент – дорога. Этот образ, собирает в себе множество смыслов, которые важны автору, как художнику и как битнику. Дорога «рождает» Дина Мориарти, она воспитывает Сала Парадайза, на ней происходят все встречи. Поэтому, говоря о пространстве и времени, мы в первую обратимся к образу *дороги* и постараемся обозначать те мотивы и смыслы, вложенные в нее писателем.

Дорога всегда предполагает наличие героя на ней и его передвижение. Для Сала, Дина и их друзей она становится смыслом жизни:

«Мы были просто счастливы, мы все осознали, что, оставив бессмыслицу и неразбериху, выполняем единственную и благороднейшую для того времени миссию – передвигаемся»<sup>1</sup>.

Здесь же прослеживается и противопоставление гармонии и хаоса. Город, обыденная жизнь, превращается в «бессмыслицу», а перемещение, динамика обретает статус стабильности, что, на первый взгляд, кажется парадоксальным. Но с другой стороны, движение – первый признак наличия жизни, ее развития. Именно это оживление реальности необходимо героям и Салу Парадайзу, жизнь которого «достигла завершения своего цикла и стала бессмысленной»<sup>2</sup>. Появляется экзистенциальный мотив познания себя. Герой отправляется за новыми впечатлениями, за новым опытом, которые невозможно получить, оставаясь на одном месте. Пересекая страну, он начинает иначе чувствовать время, а точнее само время приходит в движение, пробуждая в герое способность его ощущать:

«Я проехал пол-Америки, добрался до пограничной линии, отделявшей Восток моей юности от Запада моего будущего...»<sup>3</sup>.

Оживление времени на уровне мировосприятия – важный и ключевой мотив, как для Дж. Керуака, так и для автобиографии в целом. Важно, что

---

<sup>1</sup>Керуак Дж. В дороге – Спб, 2014, С. 163

<sup>2</sup>Там же. С.13.

<sup>3</sup>Там же., С. 22.

временной категории «прошлого» для Сала Парадайза (который проживает историю в воспоминаниях рассказчика) больше не существует, ведь в восприятии дороги, как линии времени, нельзя идти в обратном направлении. Именно в этот момент начинается духовный рост героя. Ощущая себя «стрелой на туго натянутой тетиве»<sup>1</sup>, он мчится по США, по пространству, которое «субъективно переживается каждым из героев»<sup>2</sup>, и в этой субъективизации рождается иная Америка: Лос-Анджелес – «сумасшедший большой город на золотом берегу»<sup>3</sup>, Сан-Франциско – «легендарный белый город на его одиннадцати загадочных холмах»<sup>4</sup> и так далее.

И постепенно череда городов, людей, улиц и пейзажей превращается в миф, в «большое облако пыли над Американской Ночью», в котором вместе начинают существовать все герои, стирая условные топографические границы. Дорога уходит в бесконечную перспективу, к истокам самого бытия:

«Так ехать можно только через весь мир, в те места, где мы наконец познаем самих себя, оказавшись среди всемирных индейцев-феллахов – племени, составляющего изначальную сущность умытого слезами первобытного человечества»<sup>5</sup>.

Мифологизируются и сами персонажи. Так, Дин Мориарти – «идеальный попутчик, который даже родился в дороге»<sup>6</sup> постепенно превращается в «бедное дитя, Ангела Дина»<sup>7</sup>, «святого с душой нараспашку»<sup>8</sup>, а к финалу романа вообще сравнивается с божеством: «Дин был похож на Бога»<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014, С. 35.

<sup>2</sup> Школьская А.О. Художественное пространство романа Джека Керуака «В дороге» <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-romana-dzheka-keruaka-v-doroge>

<sup>3</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014, С.126.

<sup>4</sup> Там же. С. 308.

<sup>5</sup> Там же. С. 365.

<sup>6</sup> Там же. С. 5.

<sup>7</sup> Там же. С. 10.

<sup>8</sup> Там же. С. 258.

<sup>9</sup> Там же. С. 351.

Герой, находящийся в странствии, уподобляется Одиссею, который проходит ряд испытаний, желая вернуться на родную землю. Сал и Дин тоже ищут свой дом, свое начало, - им становится отец Дина, который уподобляется призраку и тоже мифологизируется: «Каждый бродяга на Лаример-Стрит казался мне отцом Дина Мориарти»<sup>1</sup>. Этот поиск духовного наставника, отца великого «духа дороги» Мориарти важен героям для понимания собственного места на этой дороге.

Именно Мориарти-отец может олицетворять то, к чему, возможно, стремятся персонажи Дж. Керуака, колеся по всей стране. Однако его они так и не находят, но для Сала Парадайза, этого Одиссея, Итакой становится сама Америка. Возвращаясь в Нью-Йорк, в свой реальный дом, он думает о пройденном пути: «И вот в Америке, когда заходит солнце, и я сижу на стром, заброшенном речном молу, вглядываясь в необъятные небеса над Нью-Джерси, и ощущаю всю эту суровую страну, которая единой выпуклой громадой поворачивается в сторону Западного Побережья, ощущая всю эту бегущую вдаль дорогу, <...> я думаю даже о Старом Дине Мориарти – отце, которого мы так и не нашли, я думаю о Дине Мориарти»<sup>2</sup>. Здесь находят свой конец и соединяются все ключевые мотивы романа: нашедший себя Сал Парадайз, Америка, которая поглотила Старого Мориарти и сама стала отцом, и Дин, который исчез, стал легендой этой дороги, что уходит вдаль.

Соглашаясь с А.О. Школьской в том, что «дорога (в романе) является символом жизни, судьбы и экзистенциального выбора и имеет сюжеттообразующую функцию»<sup>3</sup>, мы лишь скажем о том, что для Керуака герой на дороге стал символом нового времени, новой идеей «разбитого поколения», и остается ей по сей день.

Мы рассмотрели ключевой для романа *образ дороги* и выделили ряд важных сюжетных и смысловых мотивов, которые в него закладываются.

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014, С. 71.

<sup>2</sup> Там же. С.379.

<sup>3</sup> Школьская А.О. Художественное пространство романа Джека Керуака «В дороге»

<http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-romana-dzheka-keruaka-v-doroge>



Еще раз заметим, что на всем здесь стоит печать субъективного, личного. *Индивидуальное восприятие* присутствует на каждом уровне текста. Пространство и время, каждую секунду осмысляемые героями, постепенно начинают терять физические контуры, уходя в абстрактные категории ощущений и переживаний, которые для автора становятся первичными. Отвергая старое, перенося любое явление в область сугубо личного восприятия, Дж. Керуак предлагает и показывает новый путь. *В этом и кроется особенность автобиографизма романа: индивидуальная история автора становится попыткой переосмыслить основы бытия, и в этом переосмыслении изображение субъективного переживания становится не приемом, а принципом.*

#### **2.3.4. Мелодия «Американской ночи» (речевая организация)**

Для выражения идей и мироощущения нового поколения нужен и новый язык, и Дж. Керуаку не приходится его долго искать. Таким языком становится джаз, а точнее его принципы импровизации, его энергия и мелодика.

«Не нужно делать никаких остановок, для того чтобы намеренно подобрать подходящее слово. Вместо этого чисто по-детски нагромождайте башни из слов – прям в стиле скэт (джазовое пение, когда солист импровизирует с бессмысленным набором слогов в подражании музыкальному инструменту)», - говорит писатель. Звуки джаза лейтмотивом проходят через весь роман и реализуются на разных уровнях текста.

Рваной и фрагментарной является композиция романа, эпизодическим и, порой, ассоциативным становится повествование внутри глав. На уровне художественности, как уже было отмечено, пейзаж всегда стремится больше к эмоциональности и красочности, что вполне соответствует джазовому стилю. Получается, что сам текст уподобляется музыкальной форме, что

отчетливо прослеживается не только на описательном уровне, но и в построении речи героев:

«Он подпрыгивал и смеялся, он заикался, махал руками и говорил: - Ах... ах... вы должны слушать и услышать. -Мы слушали, наострив уши. Но он забыл, что хотел сказать. - На самом деле, послушайте. кхм. Смотри, дорогой Сал. Милая Лаура. я приехал. Меня нет. Но погодите, ах да. - И он с каменистой печалью уставился на свои руки. - Не могу больше говорить. вы понимаете, что это. Или может быть. Но слушайте! - Мы слушали. - Вы же видите. больше не нужно разговаривать»<sup>1</sup>.

И в поведении, и в речи Дина Мориарти пульсирует невероятная энергия, которую герой привычным способом выразить не в силах. «Герой либо поражен дислексией, либо наделен способностью говорить на неведомом «божественном» языке»<sup>2</sup>, - замечает Е.А. Смирнов, называя «В дороге» романом-импровизацией<sup>3</sup>.

В романе джазовые интенции, пронизывая весь текст, выполняют ту скрепляющую функцию, которую отмечал Н.Л. Лейдерман. Причем скрепление не присутствует в тексте только на уровне языка, образов, сюжета, а семантизируется в самих мыслях героя. Джаз тогда начинает выполнять идейно-эстетическую функцию:

«Я сидел там, вслушиваясь в эту мелодию ночи, символом которой для нас стал «боб»<sup>4</sup>, я думал обо всех моих друзьях, разбросанных по стране, думал о том, что на самом-то деле все они живут на одном громадном заднем дворе нашего общего дома»<sup>5</sup>.

Уподобление текста, ритма повествования, образов музыкальным фразам, позволяет писателю создать свой уникальный язык романа, который, присутствуя на всех его уровнях, выражает саму идею «разбитого

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014. С. 199.

<sup>2</sup> Смирнов Е.А. Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» // Вестник Томского государственного университета.: Томск, 2011. Электронный ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-aspekty-romana-dzheka-keruaka-na-doroge>

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Направление в джазе.

<sup>5</sup> Керуак Дж. В дороге – СПб, 2014, С. 18.

поколения» - стремление к ничем не ограниченному самовыражению и самоутверждению.

### 2.3.5. Идейное содержание романа

«Роман был заявлен под названием «Поколение битников» (позже по настоянию моего редактора я заменил это название другим – «На дороге»)»<sup>1</sup>, - рассказал Дж. Керуак в своей статье «Истоки разбитого поколения». Исходя из этого, можно говорить о том, что роман не стал «голосом» поколения впоследствии, а изначально задумывался автором таковым. Но, как мы убедились, сделал он это, не включая в себя философию, социологию, противопоставления старого и нового.

Дж. Керуак рассказал историю одного молодого человека, который на протяжении нескольких лет путешествовал по всей Америке. Рассказал так, что тысячи подростков собрали рюкзаки и пошли «голосовать» на шоссе, а слово «битники» стало именем целой субкультуры. Как ему это удалось? Какую идею поместил автор внутрь такого личного и на первый взгляд простого романа?

Ответом, как нам кажется, становится тот жанр, в котором написан «В дороге». Автобиография, несмотря на свою интимность и субъективность, способна говорить о глобальных идеях. Удастся ей это благодаря тому, что за всеми масками, условностями, сугубо интимными мыслями, скрывается подлинное человеческое «Я», душа. Рассказать о себе, о своей жизни – значит не только передать факты, но и осмыслить жизнь, которая включает в себя и культуру, и политику, и общество. Но Дж. Керуак идет дальше: он отказывается формулировать какие-либо тезисы и нравоучения, а задает ритм, заставляет *звучать* свою эпоху, что, конечно, вызывает отклик в сознании и душе читателя.

---

<sup>1</sup>Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004, С. 613.

«Пишите, используя воспоминания и удивляя себя самого»,<sup>1</sup> - говорит он. Своими воспоминаниями, трансформированными в выразительный художественный текст, писатель удивил не только себя, но и тысячи американских читателей. Отправиться в дорогу – значит начать движение, наметить вектор. И даже если не достигнуть желаемой цели (если она вообще есть), ценен сам путь, те эмоции и впечатления, которые вы получите и которые как-то изменят вас. Это ли не результат? Дж. Керуак видел и чувствовал, что консервативной послевоенной Америке необходимо начать двигаться. В любом направлении. Поэтому он пишет для нее новую «историю», построенную на пульсации джаза и чувств. Удалось ли ему задуманное? Без сомнений.

«Горе тем, кто не осознает, что Америка должна измениться, она все равно изменится, она меняется на глазах, к лучшему – скажу я вам»<sup>2</sup>, - пишет Дж. Керуак. Призыв к движению – вот в чем идея Дж. Керуака, идея битничества, идея романа «В дороге».

#### **2.4. Традиция и новаторство битников в рамках жанра автобиографии**

Автобиография как жанр обладает одной специфической чертой: являясь текстом, предметом которого становится живое сознание, где рассказывается история становления или формирования личности, она способна трансформироваться и уходить от собственных жанровых канонов. Во многом такой процесс определяется авторским стилем, субъективностью не только в изложении материала, но и в способах организации повествования, и в ключевой для автобиографии идее, которая пронизывает в текст. Было бы глупо предполагать, что писатель решает *художественно*

---

<sup>1</sup> Антология поэзии битников. ВЕАТ. С. 619.

<sup>2</sup> Там же. С. 615.

осмыслить свою жизнь только для того, чтобы пересказать ряд событий и фактов о себе. Эти функции выполняют иные документальные жанры.

Автобиография, таким образом, – не просто история какого-то писателя и его персонажа, это *художественно переосмысленная* история из жизни, которая является воплощением эстетических взглядов писателя и его миропонимания. То есть автобиография – это «воссоздание истории индивидуальной жизни, позволяющей, «создавая текст, создаваться самому» и преодолевать время (и более того - смерть), принципиально ретроспективной организацией повествования, идентичностью автора и повествователя или повествователя и главного героя». <sup>1</sup>Чтобы такой процесс самопрезентации мог осуществиться, писатель создает свой текст, соблюдая параметры автобиографического повествования ( о них мы говорили в Главе 1), которые будут едиными для всех текстов жанра, поэтому «обязательными условиями автобиографического жизнеописания являются фактографичность, ретроспективность повествования, двойная перспектива видения (тогда - теперь)»<sup>2</sup>.

Подробно рассмотрев поэтикурманов У. Берроуза и Дж. Керуака, мы увидели, что писателями эти условия были соблюдены, однако ни «Джанки», ни «В дороге» нельзя назвать просто художественным жизнеописанием. Попытку У. Берроуза создать текст, в котором тема «зависимости» не просто становится предметом осмысления, но и пронизывает все структурно-композиционные элементы текста, и попытку Дж. Керуака заставить текст звучать на языке джаза, синтезировав, таким образом, лирическое и эпическое начало в прозаическом тексте, - все это можно назвать экспериментами в рамках жанра. Как отмечает Т. Ю. Черкашина, существует целый ряд «экспериментальных автобиографий, авторы которых занимаются не столько ретроспективным отображением своего действительного

---

<sup>1</sup>Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы [Текст] / Н. А. Николина. - М.: Флинта, 2011. с. 10 (424)З

<sup>2</sup> Черкашина Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии – 2014 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tematicheskie-bloki-v-strukture-zhanra-avtobiografii>

жизненного пути, сколько поиском новых форм автобиографического самовыражения, при этом чаще всего речь идет об экспериментах с формой автобиографического повествования, в то время как обязательные и факультативные структурные элементы сохраняются в полной мере»<sup>1</sup>. Тогда важным становится вопрос: чем обусловлены такие эксперименты с формой? Почему, автобиографический текст «является своеобразным и постоянно эволюционирующим жанром литературы личных воспоминаний?»<sup>2</sup>.

Причиной тому станет реальный автор, который «рассказывает о собственном существовании, делая акцент на своей личной жизни, особенно на истории становления своей личности»<sup>3</sup>. С одной стороны, писатель не может выйти за рамки «факультативных элементов» организации повествования, потому что само повествование предполагает процесс *вспоминания*, который в большей или меньшей степени будет одинаков у каждого. С другой, форма и содержание связаны с личностью и жизнью автора. У. Берроуз, наркоман с двадцатилетним стажем, художественно осмысляя свой путь, пишет роман о наркомане в Нью-Йорке, погружая читателя в страшный мир джанка. Дж. Керуак, объездив всю Америку, создает текст о хипстерах, пытающихся найти себя на большой дороге и в жизни. Повторимся, содержание автобиографии – не прямое переложение реальных фактов, а их художественное переосмысление с целью выразить некую важную для автора *идею*, которая определяет особенности построения автобиографического повествования. Для битников этой идеей стал поиск абсолютной свободы самовыражения, уход от традиционных ценностей. И не собственно ли их романы тому доказательство?

---

<sup>1</sup>Черкашина Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии – 2014 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tematicheskie-bloki-v-strukture-zhanra-avtobiografii>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии – 2014 г. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tematicheskie-bloki-v-strukture-zhanra-avtobiografii>

Это позволяет нам сделать важный вывод: парадоксальным образом новаторство битнических романов в рамках жанра – следствие самой специфики автобиографической прозы.

## Заключение

«Те настоящие битники, которых я действительно знал – Керуак, Гинзберг, Берроуз – все имели свой, очень индивидуальный стиль письма, но имелась общность того, что грядет, что будет», – сказал поэт и битник Г. Корсо, размышляя о творчестве своих друзей-писателей. Такая характеристика их творчества, на наш взгляд, созвучна результатам нашего исследования, так как в ней содержится двойственность, которую мы выделили, как на уровне конкретных романов битников, так и определяя особенность автобиографии как жанра.

Обобщая наблюдения первой части нашей работы, нужно сказать о том, что каждое автобиографическое произведение в том или ином аспекте старается отойти от собственных жанровых традиций, обладая при этом художественной пластичностью. Эта пластичность позволяет писателю привносить в традиционное автобиографическое повествование нечто новое. С другой стороны, автобиография обладает вполне строгими жанровыми параметрами, – следствие самой специфики повествования, то есть процесса вспоминания. Из этого соотношения и рождается то особое настроение автобиографического текста, которое будто воссоздает образ писателя, высказывающего некую идею путем художественного переосмысления собственного пути. Следовательно, при сопоставлении и анализе романов У. Берроуза и Дж. Керуака для нас было важным увидеть не столько разницу в стиле и форме изложения, а посмотреть, какими художественными приемами и решениями воспользовались битники, чтобы создать собственно битническую прозу, отметить те черты жанра, этому способствующие, наметить некий алгоритм (способ) анализа автобиографической прозы в целом.

Говоря о «Джанки» У. Берроуза, мы неоднократно отмечали то, как центральные мотивы романа – зависимость, торговля, отчаяние – работают



не только на идею, но и пронизывают всю архитектуру текста. Отсюда появляется ощущение сокращения дистанции между автором и читателем, автором и героем, героем и читателем и т.д. Создавая текст, где время подчинено наркотику, где люди теряют человеческий облик, где герой даже не называет своего имени, где почти нет света, У. Берроуз создает темный и страшный мир, иногда теряющий реальные контуры и очертания. «Джанки» – очень честная история зависимого человека. Достичь такого погружения в проблему, писателю помогает собственно сам нарратив автобиографии, предполагающий единство автора, рассказчика и героя. Способствует этому и раздвоенность сознания повествователя во времени на «тогда» и «сейчас», которая помогает показать *процесс* формирования зависимости у героя. У. Берроуз, таким образом, используя типичные для жанра формы организации повествования, создает уникальный по своему художественному содержанию и настроению текст, раскрывающий центральную идею на всех своих уровнях.

Дж. Керуак, создавая свой роман «В дороге», выбирает иной путь: желая выразить эстетические и мировоззренческие принципы целого поколения, он отказывается от какой-либо объективации в традиционном ее понимании, а создает образ Сала Парадайза(свое альтер-эго), который бы, отправившись в путешествие по Америке, рассказал о собственном опыте переживания. Возможно в меньшей степени, но писателем были соблюдены все параметры автобиографического повествования, однако в его основу он кладет принцип крайней *субъективизации*, которая становится не просто чертой субъектной организации текста, а вносит в прозу Дж. Керуака лирическое начало. В этой линии мыслей и образов Сала Парадайза, развивающейся параллельно событиям романа, перед глазами читателя рождается иная Америка с ее мелодиями джаза и образом бесконечной дороги, соединяющей все ее части. Это помогает автору создать, с одной стороны, субъективный образ мира персонажа, который резонируя с читательским восприятием, способен вызывать всегда *личное* переживание

последнего, и в общем впечатлении и рождается та объективная картина мира поколения битников, где каждый свободен и волен отправиться в дорогу. Особенность автобиографии Дж. Керуака в том, что индивидуальная история автора здесь становится попыткой переосмыслить основы бытия, и в этом переосмыслении изображение субъективного переживания – не прием, а принцип.

В этих особенностях и заключается «индивидуальный стиль», о котором говорит Г. Корсо. «Общность» же битнической прозы проявляется, как в выборе жанра, так и в главной эстетической установке: поиск абсолютной свободы самовыражения. Мы видим, как этот поиск осуществляется совершенно разными путями. Для У. Берроуза освободиться – значит избавиться от любой формы зависимости (физической, моральной, социальной), и его роман в этом отношении выносит вердикт тяжелым наркотикам: благодаря им этого никогда не достичь. Для Дж. Керуака свобода – это в первую очередь потенциальная возможность человека быть тем, кто он есть, поиск этого ресурса и ответа на вопрос, что заставляет человека отправиться в дорогу и зачем? И жанр автобиографии способен, как мы доказали, реализовать эти идеи, ведь всеобщая свобода начинается со свободы индивидуальной.

Итак, в результате сопоставления таких стилистически различных романов, принадлежащих к одной жанровой форме, мы можем сформулировать некоторые методические рекомендации, которые в дальнейшем возможно применять при анализе любого автобиографического текста. Так же эти рекомендации могут быть полезны в рамках анализа произведений школьной программы, для более глубокого и полного понимания специфики автобиографии школьниками.

Во-первых, при обращении к автобиографическому произведению, исследователь должен помнить о единстве автора реального, рассказчика и героя. Однако это единство не предполагает фактического или биографического сходства. Скорее наоборот, оно освобождает писателя, как

бы вводя его в ткань художественного произведения, где его личная история – лишь материал для создания истории новой. Следовательно, автобиография – это в первую очередь художественное произведение, а не мемуары или иные документальные жанры. При этом такое единство усиливает эффект установки на достоверность, погружает читателя в художественный мир произведения. Это позволяет писателю не просто рассказать историю, но и позволить читателю ее вместе с ним прожить вновь.

Во-вторых, сознание повествователя всегда раздвоено. Первый голос читатель слышит из условного «сейчас», который ярче всего может звучать в «Предисловии» (или «От автора» и пр.) и финале произведения. Так писатель подводит читателя к основной истории, предваряя ее важными, на его взгляд, фактами, которые познакомят читателя с героем. Голос из «сейчас» может и вплетаться в повествование, комментируя события и поступки героя, делая обобщения или просто погружаясь в отдельные от сюжета размышления.

Второй голос – это мысли и реплики героя из «тогда», за которыми наблюдает читатель. Важно разграничивать два этих нарратива, так как первый голос транслирует идеи и опыт уже полученный и освоенный, а второй – изображение прохождения пути, в результате которого этот опыт был получен.

Так же необходимо выявить соотношение присутствия в тексте автора из «тогда» и «сейчас». Если событийная часть служит лишь поводом для авторских размышлений и обобщений, значит, писатель акцентирует внимание читателя на собственных выводах и мыслях. Если же преобладает второй голос, значит важно проследить все этапы становления героя. Такое разграничение позволяет лучше проанализировать и понять идейное содержание произведения.

В-третьих, такая раздробленность на уровне субъектной организации, влечет за собой нелинейность и фрагментарность времени в автобиографии. Так как писатель как бы художественно воспроизводит процесс *вспоминания*, в поле его зрения не может попасть вся жизнь, а лишь какой-то ее отрезок.

Таковы особенности человеческого мышления. Поэтому время фабульное всегда будет уже времени художественного. С этим связано и то, что автобиография потенциально не может быть завершена. История героя не может уйти дальше истории реальной, лежащей в основе сюжета. Следовательно, при своей композиционной завершенности и цельности, содержательно автобиография будет оставаться текстом с открытым финалом.

В-четвертых, следует помнить о двойственности всех образов персонажей и самого автора. С одной стороны, в их основу заложены прототипы реальных людей и сам автор может сохранять свое имя, с другой, все персонажи – литературные маски, благодаря которым писатель может художественно осмыслить поступки и лица реальные, уходя от фактического соответствия, усиливая те или иные черты характера, наделяя их символическим значением (Дин Морирарти – Нил Кесседи). Да и сам автор может скрыться за своим альтер-эго, которое позволят ему выйти за рамки собственного я. Поэтому при анализе не следует искать сходства персонажей и прототипов, внимание нужно обратить на их художественное воплощение и функции в рамках сюжета.

Самым же главным, на что необходимо обратить внимание при работе с автобиографическим текстом, – идея, которая является художественным центром текста. Это мысль, или высказывание, которое, как правило, произносится голосом из «сейчас» в начале или финале произведения. Автобиография – это путь героя, который либо подтверждает идею, либо опровергает, либо является ее воплощением. Понимание этой идеи, с точки зрения читателя, - результат, с позиции исследователя – отправная точка для дальнейшего анализа.

Таковы, на наш взгляд, главные принципы анализа автобиографического произведения.

Проза битников – неоднозначный литературный и культурный феномен, который, конечно, не ограничивается исследованием лишь двух

романов писателей. В связи с этим жанр автобиографии представляет большой интерес для дальнейших исследований, как в рамках битнической прозы, так и в целом.

## **Список источников литературы**