

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

**Субъектная организация битнического романа:  
проблемы изучения**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Тагильцев А. В.

---

Исполнитель:  
Жиляков Никита Александрович,  
обучающийся ЛО-1801

---

Научный руководитель:  
Доценко Елена Георгиевна,  
д.ф.н., профессор

---

Екатеринбург 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА .....	8
1.1. Теория субъектной организации романа.....	8
1.2. Специфика субъектной организации романа-автобиографии .....	23
ГЛАВА 2. ФЕНОМЕН БИТНИЧЕСТВА .....	33
2.1 «Истоки разбитого поколения» (битники как социальный и культурный феномен) .....	33
2.2. Автобиографический роман и идеи «разбитого поколения» (к вопросу о форме и содержании) .....	41
ГЛАВА 3. БИТНИЧЕСКИЙ РОМАН .....	44
3.1. Роман У. Берроуза «Джанки» и исповедь, которой не случилось .....	44
3.2. Роман Дж. Керуака «В дороге» как путешествие-автобиография.....	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	74
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	81

## Введение

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 психолгвистики 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». Также в 2017 году в печать вышла книга «Битники» Дмитрия Хаустова, которая, скорее, имеет научно-познавательный характер, чем научный, и литературоведческого анализа, способного осветить жанровые проблемы битнического романа, в ней нет.

Среди диссертационных работ, посвященных вопросам битнической поэтики, следует отметить работу Э.Э. Ошиньша «Метод и жанр прозы Джека Керуака» (1984), в которой ученый подробно рассматривает и анализирует не только роман Дж. Керуака «В дороге», но и прослеживает ту литературную традицию, которая повлияла на творчество битников; с лингвистических позиций творчество Дж. Керуака рассматривает А.А. Габец в работе «Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака» (2012); с социокультурной точки зрения о битниках пишет А. С. Иванов в работе «“Разбитое поколение”» в США 1950-1960-х гг.: стратегии и мифологии» (2012).

Таким образом, *актуальность* данного исследования объясняется тем, что творчеству битников посвящено некоторое количество научных исследований, однако все они крайне отличны друг от друга по причине абсолютно разных аспектов анализа, поэтому феномен битничества нуждается в дальнейшем уточнении. Кроме того, для изучения жанровой специфики творчества битников актуальным представляется сопоставительное исследование романов различных авторов.

Битничество – контркультурное движение, зародившееся в середине 40-х годов в США. Просуществовав недолго (уже к середине 50-х наблюдается спад его популярности), битники оставили яркий след, как в истории культуры, так и в литературе, в частности. Как феномен социальный, битников часто принято считать «голосом» 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). Следовательно, битники в ходе своего творчества осваивали множество литературных жанров, однако именно роман, по мнению Н. Л. Лейдермана, ставит своей целью охват действительности во всей возможной для него полноте, поэтому, чтобы описать специфику бит-поколения как литературного феномена следует обратиться именно к их романному творчеству: в нем исследователь сможет выявить особенности идейных взглядов писателей-битников на жизнь и творчество, причем важно обратиться именно к субъектной организации текста, ведь на этом уровне

появляется фигура автора и идея произведения. Но как исследовать столь разных авторов? В художественных экспериментах битников с жанром романа представляется возможным обозначить общую черту: их романы глубоко автобиографичны. Таким образом, определив структурные особенности автобиографического романа и соотнеся их с субъектной организацией романов «Джанки» У. Берроуза и «В дороге» Дж. Керуака мы сможем выявить их новаторство в рамках построения субъектного уровня и автобиографического романа, в целом.

Автобиография как жанр имеет долгую и непростую историю. Важным остается то, что к XX веку автобиографическая проза вошла в стадию эксперимента. Появлялись самые разные формы текстов 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. Вопросами жанровой природы автобиографического романа занимались такие исследователи, как Т.Ю. Черкашина, рассмотревшая тематические области автобиографического романа, И.В. Соловьева, определившая особенности субъектной организации автобиографии, Ю.Л. Сапожникова, выделившая жанровые параметры автобиографических романов, А. С. Пригарина, определившая жанровую природу автобиографии (от мемуаров к самостоятельному жанру).

В связи с особенностями автобиографических романов нам представляется особенно важным анализ битнической прозы с точки зрения модели носителей жанра, активно разработанную Н. Л. Лейдерманом, так как именно жанровый анализ позволяет выделить устойчивые границы того или иного текста и определить его идейную и художественную специфику, что в

литературоведческой ситуации битников кажется крайне важным. Также, поскольку в автобиографическом дискурсе главным является сознание автора и стратегии рассказывания о себе самом (идеи сложности построения автобиографической прозы разрабатывал французский литературовед Ф. Лежен), именно уровень субъектной организации, подробно описанный в трудах М. М. Бахтина и Б. О. Кормана, представляется нам ключевым в анализе автобиографической прозы.

*Новизна* нашего исследования, таким образом, заключается в том, что впервые в рамках одной работы проведен сопоставительный анализ романов Дж. Керуака и У. Берроуза на уровне субъектной организации текста и выявлена его специфика и значение как в битническом автобиографическом романе. Этим определяются объект, предмет и цель нашего исследования.

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

*Предмет* – субъектная организация автобиографических романов битников.

*Цель:* в ходе анализа романов Дж. Керуака и У. Берроуза выявить специфику субъектной организации битнической прозы и обозначить в связи с этим перспективы и возможности дальнейшего изучения.

*Задачи работы:*

- изучить варианты субъектной организации текста в романе как жанре;
- выявить специфику субъектной организации автобиографического романа;

- очертить идейно-эстетические взгляды битничества как контркультурного движения, объясняя тем самым выбор жанровой формы автобиографического романа;

- проанализировать романы Дж. Керуака «В дороге» и У. Берроуза «Джанки» на уровне субъектной организации текста и, с одной стороны, обозначить традиционные компоненты автобиографического романа, а с другой, выявить специфические особенности субъектной структуры битнической прозы;

- очертить круг проблем, которые могут возникнуть в ходе дальнейшего изучения творчества писателей-битников.

*Теоретическая* значимость исследования в том, что выявленные особенности субъектной организации битнического романа в дальнейшем могут поспособствовать как изучению феномена битничества в истории литературы, так и автобиографической прозы XX века.

*Практическая* значимость работы заключается в том, что представленные нами результаты могут быть использованы как в ходе преподавания литературоведческих дисциплин в школе и вузе, так и для дальнейшего изучения специфики «авангардного» автобиографизма писателей XX века.

*Структура работы:* исследование состоит из введения, трех глав и заключения. В первой теоретической главе рассматривается субъектная организация романа и ее структурные особенности в романе-автобиографии. Во второй главе битничество характеризуется как феномен культурный и литературный, выявляются идейные и эстетические установки писателей-битников, которые положены в основу их автобиографических романов. В третьей главе представлен анализ субъектной организации и других носителей жанра романов У. Берроуза «Джанки» и Дж. Керуака «В дороге», выявлены новаторские и традиционные компоненты субъектной организации битнического романа.

## Глава 1. Субъектная организация романа

### 1.1. Теория субъектной организации романа

«Самая универсальная структура, пронизывающая все уровни художественного произведения»<sup>1</sup>, субъектная организация теоретически восходит к аристотелевскому пониманию художественного произведения через соотношение «подражающего» (субъекта речи) и объекта, которое реализуется через три «способа подражания»<sup>2</sup>, определяя его *родовую* принадлежность:

«Можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию»<sup>3</sup>.

Аристотель, подчеркивая, что событие реальности остается неизменным, указывает на связь между тем, о чем хочет сказать автор, и тем, в какой форме рассказывания о событии это возможно воплотить. Как видно, способ «подражания» действительности организует структуру любого литературного произведения. В свою очередь, будучи определенно организованным способом «рассказывания о событиях», субъектная организация «превращает словесный текст в «голос», вернее – в *голоса*, в звучащее видение и осознание мира»<sup>4</sup>; «голоса» эти не могут звучать из пустоты – они кому-то принадлежат, очерчивая его зоны и области видения мира. Причем охват этого взгляда может быть самым разным: от безличного автора-повествователя до личного рассказчика, и формы эти, соответственно,

---

<sup>1</sup> Лейдерманн Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пнд. Кн-т. – Екатеринбург, 2010. С. 119.

<sup>2</sup> Аристотель. Поэтика // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1066.

<sup>3</sup> Там же. С. 1067.

<sup>4</sup> Лейдерманн Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пнд. Кн-т. – Екатеринбург, 2010. С. 119.



в рамках одного текста могут приплетаться, определяя временные и пространственные масштабы. Также во многом субъектный план задает и стилевые особенности произведения, однако в рамках данного исследования наше внимание будет сфокусировано на его конструктивной функции, во многом определяющей именно жанровые особенности текста.

Итак, Н. Л. Лейдерман, описывая структурную модель жанра, определяет субъектную организацию как важнейший ее «носитель», то есть «основной элемент жанровой формы – художественные связи и образные «единицы», которые восполняют в произведении конструктивную, «миросозидательную» функцию».<sup>1</sup> Иными словами, благодаря субъектной организации наряду с пространственно-временной, речевой и др. текст обретает свою художественную реальность, «образную модель мира»<sup>2</sup>. Следовательно, от типа конструкции субъектной структуры будут зависеть и его жанровые особенности.

Проблемами субъектной организации текста и разработкой ее теоретической модели в произведениях разных родов литературы занимался отечественный литературовед Б.О. Корман, который, опираясь на труды М.М. Бахтина, Ю. М. Лотамана, В.В. Виноградова, И.М. Семенко, в статье «Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий» и продолжая мысль Аристотеля о способах подражания, пришел к выводу о том, что «каждый литературный род характеризуется устойчивым сочетанием определенных типов формально-субъектной организации и определенных типов субъектно-объектных отношений»<sup>3</sup>; следовательно, соотношение количества субъектов сознания и их взаимодействие становится одним из начальных звеньев при структурном

---

<sup>1</sup> Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

<sup>3</sup> Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 219.

и жанровом анализе художественного текста. Важно, что, по замечанию исследователя, «анализ любой единицы текста должен быть путем к синтезу, путем к целостному пониманию и восприятию произведения словесного искусства»<sup>1</sup>, то есть такой структурный анализ определенного уровня художественного произведения в данном исследовании служит теоретической моделью для дальнейшего изучения специфики субъектной организации в конкретных текстах.

Также будем учитывать, что все элементы художественного текста находятся во власти его создателя-автора (ничего случайного в тексте быть не может), поэтому обозначая конструкцию субъектного уровня, мы будем обозначать функциональный аспект его элементов в отношении авторского замысла. Какова же тогда структура; из каких элементов складывается субъектная организация как носитель жанра?

Читая текст, мы видим описываемые в нем *объекты речи*, составляющие объектную организацию текста как бы из «кадров». «В художественно значимый состав такого «кадра» входит лишь поименованное в тексте, а не все, что может или пожелает представить себе читатель. Отбор из всего воображимого множества некоторых частных (не только предметных — любых значимых подробностей) и последовательное расположение их в качестве деталей в пределах кадрового единства фразы устанавливает задаваемый читателю ракурс видения»<sup>2</sup>. Носителем же этого «ракурса» становится *субъект (носитель) речи*.

Важным здесь оказывается то, что *субъект речи* не равен *субъекту сознания*. В первом случае мы определяем того, кому приписана речь, во

---

<sup>1</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 19.

<sup>2</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. –Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. –М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 29.

втором – того, «чье сознание выражено в данном отрывке»<sup>1</sup>. С этим в свою очередь связана и степень выявленности сознания в речи субъекта: он «тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем»<sup>2</sup> и наоборот. Также следует учесть, что никем не введенная в текст речь принадлежит *первичному субъекту*, любая другая – *вторичному*.

Художественный замысел писателя, охватывая все уровни произведения, определяет форму своего воплощения в носителях речи, то есть выявляя тех, кто в тексте «звучит», мы размышляем о «выражении авторской позиции через субъектную организацию произведения»<sup>3</sup>. Однако идеи автора и их носители не просто «висят» в воздухе, а органично вписаны в текстуальное время и пространство, поэтому «всякое зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания обозначим как точку зрения»<sup>4</sup>.

*Пространственная точка зрения* – это отношения субъекта к объектам в художественном пространстве, которая «определяется двумя моментами: 1) расстоянием между субъектом и объектом и 2) их взаимным расположением в пространстве, то есть углом зрения»<sup>5</sup>. Расстояние выражает степени детализации видимого предмета: чем ближе мы видим объект, тем больше его особенностей, важных автору, можем разглядеть, то есть так проявляется «увлеченность»<sup>6</sup> (курс. мой – Н.Ж.) носителя речи тем или иным предметом художественной действительности. Это позволяет автору, с одной стороны,

---

<sup>1</sup> Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 220.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 61.

<sup>4</sup> Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 220 С. 223.

<sup>5</sup> Корман Б. О. Цельность литературного произведения и экспериментальный словарь литературных терминов // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 181.

<sup>6</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 22.

познакомить читателя с окружающим героя пространством, а с другой, акцентировать наше внимание на видимом персонажу, раскрывая его характер. Отсюда и две закономерности: чем ближе субъект находится к объекту, тем детальнее и ярче он его воспринимает; чем он от него дальше, тем шире становится охват его взгляда.

«Угол зрения» в свою очередь влияет на характер описания: он изменяется в зависимости от того, чьими глазами мы видим объекты. Так, одно и то же событие или сцена может описываться с разных «ракурсов», меняя, соответственно, свои свойства и значение в идейной концепции произведения. Для автора смена или чередование таких «ракурсов» «может стать важным средством художественной изобразительности»<sup>1</sup>

*Временная точка зрения* – отношение между субъектом и объектом во времени, то есть разграничение времени рассказывания, которое принадлежит субъекту и времени действия - это время героев (объектов). Иными словами, это временная дистанция, которая отделяет момент речи от того, о чем в нем говорится. Она проводит невидимую линию между зонами персонажей. Соотношение это может быть самым разным: субъект может говорить о том, что происходило до момента речи, в настоящем времени; может вспоминать о прошедших событиях; или говорить о будущем в прошедшем времени. Подробное описание этих временных соотношений – не цель данной работы. Для нас важным становится то, что «своеобразие художественного текста определяется в значительной степени соотношением времени субъекта речи и времени объекта речи»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 24.

*Фразеологическая точка зрения* – «отношение между субъектом и объектом в речевой сфере, то есть между речевыми манерами субъекта и объекта»<sup>1</sup>.

Рассмотренные элементы структуры субъектного плана также участвуют в создании границ хронотопа произведения:

«Пространство и время в литературном произведении опосредованы субъектно, то есть они даны через носителей сознания. Опосредованность эта имеет двоякий характер: во-первых, у носителей сознания есть некое представление (иногда смутное, иногда определенное) о времени и пространстве, и, во-вторых, каждый субъект сознания всегда вмещен в известные пространственно-временные границы»<sup>2</sup>

«Представление» носителей сознания, таким образом, формирует их видение окружающих объектов, которые в свою очередь также могут принимать на себя роль субъектов речи, поэтому это является «одним из существенных средств характеристики субъекта сознания»<sup>3</sup>.

Теперь, когда мы описали и обосновали пространственно-временное и речевое положение субъектов сознания в художественной реальности, необходимо понять, как они могут соотноситься в системе текста?

В своих семиотических исследованиях и «Анализе художественного произведения» В.И. Тюпа подчеркивал, что каждый знак или знаковые образования (а мы понимаем, что субъект речи как главный элемент субъектного уровня – это знак, так как он в той или иной форме выражает сознание и позицию автора) обладают парадигматичностью и синтагаматичностью. По мнению исследователя, «первое предполагает способность знака к конструктивному соединению с другими знаками, чем и обеспечивается возникновение текста. Второе предполагает способность

---

<sup>1</sup> Корман Б. О. Цельность литературного произведения и экспериментальный словарь литературных терминов // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 182.

<sup>2</sup> Там же. С. 186.

<sup>3</sup> Там же.

знака к избирательному размежеванию с другими знаками, чем обеспечивается возникновение в тексте смысла»<sup>1</sup>. Другими словами, обозначая в системе «безотносительно к вопросу об их последовательности, логике их смены, сцепления и т. д.»<sup>2</sup> все субъекты речи и присущие им отрывки текста, мы получаем собственно художественное произведение. Эти системы не существуют параллельно, ведь выстроенная в первую очередь система субъектов речи обуславливает возможность их сопоставления: «описание субъектной организации в плане парадигматики выступает, следовательно, как предпосылка <...> описания субъектной организации на уровне синтагматики»<sup>3</sup>. В связи с этим можно выделить два типа, два способа рассмотрения субъектной организации произведения.

*Формально-субъектная организация* — «есть соотнесенность разных частей текста с носителями речи, определяемыми по формальному признаку (степень выявленности в тексте)»<sup>4</sup>, то есть это обозначение всех субъектов речи, которым принадлежит тот или иной фрагмент текста. Выявленность позволяет определить то, насколько видим и осознаваем читателем говорящий субъект. Другими словами, насколько он сам погружен в художественную реальность? Конечно, в рамках одного текста или даже его эпизода тип субъекта повествования может изменяться, поэтому при таком формальном выявлении их количества в тексте необходимо понимать, что субъектов речи намного больше, чем субъектов сознания, что связано уже с выявлением авторской позиции и содержательным планом субъектного уровня. Тип субъекта определяется по трем ключевым признакам: во-первых, пространственно-временными точками зрения, во-вторых, его названностью

---

<sup>1</sup> Тюпа В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И.Тюпа. – 3-е изд., стер. –М. : Издательский центр «Академия», 2009. С. 27.

<sup>2</sup> Корман Б. О. О цельности литературного произведения// Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992.С. 124.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 35.

и, в-третьих, степенью сближения с авторским сознанием («чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию»<sup>1</sup>):

А) если все, что попадает в «кадр», как бы происходит само по себе, перед нами *повествователь*, то есть «не выявленный, не названный, растворенный в тексте»<sup>2</sup> носитель речи.

Б) если «все описанное в тексте воспринимает тот, кто говорит»<sup>3</sup>, перед нами – *личный повествователь*. Он назван в тексте и обозначен личным местоимением «я».

В) если перед нами «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст»<sup>4</sup>, - это *рассказчик*. Главной особенностью такого типа становится то, что он одновременно становится и объектом речи, окружающих его персонажей и сознаний. Он как бы «замещает автора в качестве носителя повествования, но является и изображающим, и изображенным»<sup>5</sup>.

Поскольку объектом нашего исследования является битнический роман, оговоримся, что типов этих может быть куда больше и «ими не исчерпываются возможности субъектной организации текста эпического произведения»<sup>6</sup>.

Самым же важным для нашего исследования становится то, что *формально-субъектная организация* не просто характеризует субъектов речи, но и вместе с типом субъектно-объектных отношений (точек зрения) становится критерием характеристики литературного рода, то есть задает определенную структуру:

---

<sup>1</sup> Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 62.

<sup>2</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 33.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 34.

<sup>5</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. — Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 236.

<sup>6</sup> Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. С. 35.

«Произведение эпического рода есть такое произведение, в котором текст распределен между первичным субъектом речи и вторичными субъектами речи. Большая часть текста принадлежит первичному субъекту речи (повествовательный текст), меньшая часть текста принадлежит вторичным субъектам речи»<sup>1</sup>

Тогда при анализе текста, с одной стороны, выстраивая субъектов в систему, мы можем определять соответствие организации указанной конструкции, а с другой, при отклонениях от нее, выявлять причины, которые могут скрываться как в авторской задумке, так и в жанровом своеобразии произведения.

На уровне субъектно-объектных отношений определяющими становятся положение субъектов в пространственно-временных точках зрения и пересечение их речевых сфер:

«Повествовательный текст принадлежит субъекту -сознания с обязательными пространственной и временной точками зрения. Прямая речь героев принадлежит субъектам сознания с обязательной фразеологической точкой зрения»<sup>2</sup>.

Такая формальная заданность субъектной организации определяет своеобразную логику анализа произведения и позволяет выявлять его специфические жанровые особенности, если она изменяется. Это внешний «скелет», который, учитывая всех субъектов речи, помогает увидеть заданное им автором место и роль в структуре текста. Однако этот уровень, без которого невозможен последующий анализ, не учитывает содержательный компонент, то есть идейное содержание, заключенное в него автором и распределенное между *субъектами сознания*.

---

<sup>1</sup> Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 219.

<sup>2</sup> Там же.



*Содержательно-субъектная организация* — «соотнесенность всех отрывков текста, образующих в совокупности данное произведение с соответствующими им субъектами сознания»<sup>1</sup>, то есть это рассмотрение текста сточки зрения выражения авторского сознания позициями, которые распределены между персонажами. Это «реальная» связь сознаний, которые могут либо приближаться к авторскому, либо удаляться от него.

В связи с этим важно уточнить, что мы понимаем под фигурой *автора*. Данное понятие в литературоведении имеет несколько значений, что создает некоторую теоретическую путаницу, так как часто автор реальный отождествляется с повествователем, а слово последнего приравнивается к слову персонажа, максимально далекого от сознания автора. Теоретическим осмыслением присутствия и выражения авторского сознания в тексте занимался М. М. Бахтин, который разграничивал автора биографического, первичного и вторичного.

Автор-человек, которого "мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека"<sup>2</sup>, является связующим звеном между реальностью и ее художественным воплощением, ведь именно его мировоззрение и идейная концепция «обуславливают принцип отбора и трансформации жизненного материала при создании произведения искусства»<sup>3</sup>. В ткани уже художественной появляется образ первичного автора. Автор-творец оказывается высшим, главным носителем сознания, «выражением которого является все произведение»<sup>4</sup>; это некий взгляд на реальность, выражением которого становится произведение. Рассматривая

---

<sup>1</sup> Корман Б. О. Цельность литературного произведения и экспериментальный словарь литературных терминов // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 183.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, С. 403.

<sup>3</sup> Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 65.

<sup>4</sup> Корман Б.О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 218.

проблему автора, С. Зенкин подчеркнул, что «первичный автор по Бахтину – <...> чистый формотворец»<sup>1</sup>, подразумевая под этим формально-субъектную конструкцию: «его присутствие в художественном произведении осуществляется не на уровне речевого процесса как такового, а на уровне организации <...> авторских образов». Первичный автор является частью художественного целого, биографический – нет.

Для Б. О. Кормана первичный автор становится главным в субъектной структуре, так как он отражает свое сознание на всех ее уровнях путем опосредования в других субъектах (повествователе, личном повествователе, рассказчике, образе автора), то есть в «субъектах авторского плана»<sup>2</sup>, – вторичных авторов, между которыми распределяется идейное целое автора первичного, «поэтому ему принадлежит только целое текста, смыслообразно скомпонованное из речений по большей части вымышленных субъектов речи: «чужих» ему или «своих других» для него. «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности»<sup>3</sup>. Первичный автор как бы разделяет между своими речевыми воплощениями целое произведение, а уже в их взаимодействии выстраивается содержательный уровень.

Тогда главной целью анализа *содержательно-субъектной* организации становится тоже выстраивание системы персонажей для того, чтобы «осмыслить «набор» этих лиц и их иерархию как способ выражения «авторской позиции», то есть авторских представлений о сущности и назначении человека»<sup>4</sup>. Заметим, что субъекты сознания способны вмещать в

---

<sup>1</sup> Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное образование, 2018. С. 92.

<sup>2</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 236.

<sup>3</sup> Тюпа В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И.Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 26.

<sup>4</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.С. 259.

себя несколько субъектов речи. Системы эти могут выстраиваться иерархически (для М. М. Бахтина таков вторичный автор, который транслирует авторскую идею на всех уровнях текста: «Вторичный автор - понятие иерархическое и идейно значимое. Вершину иерархии образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста»<sup>1</sup>) или центробежно («возникает в результате приравнивания персонажей «фона» главным»<sup>2</sup>); можно выстраивать пары персонажей по идейному признаку, треугольники, если в основу системы кладется любовный конфликт и прочие варианты, то есть *содержательно-субъектная организация* выстраивается в систему уже при непосредственном анализе конкретного текста, а «изучение различных вариантов «систем персонажей» и их функций в литературе необходимо для *адекватной интерпретации произведений*»<sup>3</sup>. Становится важным вопрос: как именно воплощается идея автора в его героях?

Необходимо учитывать, что каждый этап развития литературы находил свой ответ на этот вопрос. Н. Д. Тмарченко, анализируя воплощения сознания авторского «я» в персонажах, подчеркивает, что при субъектном анализе «нужно найти такую авторскую позицию, которая завершила бы героя и в то же время сохраняла взгляд на него изнутри, видела его как субъекта, а не превращала в объект»<sup>4</sup>, то есть герой должен быть создан автором, однако в то же время отмечен некоторой самостоятельностью, отделен от своего автора-творца.

---

<sup>1</sup> Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина [Электронный ресурс] // Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы), Воронеж, 1986. URL: <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm>

<sup>2</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 262.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 237.

По мысли исследователя, романтик<sup>1</sup> создавал своего героя так, чтобы он воплощал идею, наделяя его при этом индивидуальными чертами характера, что позволяло персонажу сделать авторскую позицию фактором собственного проживания:

«Романтический автор видит героя как личность, но осознает его в категориях собственного «я», а не как другую личность. Такое видение приводит к тому, что автор «завладевает героем», но делает это, передав ему свой авторский избыток оценки и оформления»<sup>2</sup>

Следовательно, при анализе подобной системы персонажей для нас становится главным знание собственно авторской позиции, соответствие ей сознания персонажа и особенности им ее рецепции.

На этапе «раннего реализма»<sup>3</sup> концепция изменяется. Теперь герои не равны образу автора, и представляют собой «других», однако в то же время являются отражением его идей и взглядов, что заставляет их парадоксальным образом быть тождественными друг другу, то есть образ автора и герои начинают существовать отдельно, воплощая на метауровне идею первичного автора:

«Этот неосинкретизм эстетически организован первичным автором и соотнесен с отдельным существованием субъектов в романе героев»<sup>4</sup>

Если *содержательно-субъектный* уровень организован так, то исследователь должен стремиться выявить, кто из персонажей в наибольшей степени близок автору, а кто дистанцирован, учитывая при этом связь всех героев с ним, то есть интерес автора-героя к тому или иному персонажу.

---

<sup>1</sup> Тамарченко начинает анализ соотношения героя и автора сразу с романтизма, так как в классицистической системе герои – «рупоры» авторской позиции, и такого сложного представления о персонаже еще не сложилось.

<sup>2</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 238.

<sup>3</sup> Там же. С. 240.

<sup>4</sup> Там же. С. 243.

Еще сильнее усложняется структура в середине XIX века: вместо образа автора появляется объективный повествователь, который, не находясь внутри произведения рядом с персонажами, способен глубже проникать в их сознание, при этом не подменяя их собой:

«Такое предельное устранение повествователя, исключение им себя из художественного мира достигается тем, что носителями точки зрения становятся сами персонажи, хотя формально речь принадлежит повествователю»<sup>1</sup>

Связь же их с первичным автором заключается в том, что именно он направляет их сознания и подчиняются они все равно воле первичного автора, поэтому «герой нуждается именно в таком объективном повествователе, потому что, обладая автономным сознанием, не обладает самосознанием и словом – их сдержанно восполняет повествователь, не переходя определенной границы»<sup>2</sup>. «Границы» эти – характер персонажа, мысли и поступки которого объясняются его образом мысли, внутренне заданным автором.

На новый уровень вывел субъектную организацию романа Ф. М. Достоевский, наделивший героя не только сознанием, но и *самосознанием*, которое становится предметом творческого осмысления. М. М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» заметил, что в таком романе «все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово "второго", а не "третьего" лица»<sup>3</sup>. По мысли ученого, в таком романе рождается диалог между субъектами сознания и автором, проходящий в «настоящем творческого процесса»<sup>4</sup>, который превращает художественный текст в «незакрытое целое»<sup>5</sup>, то есть авторская идея не просто заключена в

---

<sup>1</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. –Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. –М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 245

<sup>2</sup> Там же. С. 246.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4 – е. М., «Сов. Россия», 1979. С. 75.

<sup>4</sup> Там же. С. 74.

<sup>5</sup> Там же.

герое, а осмысливается им и ставится под сомнение, фиксируя движение позиции автора:

«Слово автора о герое организовано в романах Достоевского, как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить. Такая *организация* (курсив мой – Н. Ж.) авторского слова в произведениях Достоевского вовсе не условный прием, а безусловная последняя позиция автора»<sup>1</sup>

Тогда предметом авторского исследования становится «проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неизменяемая многоголосность и разноголосность»<sup>2</sup>, которая отделяет автора от своих героев. При анализе подобной организации мы должны фиксировать отличия и спор в голосах субъектов сознания; то, как одна мысль «переливается» смыслами в разных, отличных от авторского, сознаниях, так как «повсюду – определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам»<sup>3</sup>.

Таковы возможные типы *содержательно-субъектных* структур текстов. Для нас же самым важным становится то, что именно на уровне субъектной организации при анализе текста мы приходим к смысловому компоненту, включая в анализ и композицию, и пространственно-временные параметры, и речь героев, то есть *формально-субъектная* и *содержательно-субъектная* организации, являясь единой системой, позволяют определить нам границы художественного мира, выявить субъектов речи и сознания и в зависимости от их системы способы воплощения авторской миропонимания в едином художественном целом.

Очень важным представляется замечание Н. Д. Тмарченко о том, что субъектные системы подвижны: «Не выпрямляя и не генерализируя этот процесс, ибо в каждой из национальных литератур развитие субъектной сферы

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4 – е. М., «Сов. Россия», 1979. С. 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 310.

<sup>3</sup> Там же.

совершается по-разному, нельзя не заметить, что становление неклассического типа отношений автора и героя — одна из важных тенденций поэтики художественной модальности. По мере ее усиления заметно изменяются и статус героя, и авторская позиция. Особенно это заметно в текстах модернистов»<sup>1</sup>. Наша же задача не выявление особенностей каждого (Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулф, Г. Миллера и других), так как во многом модернисты стремятся преодолеть канон и подобный анализ выходил бы за пределы целей и задач данного исследования. Обозначив структуру и значение для эпического произведения субъектной организации, мы задались целью применить данную модель анализа к прозе У. Берроуза и Дж. Керуака, выявляя особенности данного уровня, с одной стороны, в битнической прозе, а с другой, в поэтике каждого из писателей.

## **1.2. Специфика субъектной организации романа-автобиографии**

По абсолютно верному замечанию Ю. Н. Тынянова «...отдельного произведения в литературе не существует», оно «входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю»<sup>2</sup>. Однако автобиографические тексты в современном литературоведении занимают особое место в системе художественных прозаических жанров из-за своей подвижности и неоднородности: мемуары, воспоминания, записки, дневники, — все они автобиографичны, потому что по формальному признаку рассказывают о жизни субъекта в очерченный автором отрезок времени, однако, «так как все эти смежные формы объединяет автобиографическое начало, зачастую границы между ними оказываются условными и подвижными, вследствие чего бывает сложно провести между ними

---

<sup>1</sup> Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 254.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 227.

разделительную линию»<sup>1</sup>. Так, в художественной автобиографии автор сосредоточен на становлении истории своей души в ее взаимоотношениях с миром, тогда как автора мемуаров интересует прежде всего сам этот мир, люди, которых он встречал, события, которые наблюдал и в которых участвовал»<sup>2</sup>, а в дневниках авторский замысел «обнаруживается в ориентации на определенный тип культуры, то есть на тип эстетического сознания, на художественные нормы и каноны и даже на тип речевого этикета»<sup>3</sup>. Такая неоднородность автобиографий с точки зрения жанра закономерна, ведь, по замечанию М.М. Бахтина, «каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события и проблемы»<sup>4</sup>. Но если объект и форма художественного осмысления подобных текстов столь различны, можно ли их называть автобиографиями?

На наш взгляд, ответ кроется в общем для подобных текстов «автобиографическом начале», определение которому дал французский исследователь Ф. Лежен: «это ретроспективное прозаическое повествование реального человека, рассказывающего о собственном существовании, делая особый акцент на истории своей личности»<sup>5</sup>. Как мы видим, исследователь, определяя автобиографический текст, выделяет общий содержательный признак, то есть автобиография – это произведение, в котором главенствует идея рассказывания о себе, исследование автором собственной личности. Тогда становится закономерным, что у разных авторов этот поиск обретает самые разные жанровые формы: от романа в письмах И. Гёте «Страдания юного Вертера» до интеллектуальных модернистских поисков Стивена Дедала

---

<sup>1</sup> Чекалов П.К. Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского гос. ун-та. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru>

<sup>2</sup> Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 12.

<sup>3</sup> Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. С. 47.

<sup>4</sup> Цит. по: Лейдерманн Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. С. 177.

<sup>5</sup> Лежен Ф. Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции / под ред. К. Вьолле, Е. Гречаной. М. : ИМЛИ РАН, 2006. С. 263.



в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»; от религиозно-исповедального голоса Августина в «Исповеди» до отчаявшегося и погибающего голоса героя в «Исповеди англичанина, любителя опиума» Т. де Квинси; Таким образом, каждый автор, обращающийся к автобиографии, ищет 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>, и выбирает для этого определённый жанр. Тогда возникает следующий закономерный вопрос: по какому признаку классифицировать автобиографические тексты и возможно ли это?

Удачной в этом отношении нам представляется классификация, представленная Н. А. Николиной. Учитывая вышеуказанные особенности автобиографических текстов, исследовательница в основу разграничения положила степень художественного осмысления и претворения автором собственного жизненного материала:

«1) собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю;

2) автобиографические тексты, включающие одновременно развернутые воспоминания о прошлом, связанных с ним реалиях, лицах и т.п., написанные без установки на эстетическое воздействие (автобиографии и воспоминания исторических деятелей, писателей);

3) автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризованной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий);

---

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

4) художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора)»<sup>1</sup>.

Исходя из такой классификации, можно предположить, что автобиографическое произведение – это конкретная жанровая форма, которая подверглась смысловой и структурной модификации единым «автобиографическим началом». Особый интерес тогда представляют автобиографии четвертого типа. Следовательно, при анализе автобиографических романов, которые являются предметом нашего исследования, необходимо понимать, в чем заключается специфика общих параметров автобиографических текстов, в которых жизнь автора «подчиняется законам повествования, структурируется им»<sup>2</sup>; или иначе говоря каковы структурные особенности «жанровой формы автобиографии»?

Теоретическое описание «литературы воспоминаний» в своих исследованиях дал Ф. Лежен, выделив четыре основных параметра жанра, из которых особого рассмотрения и комментария, на наш взгляд, требуют последние два:

«1. Языковая форма:

а) рассказ;

б) в прозе.

2. Рассматриваемая тема: индивидуальная жизнь, история личности.

3. Положение автора: тождество между автором (чьё имя указывает на некое реальное лицо) и рассказчиком.

4. Позиция рассказчика:

а) тождество между рассказчиком и главным героем;

б) ретроспективное повествование»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина. 3-е изд., стереотип. М.: Флинта, 2017. С. 12.

<sup>2</sup> Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. [Электронный ресурс]. М.: Новое литературное образование, 2007. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=192435>

<sup>3</sup> Лежен Ф. Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции / под ред. К. Вьолле, Е. Гречаной. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 266.

Соотношение позиций 1) *реального автора*, 2) *рассказчика, который повествует* 3) *героя, о котором ведется повествование* представляет сложную субъектную конструкцию, которую Ф. Лежен называл «триединство я», говоря о том, что фигуры эти будто неразрывно связаны (что уже создает определенную сложность, ведь по М.М. Бахтину писатель реальный вообще не входит в структуру произведения), и, по замечанию А.П. Чекалова, «границы между ними оказываются достаточно размытыми»<sup>1</sup>. Происходит это из-за «автобиографического соглашения», которое «подписывается» читателем и подразумевает его полное доверие автору и описываемому в произведении, что как бы освобождает писателя и первичного автора от категории соответствия или несоответствия. Также крайне важным и дополняющим мысли Ф. Лежена представляется замечание исследовательницы Э. Брюс, которая выявила условие «автобиографического события»:

«Сообщения, то есть рассказанные события, в автобиографии рассматриваются, „как будто они произошли на самом деле“, как будто они правдоподобны или должны быть правдоподобными, независимо от того, связаны ли они с событиями из частной жизни или с событиями, подходящими для показа публике; от публики ожидается, что она может поверить и проверить истинность событий»<sup>2</sup>.

При этом мы должны понимать, что ни первичный автор, ни вторичный не могут создавать произведение в объективной реальности, поэтому «подобно художнику, пишущему автопортрет, «автобиограф» создает лишь модель уже существующего в природе объекта, рефлектирует, отражает объективную реальность»<sup>3</sup>. Таково положение реального автора, которое,

---

<sup>1</sup> Чекалов П.К. Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе // Вестник Адыгейского гос. ун-та. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru>

<sup>2</sup> Цит. по: Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. [Электронный ресурс]. М.: Новое литературное образование, 2007. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=192435>

<sup>3</sup> Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX в. (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. С. 12.

таким образом, становится «окном» для художественного осмысления собственной жизни, где пишущий является и субъектом, и объектом повествования, где вымысел не противоречит авторской цели; это «сцепление», которое максимально приближает реального писателя к своему образу, а разделяет их собственно художественная нереальность литературного произведения как объекта искусства, как создаваемого творцом текста. Какова же структура авторского «Я» внутри художественного пространства автобиографии?

Автобиография как первичный жанр «ограничивается определенными «вехами» в жизни отдельного человека и представляет ее в виде послужного списка»<sup>1</sup>; но как жанр «вторичный (сложный)<sup>2</sup> она обращается к жизненному пути личности как ее (жизни) самоосуществлению. Она ищет индивидуальной целостности и создает образ «Я»<sup>3</sup>. Главной особенностью тут становится то, что этот образ раздваивается, существенно усложняя субъектную организацию текста. Объясняется это тем, что автобиографический текст представляет собой процесс *вспоминания* рассказчиком собственного жизненного пути и событий, предшествующих моменту рассказывания, то есть субъект сознания находится как бы в двух временных планах: «я – тогда» и «я – сейчас» (в терминологии М. Ю. Ньюбиной): «Это отличает данный вид литературы от других и определяет её абсолютный эгоцентризм и субъективную сложность»<sup>4</sup>. Понимая, что оба этих субъекта сознания (вторичных автора) представляют собой цельное сознание *первичного* автора, попытаемся характеризовать их, определив границы и охват их взгляда в пространстве и времени художественного произведения.

---

<sup>1</sup> Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина . 3-е изд., стереотип. М. : Флинта, 2017. С. 225.

<sup>2</sup> В терминологии Н. А. Николиной таковой является художественная автобиография.

<sup>3</sup> Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина. 3-е изд., стереотип. М. : Флинта, 2017. С. 226.

<sup>4</sup> Ньюбина Л. М. Человек вспоминающий // Человек, 2010. № 2. С. 111.

Рассказчик, позиционирующий себя с точки зрения «я-сейчас», обладает знанием о всех объектах речи и субъектах сознания, так как все описанное – его воспоминания об определенном отрезке жизни, рамки которого он обозначает сам. Этот рассказчик по отношению к другим персонажам дистанцирован: его голос слышим только предполагаемому слушателю (читателю). Из-за этого он отличается крайней оценочностью, искренностью. Он способен «врываться» в повествование, прерывать его лирическими отступлениями, комментировать речь и поступки других персонажей.

Также важно, что именно его голос и точка зрения становится определяющей при описании формально-субъектной организации текста: его голос вводит всех объектов и субъектов сознания, а значит и организует сцепление всех речевых фрагментов текста, то есть сюжет. Причем сознание рассказчика фрагментарно, что объясняется особенностью человеческой памяти: она не способна вместить в себя все воспоминания; в нашем сознании остаются лишь определяющие и важные эпизоды: «соотношение частей текста, роль того или иного периода жизни для воссоздания общей картины «пути героя», определяется целями и мотивами фиксации обстоятельств жизни и трансформации их в цельный текст»<sup>1</sup>. Поэтому именно рассказчик из художественного «сейчас» совершает отбор материала для *воспоминания* и осознания и оценки собственного «Я», определяя идейное содержание автобиографии – его сознание выразитель идеи, инструментом постижения которой становится его же образ из «я-тогда». Следовательно, именно эта форма воплощения авторского сознания становится центром при выстраивании содержательно-субъектной организации текста: воплощение его голоса в других персонажах позволяет постичь замысел писателя.

Субъект «я-тогда» становится главным героем произведения: он вписан в сюжет и хронотопические рамки текста, являясь как субъектом речи, так и объектом. Он не обладает всеохватным взглядом первого рассказчика, однако

---

<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.

именно благодаря ему возможен процесс *вспоминания*: его взаимодействие с другими персонажами становится предметом рефлексии автора. При этом важно понимать, что функционально он становится отражением сознания автора в том или ином временном отрезке, постепенно приближаясь к условному «сейчас», что позволяет, с одной стороны, наблюдать оценку того или иного события ретроспективно (с точки зрения главного героя) или синхронно (с точки зрения рассказчика).

Заметим также, что степень присутствия одного из голосов в тексте позволяет определить некоторые его нарративные особенности: если преобладает голос «я-тогда», то повествование динамично, событийно, а читатель переживает события вместе с главным героем; если же в тексте преобладает голос «я-сегодня», – повествование становится более лиричным и

Таким образом, субъектная конструкция автобиографии необыкновенным образом «расслаивается», являясь при этом воплощением сознания первичного автора. Эту цельность возможна только благодаря особой метаидее подобных текстов: «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>.

Обладая столь сложной и устойчивой организацией, автобиография порождает два противоречия, которые при ее исследовании необходимо учитывать.

Во-первых, текст о себе потенциально не может быть закончен. Неминуемо автор, какой бы отрезок времени он не описал, будет вынужден поставить точку. «В переживаемой мною изнутри жизни принципиально не

---

<sup>1</sup> Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина . 3-е изд., стереотип. М.: Флинта, 2017. С. 12.

могут быть пережиты события моего рождения и смерти»<sup>1</sup>, - писал М. М. Бахтин, подразумевая потенциальную открытость и незавершенность сознания рассказчика. Следовательно, автобиография - и замкнутый (композиционно) документ, и разомкнутый (хронологически и содержательно), поскольку не может представлять завершённый жизненный путь»<sup>2</sup>. Понимая это, автор не стремится охватить все, а берет только то, что поможет ему провести самоанализ, а значит при анализе нельзя забывать: «важно *что* написано, и *как* написано»<sup>3</sup>.

Во-вторых, парадоксальным образом изначальная цель автора никогда не может быть достигнута, что объясняется самим процессом самоанализа: «человек не может познать себя до конца, понять себя как некую завершённую сущность, ведь уже сам процесс самопознания меняет его, перестраивает его "я"»<sup>4</sup>.

Именно эти противоречия, на наш взгляд, во многом определяют особенности идейного содержания автобиографических произведений: «автобиография как жанр — один из способов самопознания, так как она заново творит и интерпретирует жизнь»<sup>5</sup>.

Таковы специфические параметры субъектной организации автобиографического произведения, и романа в частности.

Идейная установка автобиографической прозы нашла отклик в творчестве писателей-битников, автобиографические романы которых, с

---

<sup>1</sup> Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. - 2е изд. - М.: Искусство, 1986. С. 68.

<sup>2</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.

<sup>3</sup> Соловьёва И. В. Анализ автобиографии и биографии с точки зрения субъектной перспективы [Электронный ресурс] // Вопросы гуманитарных наук. 2009. URL: <https://publications.hse.ru/articles/73710742>

<sup>4</sup> Павлова С.Ю. Мемуарно-автобиографические жанры: к проблеме границ [Электронный ресурс] // Известия Саратовского университета. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuarno-avtobiograficheskie-zhanry-k-probleme-granits>

<sup>5</sup> Савкина И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. [Электронный ресурс]. М.: Новое литературное образование, 2007. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=192435>

одной стороны, во многом стали воплощением духа «разбитого поколения», а с другой, представили собой интересные модификации в рамках жанра. Однако прежде чем обратиться непосредственно к анализу этих произведений, необходимо обозначить место битничества в культурной и литературной жизни США.



## Глава 2. Феномен битничества

### 2.1 «Истоки разбитого поколения» (битники как социальный и культурный феномен)

Фигура битника для послевоенной Америки 40 – 50-х г.г., без сомнений, является значимой и, с одной стороны, во многом отражающей противоречия своего времени, а с другой, их формирующей. В связи с этим необходимо учитывать, что битничество выступает как социокультурный и литературный феномен, и без ответа на вопрос, откуда и почему появились битники, невозможно понять специфику и эстетику их литературного творчества.

Битники или «разбитые» – (от англ. beat–удар, разбивать) – это контркультурное движение, противопоставляющее свои идейные и эстетические взгляды консервативному и во многом традиционному мировоззрению американского общества, которое, по ёмкому, но удивительно точному замечанию Н. Мейлера, как и весь Мир, закономерно находилось в состоянии шока и страха после «побед» Второй Мировой войны:

«Если десятки миллионов погибли в концентрационных лагерях вследствие безжалостного противостояния конвульсирующих супердержав, выстроенных на вечных и неразрешимых противоречиях несправедливости, то становится очевидным, что вне зависимости от того, насколько ущербный и извращенный образ человека представляет созданное им общество, он тем не менее остается его творением»<sup>1</sup>.

Битники - поколение, зарождающиеся в условиях, когда «едва ли кому достало смелости сохранить индивидуальность, сохранить свой собственный голос»<sup>2</sup>, стремились противопоставить себя этому молчанию путем отрицания и, как любое контркультурное явление, выхода за пределы главенствующей в сознании общества морали, утверждая идеалы новые. Поэтому, чтобы

---

<sup>1</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 22.

<sup>2</sup> Там же.

получился битник, необходимо «взять нормального американского обывателя той поры и ко всем его стандартным характеристикам прибавить отрицательную частицу. <...> Там, где нужно было чтить Христа, битник обращался к буддизму. <...> Там, где нужно было заниматься спортом, битник пил и употреблял наркотики. Там, где социальным идеалом выступала крепкая семья, битник *любил свободно*»<sup>1</sup>.

Как у любого движения, у бит-поколения были свои идейные вдохновители (Аллен Гинзберг (1926–1997), Грегори Корсо (1930–2001), Джек Керуак (1922–1969), Уильям Берроуз (1914–1997), которые, однако, не только сформулировали его эстетические и идейные позиции, но постарались воплотить их в своих художественных произведениях. С этой точки зрения, битничество – феномен литературный. Из этого «сплава» художественного и социального зарождается, таким образом, необыкновенное по своей яркости и провокационности система взглядов, главным принципом которой становится стремление к полной свободе самопознания и самовыражения. Следовательно, прежде чем очертить эстетику битничества, необходимо сначала определить истоки этого мировоззрения и их положение в культурной и литературной действительности.

«Разбитое поколение» своими корнями уходит к фигуре *хипстера*, «американского экзистенциалиста»<sup>2</sup>, «философствующего психопата»<sup>3</sup>, подробное осмысление и описание которого дал американский писатель и публицист Н. Мейлер в работе «Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере». По его мнению, хипстеризм – это субкультура, сформировавшаяся в послевоенной Америке и породившая людей, остро ощущающих свою незащищенность перед миром и его устройством, поэтому принимающих мироощущение негра:

---

<sup>1</sup> Хаустов Д. Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки / Д. Хаустов. – М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 18.

<sup>2</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 23.

<sup>3</sup> Там же. С. 32.

«Осознавая на клетчатом уровне, что жизнь есть война, негр (при всех возможных исключениях) редко мог считаться со сложными запретами, налагаемыми цивилизацией, поэтому сохранял и развивал в себе искусство выживания в примитивном: жил бесконечным настоящим ради оттяга субботными вечерами, отказываясь от интеллектуальных удовольствий в пользу более насыщенных телесных развлечений»<sup>1</sup>.

Развлечениями «белого негра» стали асоциальное поведение (отсутствие жилья, работы, семьи и проч.) и джаз. Последний воплощал собой чувственную свободу и независимость. Именно джаз сформировал «послевоенное поколение авантюристов, представитель которого впитали в себя суммарный опыт разочарования и отвращения двадцатых годов, Великой депрессии и войны»<sup>2</sup>. Поэтому хипстер, приняв на себя принципы «негритянской экзистенции»<sup>3</sup>, явил себя обществу и стал уникальным типом человека, стремящегося осознать себя и рамки своей свободы, измеряя при этом мир только категориями собственных чувств. Упоминание об экзистенциализме здесь не случайно, ведь хипстеризм во многом опирался на идеи познания себя в мире, который человеку враждебен, в который, по мнению Ж.-П. Сартра, «человек заброшен»<sup>4</sup>, однако если «цивилизованный человек способен быть экзистенциалистом только в рамках модного тренда»<sup>5</sup>, потому что с точки зрения Н. Мейлера он рано или поздно не сможет смириться с абсурдностью мира, то хипстер отвергает всякую рефлексию и сознает свою свободу, каждый раз ее испытывая, упиваясь чувственным, физическим опытом и из-за этого не ощущая трагичность вины и ответственности:

---

<sup>1</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 25.

<sup>3</sup> Там же. С. 28.

<sup>4</sup> Сартр Ж.-П. Экзистенциализм это гуманизм [Электронный ресурс] [https://scepsis.net/library/id\\_545.html](https://scepsis.net/library/id_545.html)

<sup>5</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 28.

«В итоге мы имеем темную, романтическую, но при этом, вне всяких сомнений, очень динамическую мировоззренческую парадигму, в рамках которой каждый отдельный взятый человек в каждый отдельно взятый момент своего существования либо двигается вперед в сторону индивидуального роста, либо сползает по направлению к смерти»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, удачным в этом отношении кажется разграничение Д. Хаустова, который говорит о том, что хипстер – «это что-то вроде теоретической или художественной мечты экзистенциалиста и битника»<sup>2</sup>, потому что он «осознает себя абсолютно свободным и готов наслаждаться этим открытием»<sup>3</sup>. Битник же, осознавая свою свободу, не способен уйти от рефлексии, что во многом делает его фигурой трагичной и, конечно, куда более возвышенной нежели хипстер. Не случайно в романе «В дороге» Дж. Керуак воплотит в образе Дина Мориарти дух хипстеризма и столкнет его с рефлексирующим битническим сознанием Сала Парадайза (подробнее об этом смотрите в параграфе «Роман Дж. Керуака «В дороге»).

Таким образом, феномен битничества – это феномен рефлексии тех тенденций, которые зародились в американском обществе задолго до его появления; это попытка художественного и интеллектуального осмысления свободы, которая поражала своей откровенностью и пугала в то же время. Возможно, именно поэтому битник обращается к искусству, ведь «освобожденная воля ведет его вперед, но сбереженная рефлексивность подчас ставит барьер и умеряет пыл»<sup>4</sup>.

Не без оснований идеологом «разбитых» по праву считается Джек Керуак, сформировавший в своих романах образ битника и описавший в ряде публицистических работ его миропонимание. В статье «Истоки «разбитого

---

<sup>1</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 31.

<sup>2</sup> Хаустов Д. Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки / Д. Хаустов. – М.: РИПОЛ классик, 2017. С. 97.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

<sup>4</sup> Там же.

поколения» он описывает свои первые впечатления о хипстерах и объясняет, почему именно стали началом истории бит-поколения:

«Когда я впервые увидел хипстеров в 1944 г. – не спеша, они бродили по Таймс – Сквер – я вовсе не пришел от них в восторг. Один их хипстеров подошел ко мне и сказал: «Ты знаешь, приятель, я разбитый». Я сразу же смекнул, что, назвав себя хипстером, он что-то имеет в виду»<sup>1</sup>.

При этом Дж. Керуак подчеркивает, что его впечатлили «долгие рассуждения о личном опыте <...>, проникнутом надеждой»<sup>2</sup>, которая, по мнению писателя, неминуемо должна была разбиться о угнетающую реальность, ведь в мироощущении хипстеров «быть разбитым – то есть прибывать в состоянии абсолютного пролета»<sup>3</sup>. Автор статьи отмечает, что уже к 1948 г. движение начало обретать форму и хипстеры или «битсетры»<sup>4</sup> стали делиться на «пылких» и «спокойных». Именно последний тип в дальнейшем превратится в битника-писателя, предметом вдохновения которого станут образ жизни «пылкого» хипстера.

Термин «разбитое поколение» появился в 1948 г. В интервью Дж. Керуака с Д. К. Холмсом, а термин «битник» лишь спустя 10 лет – его придумают журналисты. Важно то, какое значение видел сам Дж. Керуак в феномене битничества:

«Изначально слово «битник» означало бедного, сломленного, чертовски уставшего человека, живущего за чужой счет. <...> Теперь, когда данное слово используется вполне целенаправленно, под «битниками» подразумеваются не люди, которые спят в метро, а люди, которые отличаются определенной новой

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 601.

<sup>2</sup> Там же. С. 603.

<sup>3</sup> Мейлер Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 52.

<sup>4</sup> Керуак Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 609

позицией. <...> Выражение «поколение битников» просто стало слоганом и лейблом для обозначения революции нравов в Америке»<sup>1</sup>.

В конце статьи писатель подчеркивает, что со временем битников стали приравнивать к преступникам, что, на наш взгляд, объясняется все-таки крайне зыбкими границами между битником и хипстером, ведь последний действительно способен на преступление, да и первый часто вел асоциальный образ жизни. Также большую роль тут сыграло то, что битничество при всей заразительности своих идей не смогло долго продержаться на плаву, ведь уже в 70-е им на смену приходят хиппи. Причины гибели «поколения битников» - вопрос сложный, мы же лишь отметим, что для самого Дж. Керуака битничество – закономерность, собственно развитие истории:

«<...> горе тем, кто ставит знак равенства между «разбитым поколением» и преступлением. <...> горе тем, кто не осознает, что Америка должна измениться, она все равно измениться. <...> Горе тем, кто плюет на «поколение битников», ибо они плюют против ветра»<sup>2</sup>.

Как мы видим, для Дж. Керуака битничество – это голос новой революционной Америки, которая должна претерпеть изменения на уровне индивидуального мироощущения каждого; это ответ пустоте послевоенного времени и реакции. Таково мнение «голоса» бит-поколения.

Любой культурно и социально значимый феномен закономерно вызывает резонанс в обществе. Критику и сомнения в отношении битничества выражал Н. Подгорец в статье «Богемные невежды». Размышляя о новом движении и романе «В дороге», критик говорит о том, что если поколение 20-х годов в лице Э. Хемингуя, Э. Паунда, Т. С. Элиота, Ф. С. Фицджеральда и др. представляло собой интеллектуальный и нравственный бунт против мещанства и утверждало новые категории свободы и отношений человека с

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. BEAT. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 612.

<sup>2</sup> Там же. С. 618.

миром, то битники, изобретя только им понятный язык чувств, погрязли в глубинах собственного «Я» и повели за собой молодежь 40-х годов:

«Убеждение в том, что ничего не может быть лучше легкого наркотического кайфа, - такова сама суть явления, известного как «поколение битников»<sup>1</sup>.

Романы битников он считает художественно бедными, идейно приравнивая их к молодежному бунту: «Я считаю, что подростковую преступность можно объяснить тем же выступлением против чувств и попытки совладать с окружающим миром при помощи рассудка, что стоят за Керуаком и Гинзбергом»<sup>2</sup>. При этом он отмечает, что этот бунт закономерен и причины популярности битников он видит только в их привлекательности для молодежи, которой необходимо бунтовать, говоря тем самым не о исключительности битничества, а о его типичности:

«Американцы больше всего обожают типичные произведения. А что может быть интереснее в наш век социологии, чем роман, в котором повествуется о «молодежном поколении»?»<sup>3</sup>.

Таким образом, для Н. Подгореца феномен битничества – деградировавшая богемная культура литературного пространства. В них он видит опасность, полагая, что, отрекаясь от любых идеалов, они обрекают поколение на нравственную и интеллектуальную гибель, а их способы самовыражения не способны разрешить никаких внутренних противоречий личности.

Если Н. Подгорец обвинял битников в безответственности, то другой литературный критик Дж. Чиарди в статье «Угасшим битникам посвящается» представил битничество как яркую и необходимую попытку бунта, волна которой хоть и быстро сошла на нет, зато напомнила о необходимости

---

<sup>1</sup> Подгорец Н. Богемные невежды // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 624

<sup>2</sup> Там же. С. 635.

<sup>3</sup> Там же. С. 622.

самовыражения. Битничество он ценит как сам факт, как наличие возможности:

«Если выбирать между тем, пойти ли на Медисон-авеню<sup>1</sup> или податься в битники, то я выберу второе»<sup>2</sup>.

Он также не видит в художественных произведениях битников высокой литературы, определяя их как «экспозиционизм, притворяющийся интеллектуальностью»<sup>3</sup>, который однако принадлежит ярким индивидуальностям, что обеспечило их вниманием и возможностью вдохновлять. Не случайно, на наш взгляд, большинство произведений битников отличаются автобиографизмом.

В конце статьи, заметив, что битники не случились как литературное движение из-за непримиримой разности собственных индивидуальностей и поэтому быстро угасли, критик иронично говорит, что следующему поколению «битников» прежде чем начать протест, нужно сходить в библиотеку, ведь «только она остается источником человеческой мудрости»<sup>4</sup>. По мнению Дж. Чиарди, битникам не удалось совершить революции и удержаться на плаву, однако именно им он посвящает свою статью, не умаляя их важности в литературном и культурном пространстве США.

Думается, будет неверно сказать, что кто-то из критиков или защитников битничества неправ. Важно, что само существование и творчество «разбитых» вызывало отклик: положительный ли, отрицательный – это вопрос личного восприятия и мнения. Более важным кажется другой вопрос: каковы же эти провокационные и скандальные идейные установки битничества и почему для их воплощения многие из них выбирали автобиографический роман? Другими словами, следует рассмотреть битничество как феномен литературный.

---

<sup>1</sup> Фешенебельная улица в центре Нью-Йорка.

<sup>2</sup> Чиарди Дж. Угасшим битникам посвящается // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 661.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 662.



## **2.2. Автобиографический роман и идеи «разбитого поколения» (к вопросу о форме и содержании)**

Обратившись к литературному наследию писателей-битников, исследователь может столкнуться с проблемой: являясь движением, называя себя «разбитым поколением», они создавали свои лирические и прозаические тексты в абсолютно отличных стилях, а иногда и вовсе в творчестве одного писателя художественная манера могла кардинально меняться (например, автобиографические романы У. Берроуза и его же уже абсолютно авангардные тексты «Голый завтрак» и «Мягкая машина»). То есть анализируя поэтику битнических текстов крайне трудно найти общий знаменатель на уровне содержания, проблематики и стиля. Тогда почему же мы говорим о «битнической прозе»? Ответ кроется, на наш взгляд, в идейной и жанровой общности этих текстов: каждый из битников так или иначе в своих произведениях стремился отстоять ценность личной свободы и важность индивидуального впечатления, что закономерно предполагало обращения к собственному жизненному опыту и анализу личных переживаний, возведенных в универсальные категории миропонимания (конечно, глубоко экзистенциальная идея). Поэтому идейные поиски битников потребовали от них соответствующей жанровой формы: автобиографических текстов. Особенно показательными в этом отношении становятся автобиографические романы битников. Но почему именно роман?

«Расскажите настоящую историю о мире в форме внутреннего монолога»<sup>1</sup>, - провозгласил Джек Керуак в своем эстетическом манифесте. Уже здесь видна та крайняя степень субъективности, но в то же время стремления к многостороннему охвату реальности и трансформации ее в текст, ведь внутренний монолог предполагает один единственный голос, который, как правило, слышен только субъекту. Иными словами, Дж. Керуак

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. Вера в технические приемы в современной прозе \ \ Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004.С. 620.

призывает говорить о мире на языке собственных чувств и мыслей, и битники говорят:

«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>1</sup>.

Вот «история мира» У. Берроуза в романе «Билет, который лопнул»: без знаков пунктуации, без явных логических связей, - но уже в этой субъективной и эмоциональной связке образов кроется индивидуальное восприятие писателя. Цельным ли, ужасным ли вышел этот мир «тротуаров одиночества» - вопрос другой, важно то, что перед нами некая модель личной реальности. Однако необходимо понимать, что это – художественная трансформация, которая не может быть вне жанра, это роман, в котором, по тонкому замечанию М.М. Бахтина, автор «может появляться в поле изображения в любой авторской позе <...>, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии»<sup>2</sup>. И почти каждый битник выбирал причудливую «позу», однако каждый стремился выразить некоторую модель реальности, пропущенную через грани собственного «Я»: путешествия героя Дж. Керуака по всей Америке в романе «В дороге» с его мелодией «Американской ночи»; страшный и темный мир У. Берроуза в романе «Джанки», в котором герой ищет личной свободы от социальных скреп, попадая в пучину другой зависимости. Такое стремление битников утвердить личную свободу в мире созвучно жанровому предмету и идее романа:

«Главное отличие романа от других жанров состоит в том, что он никогда не ограничивается исследованием отдельных граней или процессов

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Билет, который лопнул : [роман] / Уильям Берроуз; пер. с англ. В. Когана. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010, С.123.

<sup>2</sup> Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. С. 470.

действительности, как бы они ни были важны сами по себе. Его интересуют именно «сцепления» между гранями и процессами жизни»<sup>1</sup>.

Говоря о мире своими словами, говорящий неминуемо будет стремиться дать оценку собственному пути, осмыслить его, сделав предметом художественного акта (автобиографическое произведение), и в то же время роману свойственна «специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление и переоценка»<sup>2</sup>. Следовательно, в битническом романе предметом авторского взгляда становится его собственная жизнь, а объектом – сознание, которое переосмысляет собственное «Я», используя возможности художественного вымысла и обобщения романной формы. Поэтому вполне закономерным кажется жанровый выбор битничества: сделав своим идеалом абсолютную искренность и свободу в жизни и творчестве, они стремились превратить саму свою жизнь в роман, сделать ее основой произведения и через нее раскрыть личный «настоящий мир», который становился единственно верным.

Исходя из этого, остается только добавить, что при такой идейной сложности ведущим при анализе автобиографических романов битников станет именно уровень субъектной организации, который в автобиографическом тексте во многом усложняется и воплощает в своих структурных особенностях процесс самопознания. Какая модель мира и личности представлена битниками? Для ответа на этот вопрос обратимся к романам Дж. Керуака «В дороге» и У. Берроуза «Джанки».

---

<sup>1</sup> Лейдерманн Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. С. 268.

<sup>2</sup> Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. С. 473.

## Глава 3. Битнический роман

### 3.1. Роман У. Берроуза «Джанки» и исповедь, которой не случилось

Работа над романом «Джанки» (в ранних русскоязычных переводах – «Наркоша») была начата У. Берроузом в 40-х годах, однако сам роман увидел свет, выйдя в печать, только в 1953 году (не без помощи А. Гинзберга, который буквально «собирал» прозу своего друга по частям) под названием «Junkie. Confessions of an Unredeemed Drug Addict».

Особо важным с точки зрения жанра здесь представляется подзаголовок, который, как можно предположить, из соображений цензуры не был переведен на русский язык, когда роман впервые издавался на русском языке. Дословно его можно перевести так: «признания неисправимого наркомана», причем слово «confessions» также возможно переводить как «исповедь». Эта жанровая мотивировка становится важной, так как определяет тональность произведения: предельная честность и искренность исповедующегося. Исповедально ли слово главного героя романа «Джанки»?

Дело в том, что исповедь и автобиография имеют разный предмет художественного осмысления. Как мы отмечали ранее, для творца автобиографии определяющим становится «становление авторского «я», самопознание и *эстетически* (курсив мой – Н. Ж.) оформленная самопрезентация»<sup>1</sup>. Для субъекта сознания исповедующегося всегда решается внутренний «вопрос стыда и вины»<sup>2</sup>, где «исповедь – это форма, которая создает ситуацию, когда открытие или сокрытие правды может привести к драматическим или даже фатальным результатам»<sup>3</sup>. Поэтому такой герой – «страдающий субъект»<sup>4</sup>, который пытается разрешать раздирающий его

---

<sup>1</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. [Электронный ресурс] // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotrebyavshego-opium>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

изнутри экзистенциальный вопрос, а его целью становится «достижение истины, укрытой в самой глубине его экзистенции»<sup>1</sup>. Герой же автобиографический не страдает: его жизнь не становится инструментом для покаяния и поиска духовного успокоения; он хочет осмыслить свой жизненный путь; в нем живет «стремление *проговорить* (курсив мой –Н.Ж.) некую «истину» о себе»<sup>2</sup>.

Конечно, У. Берроуз далеко не первый писатель, который обратился к тематике и проблематике наркозависимости. Более чем за сто лет до «Джанки» это сделал Томас де Квинси (1785–1859) в своей «Исповеди англичанина, любителя опиума» (*Confession of an English Opium-Eater*). Здесь так же стоит слово «исповедь» в названии, а слово героя по праву можно считать исповедальным:

«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>3</sup>.

Уже в самом начале своей исповеди, в обращении «К читателю», де Квинси проговаривает цель, которая на самом деле становится лишь поводом для дальнейшего самоанализа: поделиться опытом. Куда важнее здесь чувство «вины»: в ее отрицании заложен глубинный толчок и потребность в исповедальной тональности, так как исповедующийся «находится в постоянном противоречии, ибо чувствует свою виновность, но не решается об этом рассказать прямо, прибегая к бесконечным уловкам»<sup>4</sup>. Мы видим, как потребность героя де Квинси раскаяться в собственных поступках

---

<sup>1</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotrebyavshego-opium>

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума [Электронный ресурс] // пер. с англ. Мергей Панов. М., «Наука», 2000. URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt_with-big-pictures.html)

<sup>4</sup> Джумайло О. А. Специфика романной исповедальности. [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotrebyavshego-opium>

«прячется» здесь за дидактическими целями. Однако в одной из глав герой все-таки не выдерживает и озвучивает подлинную причину своего покаяния:

«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>1</sup>.

Как мы видим, ни о какой дидактичности или пользе для читателя в сознании рассказчика речи не идет: он погружен в личную трагедию, в осознание, что его слова никто не должен слышать, и только «размышления вслух» становятся единственно возможной формой для его слова.

Другим важной чертой, не позволяющей отнести роман У. Берроуза к исповеди, становится иной смысл фрагментарности «Джанки». Исповедь фрагментарна, так как в ее основе лежит не невозможность рассказчиком охватить весь свой жизненный путь, а его желание возродить в памяти лишь те воспоминания, которые смогли бы отобразить процесс решения его внутреннего конфликта. Для де Квиниси это – страх потери собственного «Я», которое существует только в процессе употребления опиума:

«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>2</sup>.

Если же мы обратимся к «исповеди» У. Берроуза, то поймем, что никакого самообмана или стремления к дидактичности у него нет. В главе

---

<sup>1</sup> Де Квинси Т. Исповедь англичанина, любителя опиума [Электронный ресурс] // URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt_with-big-pictures.html)

<sup>2</sup> Джумайло О. А. Поэтика переписывания в романе Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, любителя опиума», 2011 г. [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotrebyavshego-opium>

«Пролог» он сжато дает историю своей жизни, предшествующей его наркотической зависимости и постепенному погружению в мир «джанка». Нет здесь и фигуры читателя, который так важна для исповедального слова. Рассказчик здесь скорее констатирует факт собственной любви к опиатам, предваряя содержание своей истории, то есть рассказа об образе жизни наркомана:

«Я познал формулу джанка. Опиаты – это не способ увеличить удовольствие от жизни, подобно алкоголю или траве. Джанк – это стимулятор, это образ жизни»<sup>1</sup>.

Таким образом, предисловие «Джанки» выполняет иную функцию: в нем рассказчик обозначает свою позицию, которая не предполагает не *процесса поиска*, а *рассказывание* о том, как герой к этому пришел, то есть перед нами «голос повествователя, обзирающего свою жизнь с дистанции опыта»<sup>2</sup>.

При этом сознание субъекта исповеди устремлено к абсолютной правде, в которой он ищет спасения, а автор и рассказчик до известных пределов едины. Автобиографический же автор может прятать себя за масками: в романе «Джанки» У. Берроуз создает свое альтер-эго Уильяма Ли, чтобы, как мы уже говорили, снять с себя обязательства достоверности и иметь возможность художественного осмысления собственной жизни.

Итак, если слово «confessions» переводить в подзаголовке романа как «признания», то не возникает никаких противоречий: перед нами действительно признание рассказчика в своей зависимости и его рассказ о пути к ней. Если же говорить об «исповеди» (такой вариант перевода можно встретить в переводе ... книги Барри Майлза «Бит Отель»), то перед нами скорее всего вариант ложной жанровой мотивировки и отсылки к осмыслению

---

<sup>1</sup> Берроуз, У. Джанки : [роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 20.

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

проблемы наркозависимости у других авторов, которая осознанно или, возможно, иронически была заложена У. Берроузом, чтобы, актуализировав параметры жанра у читателя, мотивировать его к поиску глубинного смысла, который рассказчиком уже осознан и высказан – это собственно его автобиографический рассказ, – ведь в основной части романа перед нами предстает сознание, полностью поглощённое «джанком», но не страдающее от этого, а познающее грани этой зависимости и описывающее их. Думается, что можно расценивать это, как своеобразную игру, цель которой – приоткрыть перед читателем дверь в иной мир.

Об этом говорит и проблематика романа, в котором слово «джанк» употребляется неоднократно. Значение этого «термина» очень широкое: «общее название для опиума и всех его производных: морфий, героин и проч.» (примеч. У. Берроуза). Образ «джанка» для текста становится главным и связывающим части романа и его персонажей, однако сам текст назван иначе: «джанки» – «наркоман, то есть имеющий привыкание к джанку» (примеч. У. Берроуза). Объясняется это идейным содержанием произведения и его темой.

Если бы названию стояло слово «джанк», то и темой романа становились наркотические вещества, но У. Берроузу важно рассказать не о них. Объектом его осмысления становятся человек, их принимающий, целая прослойка общества. Тогда тема романа иная: наркозависимость.

Читатель начинает погружение в мир художественного текста с его названия, возвращаясь к нему после прочтения, как бы осмысляя вновь. Название «Джанк», конечно, не вызывало бы кого-то непонимания содержания, однако утратился бы важнейший мотив романа – зависимость. Ведь герой подчинен наркотику и не сознает себя без него, погибает нравственно и физически, как и многие другие персонажи:

«Ломка Дули была наглядным свидетельством потери силы воли. Оболочка личности растворилась в изголодавшихся по джанку клетках. Гальванически дергаясь, напоминая своей активностью противно кишащих



насекомых, внутренности и клетки, казалось, вот-вот вырвутся на поверхность того, кого раньше называли Джинном Дули»<sup>1</sup>.

В данном эпизоде мы видим, как сознание Джина Дули поработщено «джанком», без которого на его месте остается только чистая потребность в нем. Поэтому «джанк» здесь – причина, а «то, что осталось от Джина Дули» – печальное следствие. Озаглавив свой роман «Джанки», У. Берроуз призывает читателя смотреть на последнее. Автору куда важнее показать потерю наркоманом самого себя, поэтому название романа – сигнал читателю, призыв делать и осмыслять не наркотики, а их губительны е для личности свойства. Это позволяет нам говорить о социальной направленности конфликта романа.

Как следствие, на первый взгляд перед нами конфликт человека и наркотиков, который отражен в романе через описание самих наркоманов и их поведение. Однако также четко можно проследить столкновение наркомана и общества, которое раскрывается с разных позиций. С одной стороны, мир «джанка» представлен как некая работающая по своим законам система: в ней есть продавцы, покупатели, «кидаловы», «коновалы», «стукачи», - она как бы изолирована от реальной жизни или существует параллельно. Это показано У. Берроузом в авторских отступлениях и в самом пространстве романа, которое часто состоит из баров, переулков, клиник, станций метро, грязных квартир, - мест, где функционируют «джанки», что в свою очередь создает ощущение некоторой их изолированности от социума. В финале романа рассказчик говорит:

«Как и для человека, который отсутствовал целую вечность, окружающий мир выглядит совсем по-другому, когда ты возвращаешься после джанк»<sup>2</sup>.

Однако важно понимать, что мир этот никуда не исчезает, а особым образом, по мысли У. Берроуза, трансформируется в бесконечный процесс поиска «вмазки». Это говорит о том, что автор романа «Джанки» не просто

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 122.

<sup>2</sup> Там же. С. 272.

рассказывает нам историю наркомана Уильяма Ли, а создает особое художественное пространство, все уровни которого как бы тоже подчинены зависимости вместе с героем, то есть зависимы от «джанковых» реалий. Зависимость тогда становится не просто мотивом романа, а *принципом* его организации. При анализе тогда важно взглянуть на то, как субъектная организация текста воплощает это подчинение «джанку», ведь именно на этом уровне мы видим художественный мир с разных временных, пространственных и фразеологических точек зрения глазами субъекта сознания.

Повествование в романе ведется от первого лица. Перед нами герой-рассказчик: он вовлечен во все события сюжета, однако сознание его раздвоено: голос из условного «сейчас» рассказывает историю и комментирует события рассказывания, голос из «тогда» их проживает, становясь объектом осмысления первого.

Рассказчик не называет своего имени – его мы узнаем случайно – Уильям Ли - из реплик других персонажей, что уже свидетельствует о том, что для него это не является важным, однако это не говорит о желании У. Берруоза создать дистанцию между автором и персонажем: первые издания романа выходили под одноименным псевдонимом.

Как уже было отмечено, роман начинается с «Пролога». В автобиографии эта часть призвана познакомить нас с главным героем, очертить историю его жизни до момента рассказывания. На первый взгляд, У. Берроуз следует этому принципу, так как «соотношение частей текста, роль того или иного 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, если внимательно вчитаться в текст, понятно, что никаких конкретных сведений о рассказчике мы не получаем: год рождения – 1914, однако ни страна, ни город не названы;

---

<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.

университет, служба в армии, - все это формально названо, но по понятным причинам не наполнено конкретикой: это было до «джанка». Рассказчик даже иронизирует, как бы намекая на абсолютную неважность всего этого:

«Я бы мог рассказать еще о старом немецком докторе, жившем в соседнем доме, о крысах, шнырявших на заднем двореке, тетиной газонокосилке и о моей ручной жабе, обитавшей рядом с садком, но не хотелось бы опускаться до шаблонов, без которых не обходится ни одна автобиография»<sup>1</sup>.

Однако чем ближе он к моменту получения «первого кайфа», тем серьезнее становится его тон: поднимая вопрос о том, «почему человек становится наркоманом»<sup>2</sup> рассказчик представляет читателю цепь глубоких размышлений, результатом которых становится его позиция, предваряющая основную часть романа:

«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 шутильной тональности о традициях автобиографии и признании своей зависимости проводит в сознании рассказчика черту между «прошлой» и «нынешней» жизнью. Реальность, привычная нам, с университетами, школами, детством и проч. заканчивается там, где начинается основное действие романа: страшное погружение в мир «джанка». Благодаря этому приему У. Берроуз как бы проводит невидимую черту, отделив все лишнее, формально это проговорив, и фокусирует взгляд читателя и рассказчика на главном: истории сознания, испытывающего на себя последствия употребления морфия – собственного сознания.

В прологе перед нами голос рассказчика из «сейчас», в которой он одним мазком рисует свою жизни «до», однако в основной части запускается

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 11.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 19.

рефлексивный процесс вспоминания и проживания автором своей жизни заново. Сознание рассказчика становится ретроспективным, и этот момент «рождается» его второй голос из «тогда», обладатель которого будет вынужден пройти поэтому пути *воспоминаний*, позволив рассказчику себя осмыслить. Эта раздвоенность – неизбежная закономерность автобиографии, которая требует важного уточнения: чей голос мы слышим чаще, ведь «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>. Определить эту установку представляется важным, так как это позволит понять и интенцию автора: *событийное* проживание своего прошлого или его *осмысление* и комментарий к нему.

У. Берроуз выбирает второй путь, так как весь текст наполнен авторскими отступлениями, в которых он осмысляет то или иное событие собственной жизни. Например, в эпизоде, в котором герой ищет аптечный рецепт для приобретения «джанка» рассказчиком дается оценка деятельности «коновалов» (аптекарей):

«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>.

В момент поиска герой об этом, конечно, не думает, однако рассказчик как бы вспоминает эту информацию, оценивая реалии прошлого: он может это сделать, а герой в «прошлом», испытывавший ломку – нет. Такая крайняя степень субъективности вполне закономерна, ведь «речь повествователя, содержащая воспоминания, включает его оценки, выражает различие

---

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

<sup>2</sup> Берроуз У. Джанки. С. 54.

его эмоций. Средством выражения их служат оценочные характеристики реалий и лиц»<sup>1</sup>.

Часто рассказчик и его комментарий возникает в моменты, когда герой встречает какого-то нового персонажа, и дает свою оценку его внешности, поведению, характеру, для того, чтобы читатель лучше понимал реалии «джанкового» мира и его особенности:

«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 личной оценки, автор может дать и биографию персонажа, в которых также неизменно смысловым ядром остается «джанк» и отношение персонажа к нему:

«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>.

Таким образом, преобладание голоса рассказчика из «сейчас» помогает ему полнее и ярче раскрыть закономерности и «реалии» мира «джанка» и тех, кто его населяет. Если бы этот голос уходил на второй план, а преобладал *событийное* начало, многое осталось бы для читателя не ясным, что не соответствует авторской цели. Мы бы не смогли увидеть, как все, что окружает персонажей так или иначе «вращается» вокруг стремления их найти морфий.

---

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

<sup>2</sup> Берроуз У. Джанки. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 71.

Также важно, что мотив зависимости у главного героя, субъекта сознания, воплощается в четкой дифференциации субъектов речи, которых оно способно увидеть: по-особому воспринимаются героем все персонажи романа. Он создает некую иерархию окружающих его людей, поэтому условно всех персонажей романа можно разделить на четыре основных группы: «джанки», «пушеры» (продавцы), «люди» (сленговое наименование агентов из отдела по борьбе с наркотиками) и не наркоманы.

1. *Джанки* – центральные персонажи романа, с которыми главный герой взаимодействует на протяжении всего романа. Их образы представлены людьми самых разных национальностей, возрастов, профессий, и всех их объединяет одно: зависимость от «джанка». При этом чем она больше, тем меньше в них остаётся человеческого: «джанковый» мир поглощает их. В восприятии рассказчика создается определенная градация «джанки», которая основывается на степени их нравственного падения, и он знакомит нас с людьми, которые находятся на разных ступенях это человеческой «цепочки»: кого-то он называет «нормальными парнями», а кого-то – «п\*\*\*рами»<sup>1</sup>.

Образы «джанки» выстраиваются по принципу описания их реакции на «джанк», личностному отношению к нему, сроку употребления, степени зависимости и их реакции на него. Только эти качества интересуют рассказчика, так как они определяют степень важности и доверия главного героя к окружающим. Самым ярким в этом отношении становится ранее уже упомянутый «наркот» Джин 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

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 73.

всего, что было связано с ним, самым невыносимым был его голос. Пробирало аж до корней волос»<sup>1</sup>.

Интересно, что в портрете Дули фигурирует слово «крысиный». Трактовать его можно несколькими способами: во-первых, это может означать сленговое слово «крыса», семантически родственное слову «стукач», кем, как мы видим, персонаж и является; во-вторых, такая деталь портрета, без сомнений, ассоциативно вызывает животный образ. Дули будто утрачивает человеческий облик, что соответствует его поведению, а рассказчик подчеркнет, что его «невыносимый голос» иногда походил на «пронзительный скулеж», что в контексте заданных ассоциаций вполне может напоминать мышинный писк, да и «скулеж» отсылает нас к образу пса. Животные черты прослеживаются и в поведении Дули:

«Он был сосредоточением враждебной, навязчивой силы. Ты чувствовал, как он влез в твоё нутро, выискивая, чем можно там пожить. Я попятился от двери, пытаясь избежать рукопожатия. Он и не претендовал – протиснулся в комнату, немедленно завалился на кровать и закурил сигарету»<sup>2</sup>.

Сила, упомянутая рассказчиком, конечно, - тяга к морфию, искажающая поведение героя: будто зверь «выискивает» добычу, только вот Дули вызывает в герою больше отвращения, чем страха, так как персонаж утратил почти все человеческие черты.

Мы видим, как субъективное восприятие героя, описывая субъекта речи характеризует его оценочным эпитетом, в дальнейшем подчиняющим себе весь его портрет. Многие образы «джанки» построены по данному принципу, что, конечно, является определенной закономерностью.

Также заметно, что во многом Джин Дули призрачен, изолирован от внешней «реальности», поэтому и создается наличие «джанкового» мира, который неизвестен читателю, однако с ним хорошо знаком рассказчик. Этот

---

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

<sup>2</sup> Там же. С. 104.

мир противопоставлен реальности, последняя для него становится неестественной; в мире «кайфа» человек постепенно растворяется, теряя любые нити и ориентиры:

«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>1</sup>.

При этом во многом образы «джанки» типизированы, объединены общими чертами поведения, ведь их характеры, внутренне связаны общим желанием, продиктованным собственным пораженным морфием сознанием. Как следствие, многие из них стремятся изолироваться от внешнего мира, спрятать «клеймо» наркотика:

«Все джанки носят шляпы, если они у них, конечно, есть. Все выглядят похожими друг на друга, словно носят одинаковую одежду, на каждый – на свой особый манер, дабы избежать абсолютного совпадения. Джанк отметил их своим несмываемым клеймом»<sup>2</sup>.

Эти персонажи максимально приближены к сознанию рассказчика, так как часто именно они становятся субъектами его речи: они отражение его собственных страхов и маний, во многом он сам ведет себя, как они. Уильям Ли постепенно становится ячейкой системы, а такое подробное ее описание – следствие и его глубокой зависимости.

2. *Пушеры* – распространители «джанка». Этот тип персонажей можно назвать котроллерами «джанкового» мира, так как именно они в прямом смысле порождают в персонажах и рассказчике зависимость. Сознание рассказчика педантично делит их на мелких, торгующих на улицах, и крупных «монополистов». К мелким относится и главный герой. Их образы выстроены схожим образом с «джанки». Однако крупные продавцы существуют как бы

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 105.

<sup>2</sup> Там же. С. 224.



за пределами пространства романа: герой их не видит и составляет свое мнение только с чужих слов. Так создается особое ощущение достоверности рассказываемого, с одной стороны, и отчаяния, с другой: главный герой никогда не сможет «вырасти», выйти за пределы круга подчиненных. Эти образы функционируют на идейном уровне: никогда тот, кто принимает, не придет на другую сторону тех, кто «толкает джанк» и подчиняет ему других.

3. *Люди («наркоагенты»)* – в восприятии героя это антагонисты «джанковой» реальности. Их присутствие постоянно ощущается главным героем на физическом уровне (слежка, аресты, задержания) и на психологическом, когда он сидит «на измене». Наркоагенты повергают сознание рассказчика в панику, однако никогда не фигурируют в качестве субъектов речи и присутствуют в сфере его сознания лишь в форме инстинктивного страха, ведь они могут отобрать у него «джанк».

4. *Не наркоманы.* Редкий тип персонажа, с которым встречается главный герой. Они встречаются ему мельком, только если несут какую-то важную информацию: это бармены, врачи, «коновалы», обитатели притонов и баров. «Джанки» в них видят угрозу, поэтому они максимально дистанцированы от сознания рассказчика, то есть почти не попадают в его поле зрения. Если говорить на языке романа, то «джанковые клетки» просто не дают рассказчику их воспринять и понять. Такая изолированность прослеживается во многих эпизодах. Вот герой идет по коридору какого-то отеля, у нему подходит работник и сообщает, что раньше тоже «занимался всякими незаконными фишками»<sup>1</sup> и что ведется прослушка, поэтому Биллу нужно быть внимательным и предупредить об этом свою клиентуру. Это человек оказал герою огромную услугу, однако сознание рассказчика зафиксировало только эту информацию: ни самого диалога, ни портрета, ни его мыслей по этому поводу мы не находим. Герой забыл о его существовании.

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 132.

Ту же ситуацию мы наблюдаем в клинике, в которой герой пытается завязать с «джанком»: его спектр восприятия опять охватывает лишь «наркотов» с их ломками, мыслями и страданиями, а санитаров и врачей он упоминает вскользь, никак их не различая:

«Другие пациенты являли собой довольно унылую дубовую публику. Ни одного джанки. Единственным человеком в палате, просекавшим фишку, был алкоголик. <...> Остальные были затюканной, безмазовой массой людей. <...> Среди больных преобладали старики, <...> одному юному шизофренику связали руки бинтом, чтоб не приставал к окружающим. Депрессивное место, депрессивные люди»<sup>1</sup>.

Примечательно, что, не имея в поле зрения ни одного «джанки», герой способен воспринять лишь того, кто тоже зависим – алкоголика. Изолируя своего героя от людей, У. Берроуз всеми способами показывает, как сильно отдалается сознание его героя от реальности, как «джанк» диктует ему свои ценности и способы восприятия.

Таким образом, сфера сознания героя полностью находится под контролем и преодолеть его ему не удастся. Персонажи же вокруг являются субъективным воплощением его зависимости, и только сами «джанки» приближены к нему. Объективного восприятия реальности здесь нет и быть не может, – в этом заключается весь ужас, который, конечно, вызывает у читателя дискомфорт. Объекты и субъекты реальности определенным образом деформируются в сознании рассказчика, либо связывая его с «джанковым» пространством, либо исключаясь из него вовсе.

Деформируется также пространственная и временная точки зрения. Герой будто изолирован от реального времени. Началом романа считается момент, когда он «впервые познакомился с джанком, где-то в 1944 – 1945 годах»<sup>2</sup>, а завершается в момент, когда рассказчик решает

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

«завязать с ним»<sup>1</sup>. Только вот остается не ясным, сколько времени прошло: художественное время, таким образом, теряет свои пределы, опираясь на лишь на отрезок, в который герой был подчинен «джанку».

Как следствие, в романе почти нет упоминаний конкретных временных отрезков: могут пролетать дни («спустя несколько дней я...»), недели («Рой, вернувшись со своего тринадцатидневного лечения»), месяцы («одним апрельским утром я...»), или же вообще теряются временные ориентиры («как-то раз», «однажды», «как-то ночью» и проч.). Так подчеркивается отсутствие реального времени, размытость его границ. Наркозависимость снова искажает восприятие героя, в котором время иногда просто замирает:

«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 скрыться от бега внешнего времени, негде спрятаться. Он может только ждать»<sup>2</sup>.

«Внешнее» время ощущается лишь в моменты, когда герои лишены «джанка» и оно для них – угроза, поэтому в «джанковом» времени не существует никакой определенности и точности: оно измеряется отрезком «от вмазки до вмазки». Как единица у У. Берроуза оно перестает выполнять привычные нам функции, дезориентируя персонажей и читателя.

Пространственные ориентиры наоборот воспринимаются персонажем четче и острее, так как он находится в постоянном состоянии поиска. Однако и здесь точность памяти ограничивается лишь местами, которые хоть как-то связаны с «джанком»: улицы («Как-то ночью мы спустились в подземку на Таймс-Сквер»<sup>3</sup>), гостиницы, притоны, бары («У Ронни» была ночной

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 272.

<sup>2</sup> Там же. С. 168.

<sup>3</sup> Там же. С. 84.

забегаловкой между Пятьдесят второй и Шестой»<sup>1</sup>) и проч. С пространственной точки зрения в поле зрения персонажа, таким образом, попадает и фиксируется только то, что как-то способно привести его к искомому. Нью-Йорк (большой и просторный город) в субъективном восприятии рассказчика дан «рваными» фрагментами: мы не найдем здесь пейзажей или панорам; объекты художественной реальности максимально приближены к нам, что создает ощущение изолированности, а эстетически отталкивающее описание этих объектов способно вызывать ощущение отчаяния и страха – эмоции, проживаемые главным героем. Вот типичное описание 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 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>2</sup>.

Важно, что мотивы грязи, изолированности, узкости реальности вплетаются автором на ассоциативном уровне: в одном из эпизодов герой оказываются на очередной квартире «джанки», в которой «дверь открывается прямо в кухню»<sup>3</sup>. Через какое-то время герой снимает себе новое жилье, при этом он не дает его описания, а просто замечает: «Дверь открывалась на кухню»<sup>4</sup>. Образ наркопритона возникает в памяти читателя, вызывая ощущение замкнутости и запертости в пространстве описываемого мира.

Таким образом, мы видим, как особым образом «джанк», являясь ключевым для романа образом, не просто подчиняет себе рассказчика и героя,

---

<sup>1</sup> Берроуз У. Джанки. С. 44.

<sup>2</sup> Там же. С. 22.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.

<sup>4</sup> Там же. С. 36.

но и искажает их восприятие: субъекты сознания в романе заключены в «джанковое» время и пространство, а остальные герои даже не способны в него проникнуть: они изолированы. Все, кроме читателя, ведь он, по мысли автора, должен проникнуть в этот мир, чтобы понять идею романа.

Приоткрыв для нас дверь в страшный мир, в котором почти отсутствуют все привычные для нас человеческие категории морали, где все искажено потребностью «вмазки», У. Берроуз создает роман, субъектная структура которого предельно замкнута и циклична: рассказчик видит и включает в свое восприятие только то, что способно удовлетворить его желание. Однако не это является его целью. Обратимся к финалу романа:

«<...> 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>

Оказывается, что все это время «джанк» был лишь средством для главного героя. Средство, которое позволяло ему уходить от реальности, быть свободным от контроля не только социального, но и телесного; и это не сработало. В этом и кроется отличие главного героя от остальных «джанки», именно это позволило прийти ему к моменту «сейчас»: все это время у него была идея. Однако, не достигнув желаемого результата, герой отправляется дальше, освобождается, а вместе с ним наконец-то освобождается и читатель. Думается, что именно в этом, таким странным образом, воплощаются центральные идеи бит-поколения: поиск себя и стремление к абсолютной свободе. Тогда и коренным образом меняется идейное содержание романа, ибо часто У. Берроуза обвиняют в излишней пропаганде и романтизации «джанка», но, понимая истинные устремления писателя и учитывая особое

---

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

художественное воплощение его идей, давать подобную оценку его творчеству ошибочно.

Уже во вступительной статье к своему следующему роману «Голый завтрак» У. Берроуз называет наркозависимость «болезнью», говоря о том, что излечение от нее возможно только тогда, когда мы представляем нашего пациента – уличного наркомана:

«Если мы хотим уничтожить пирамиду джанка, мы должны начинать с основания этой пирамиды – с уличного наркомана»<sup>1</sup>.

«Джанки» это роман об уличном наркомане, о его пути из ада зависимости к осознанию ее губительности и бессмысленности. Автор, проживая еще раз этот опыт, выносит вердикт «джанку», однако вердикт этот крайне личностный. Это его модель мироощущения, которая в то же время создает и определенную картину реальности, что, конечно, во многом реализуется на субъектном уровне текста.

Таким образом, в романе У. Берроуза идея переосмысления собственного «Я» и зависимости человека закономерно воплощается в жанровой конструкции автобиографии, позволяющей рассказчику осмыслить свой жизненный путь и провести по нему своего читателя, а субъектная организация как один из основных носителей жанра трансформируется, особым образом влияя на другие уровни текста и как бы структурно воплощая в своей конструкции идейное содержание романа. Следовательно, с одной стороны, внешние параметры субъектной организации автобиографии остаются неизменными, а с другой, соприкасаясь со спецификой сознания автора, обретают уникальные свои особенности.

---

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

### 3.2. Роман Дж. Керуака «В дороге» как путешествие-автобиография

Роман Джека Керуака «В дороге» («On the road») вышел в печать в 1957 году, однако, как это часто бывает у битников, написан был шестью годами ранее. Среди читателей и исследователей существует миф о невероятной скорости его написания, о чем часто вспоминал сам писатель: «Написание «На 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>. Задумка романа о «двух парнях, которые автостопом едут в Калифорнию»<sup>3</sup> появилась у Дж. Керуака еще в 1948 году, о чем говорят отрывки его дневника, которые впервые были опубликованы в 1998 в американском журнале «New-Yorker». Следующее упоминание о «великом американском романе» датируется уже 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>.

Оставим вопрос о том, когда точно писал Дж. Керуак свой роман, его биографам; нам же важно, что события, лица и эпизоды из его дневников очень схожи с сюжетом и героями романа.

После оглушительного «В дороге» писатель написал еще несколько крупных романов: «Бродяги Дхармы» (1958), «Доктор Сакс» (1959), «Биг-Сур» (1962). Читая их, трудно не заметить, что за разными именами скрываются все те же герои, которые будто «переселяются» из одного романа в другой. Хотя на страницах «Биг-Сура» мы уже не видим «ангелоголовых

---

<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> Керуак Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. BEAT. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 612.

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

<sup>4</sup> Там же.

хипстеров», которые путешествуют по всей Америке в поисках себя, перед нами появляется новый герой, сосредоточенный также на познании собственного «Я», только иным способом: погружении в дзен. За всеми этими масками и разными именами читатель Дж. Керуака так или иначе узнает рассказчика, который «в июле 1947 года, накопив долларов пятьдесят из старых ветеранских пособий, был готов ехать на Западное Побережье»<sup>1</sup>. На такую связь своих героев указывает и сам автор:

«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>.

Следовательно, роман «В дороге» - лишь часть, фрагмент истории, которая мыслится автором как единая история жизни, а основа для художественного претворения – собственная жизнь, так как сам Дж. Керуак, возможно лукавя, утверждал, что «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>.

Мы же в свою очередь должны помнить, что при анализе автобиографического романа не столь важно, насколько он соответствует фактам реальным. Куда важнее то, *как* писатель художественно их осмыслил,

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге [роман] / Джек Керуак; пер. с англ. В. Коган. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014 г. С. 14.

<sup>2</sup> Мамаева А.Г. Языковое новаторство Джека Керуака с позиций психолингвистики [Электронный ресурс] // Вестник МГЛУ. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoe-novatorstvo-dzheka-keruaka-s-pozitsiy-psiholingvistiki>

<sup>3</sup> Там же.



сделав свою жизнь материалом для творческого переосмысления, превратив ее в идею произведения. Дж. Керуак в романе «В дороге» достигает этого, создав во многом уникальный тип сознания главного героя Сала Парадайза.

Фабула романа, как и замечал в своих дневниковых записях автор, крайне проста: двое главных героев в компании друзей несколько раз отправляются в масштабные путешествия по Америке, пересекая ее с Запада на Восток, и несколько раз заезжая на Юг. При этом при знакомстве с героями может показаться, что история эта вовсе не о Сале Парадайзе, а о его друге Дине Мориарти, который «врывается» в текст романа с первых строк:

«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>.

Однако Мориарти является лишь катализатором личных поисков главного героя, и куда важнее в первых строках заявленная тема – дорога, на которую ступит Сал Парадайз, литературная маска Дж. Керуака, которая требуется автору, в отличие от более точного У. Берроуза, для того, чтобы более красочно и, возможно, с некоторой долей художественного вымысла рассказать свою историю. Также фамилия главного героя (в переводе с англ. «рай») отсылает нас к идейному компоненту романа: путешествующий герой, ищущий смысл жизни в субъективном впечатлении, в личном раю.

Как и у У. Берроуза, повествование ведется от первого лица: перед нами персонифицированный рассказчик, сознание которого так же раздвоено, и доминирует голос из «сейчас». Однако если для рассказчика из «Джанки» было важным дать оценочную характеристику тому или иному явлению, то у Дж. Керуака голос этот всегда стремится к эстетическому обобщению, звуча часто лирично, углубляясь в собственные чувства, будто забывая о ходе сюжета и себе «тогда». Эта особенность, по мнению Р. С. Цаплина и А.С. Полушкина, не просто отмечает поэтичность рассказчика, который

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 5.

пишет роман о своих путешествиях, а вводит в роман лирическое начало, организующее все повествования и направляющее читателя к идее романа: поиска пути к собственной индивидуальности и умении осмыслить свое субъективное восприятие мира:

«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, керуаковский герой стремится прочувствовать реальность, а не фактически ее зафиксировать. В статье писателя, посвященной принципам написания художественного текста, «Вера и технические приемы в современной прозе» мы находим:

«Вам должны открыться невыражаемые видения чего-то индивидуального»<sup>2</sup>.

Объективная реальность, по Дж. Керуака, должна восприниматься каждым субъективно и осмысляться чувственно. Только тогда возможно понимание окружающего мира. Вот как рассказчик видит 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>3</sup>.

Перед читателем возникает не географическое описание «Американского континента», а его метафорическое восприятие героем: его

---

<sup>1</sup> Цаплин Р.С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Джека Керуака «В дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014 г. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/mezhdu-vozvshennym-i-obydennym-sintez-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-nachal-v-romane-dzheka-keruaka-v-doroge>

<sup>2</sup> Керуак Дж. Вера в технические приемы в современной прозе // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004, С. 616.

<sup>3</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 97.

образ, возникший в сознании субъекта, набор впечатлений, где Калифорния может стать просто вывешенным бельем, но здесь зарождается чувство, которое определяет отношение Сала Парадайза: «священное», «величественное», «сумасшедший». Именно поэтому так легко рассказчик называет все это «своим», ведь это его индивидуальные впечатления, которыми он делится с читателем; Америка принадлежит ему духовно, герой *чувствует* ее своей. Но в то же время в финале он ставит образное многоточие, как бы возвращаясь к сюжету романа, к «тогда».

При такой особенности сознания главного героя сохраняются остальные традиционные черты автобиографического построения субъектной сферы, которые, однако, тоже приобретают некоторые особенности.

Во-первых, неизменным остается стремление рассказчика из «сейчас» дать оценку объектам речи, местам и событиям. Например, описывая один из диалогов с Мориарти, он говорит:

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

Несмотря на то, что это только первые эпизоды романа, мы уже знаем черты характера Дина. Этому способствует то, что незаметно в повествование врывается рассказчик из «сейчас» с его «уверяю вас». Отличие же заключается в прямом обращении к читателю, которого ранее мы не наблюдали. Герой Дж. Керуака сокращает дистанцию, напрямую вступая в диалог с читателем, фигура которого, конечно, в автобиографии подразумевается. Зачем рассказывать свою историю, если ее никто не слушает. Однако этот абстрактный слушатель показывает, как субъект сознания стремиться к диалогу, воссоздавая дружескую интонацию, причем часто он спрашивает читателя о его чувствах, опять же уводя его в сферу лирического переживания:

«Что за чувство охватывает вас, когда вы уезжаете, оставляя людей на равнине, и те удаляются, пока не превратятся в едва различимые пятнышки?»

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 8.

Это чувство, что мировой свод над нами слишком огромен, что это – прощание»<sup>1</sup>.

Задавая читателю вопрос и отвечая на него, рассказчик стремится пробудить переживание в своем слушателе и не забывает при этом обозначить личное отношение.

С установкой на диалог связана и следующая особенность: часто рассказчик прерывает ход повествования, намекая на то, что произойдет впоследствии, чтобы заинтриговать читателя, задать определенную эмоциональную окраску происходящему. Вот как он комментирует знакомство Дина 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>.

Вновь в своем отступлении герой стремится к некому чувственному обобщению, заканчивая фразу метафорой. Как и у У. Берроуза, жизнь Сала Парадайза разделяется на две части: «до» и «после» знакомства с Дином Мориарти, однако если в «Джанки» эта черта проводилась сухо и саркастично, то здесь она стремится «затягивая» в дорогу все, что дорого главному герою.

Такой лиризм в сознании рассказчика во многом модифицировал и фразеологическую точку зрения романа, ведь для описания субъективных чувств персонажей необходим и особый язык. Дж. Керуак выбрал язык джаза.

Джазовая музыка была важна писателю своими особыми свойствами и мелодикой, то есть стремлению к импровизации и импульсивностью. Это схоже с представлениями писателя о процессе подбора слов при написании текста:

«Не нужно делать никаких остановок, для того чтобы намеренно подобрать подходящее слово. Вместо этого чисто по-детски нагромождайте

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 191.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

башни из слов – прям в стиле скэт (джазовое пение, когда солист импровизирует с бессмысленным набором слогов в подражании музыкальному инструменту)»<sup>1</sup>. Звуки джаза становятся лейтмотивом романа, организуя его сюжет (фрагментарность), способу восприятия субъектом реальности (стремление дать больше оценочное, эмоциональное описание, чем фактическое и достоверное) и речевой сфере. Рассмотрим эпизод, когда Дин пытается выразить какое-то чувство, выразить «что-то», что даже не поддается словесному описанию:

«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>2</sup>.

И в речи, и поведении Дина пульсирует энергия, которая захватывает его, и привычным словесным образом он ее выразить не может. Автор даже уходит от норм синтаксиса, стремясь показать эту пульсацию. По мнению Е. А. Смирнова, «герой либо поражен дислексией, либо наделен способностью говорить на неведомом «божественном» языке»<sup>3</sup>. При этом Сал Парадаиз понимает Дина, так как не интерпретирует его слова, а стремиться так же их чувствовать.

Обладая огромной способностью к рефлексии и поэтизации собственных впечатлений, Сал Парадаиз способен, в отличие от своего друга,

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. Вера в технические приемы в современной прозе // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004, С. 619.

<sup>2</sup> Керуак Дж. В дороге, С. 199.

<sup>3</sup> Смирнов Е.А. Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. 2011 г. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-aspekty-romana-dzheka-keruaka-na-doroge>

превратить джаз в принцип чувственного восприятия, сделав его мелодией, языком собственного сознания:

«Я сидел там, вслушиваясь в эту мелодию ночи, символом которой для нас стал «боб»<sup>1</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>2</sup>.

Внешняя звучащая мелодия джаза превращается в мелодию хода мысли, которая связывает все эпизоды романа и путешествует вместе с рассказчиком по его воспоминаниям и дороге, которая становится главным образом романа, объединяя все лица, города и впечатления в его сознании.

М. М. Бахтин заметил: «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>3</sup>. В романе Дж. Керуака образ дороги становится магистральным, так как именно он «сцепляя» воспоминания в сознании Сала Парадайза становится сюжетообразующим, то есть организует формально-субъектную структуру текста.

Дорога потенциальна незакончена и направлена в вечность. Для рассказчика и его друзей, которые стремятся познать глубины собственного «Я», 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>4</sup>.

Дорога в сознании героя разделяет хаос и гармонию, которые причудливым образом поменялись местами: обыденная жизнь превращается в

---

<sup>1</sup> Направление в джазе.

<sup>2</sup> Керуак Дж. В дороге, С. 18.

<sup>3</sup> Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. С. 513.

<sup>4</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 163.

«бессмыслицу», а динамика передвижения обретает статус «миссии». Для героев Дж. Керуака движение – первый признак наличия жизни: перемещение физическое порождает ощущение динамики впечатлений, которые не могут обновляться, если человек не двигается с места. Такое стремление к движению внешнему и внутреннему во многом определяет особенности восприятия героями времени и себя:

«Я проехал пол-Америки, добрался до пограничной линии, отделявшей Восток моей юности от Запада моего будущего...»<sup>1</sup>.

«Оживление» категории времени, ее метафорическое обобщение на уровне чувств – важная особенность сознания главного героя, так как рассказчик не стремится охватывать взглядом прошлое (поэтому и традиционного «Пролога» в романе нет). По дороге в его понимании нельзя двигаться в обратном направлении, как и в собственной жизни: в этом заключается духовное становление героя. Сравнивая себя со «стрелой на туго натянутой тетиве»<sup>2</sup>, он исследует личностное восприятие Америки – пространство, которое «субъективно переживается каждым из героев»<sup>3</sup>. Отсюда рождается особая пространственная, стремящаяся к всеохватности, точка зрения:

«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>4</sup>.

Дорога и ее обитатели, что попадают в сферу сознания рассказчика, таким образом, мифологизируются. Дин Мориарти, «идеальный попутчик, который даже родился в дороге»<sup>5</sup>, постепенно трансформируется в «бедное

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 35.

<sup>3</sup> Школьская А.О. Художественное пространство романа Джека Керуака «В дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского университета. 2016. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-romana-dzheka-keruaka-v-doroge>

<sup>4</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 365.

<sup>5</sup> Там же. С. 5.

дитя, Ангела Дина»<sup>1</sup>, «святого с душой нараспашку»<sup>2</sup>, а к финалу романа он вообще приравнивается божеству: «Дин был похож на Бога»<sup>3</sup>. При этом герои ищут своего великого «духа дороги» отца Дина, который затерялся на просторах «Американской ночи». Мориарти-отец олицетворяет стремление героев познать некую абсолютную истину, однако они его не находят, но для героя воплощением личностной свободы в итоге становится сама Америка. Вернувшись из своих путешествий Сал Парадаиз в финале романа, охватывая взглядом пройденный путь, думает о том, как дорога поглотила Дина, не сумевшего почувствовать ее, но подарившего герою бесценный опыт:

«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>4</sup>.

Когда временные планы сознания рассказчика все-таки сливаются в его финальных мыслях вновь ощущается лирическое переживание собственного опыта, которое воплощает собой принцип субъектного построения романа «В дороге»: изображение субъективного переживания, которое стремится осмыслить основы человеческого бытия и воплощает идейное содержание романа.

«Роман был заявлен под названием «Поколение битников» (позже по настоянию моего редактора я заменил это название другим – «На дороге»)), – напишет Дж. Керуак в статье «Истоки разбитого поколения». Это говорит нам о том, что роман изначально задумался как громкое эстетическое заявление. Рассказав историю молодого человека, который однажды

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. В дороге. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 258.

<sup>3</sup> Там же. С. 351.

<sup>4</sup> Там же. С. 379.



отправился в большое путешествие, писатель сделал свой роман «голосом» разбитого поколения. Дж. Керуак показал, что несмотря на свою интимность и субъективность, автобиография способна говорить о глобальных идеях, раскрывая в лирическом внутреннем переживании подлинное «Я» субъекта. Однако автор «В дороге» ничего не утверждает, а полученным опытом побуждает читателя обрести собственный, ведь ценна не сама дорога, а личностный опыт того, кто по ней идет. Такого эффекта было бы невозможно добиться, не обратись Дж. Керуак к особому автобиографическому субъектному строю, в котором субъект сознания существует в двух временных точках одновременно. Написав личную историю Америки, как битник, Дж. Керуак утверждает идею личностной свободы и необходимости движения:

«Горе тем, кто не осознает, что Америка должна измениться, она все равно изменится, она меняется на глазах, к лучшему – скажу я вам»<sup>1</sup>.

Таким образом, идейное содержание автобиографического романа «В дороге» особым образом модифицирует субъектную организацию текста: в сознании субъекта появляется лиризм и стремление к чувственному обобщению собственного жизненного опыта, который становится универсальным принципом постижения мира и формирования личностного мироощущения. Так же, как и у У. Берроуза, структурные компоненты автобиографии, вступая во взаимодействие с авторской идеей, определенным образом трансформируются, передавая особый тон голосу субъектов и объектов речи в романе.

---

<sup>1</sup> Керуак Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. С. 615.

## 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»<sup>1</sup>, – сказал о своих коллегах по перу Г. Корсо, определяя значимость и особенности творческого наследия битников. На наш взгляд, подобное мнение о месте битников в истории литературы вполне закономерно, так как при всей разности проанализированных нами романов двух ведущих писателей бит-поколения У. Берроуза и Дж. Керуака мы смогли увидеть, с одной стороны, их общность на уровне жанра и идейного содержания, а с другой, новаторство в структурной модификации субъектной организации автобиографического романа.

Для этого в первой главе нашего исследования мы, опираясь на теоретические исследования Б. О. Кормана, Н. Л. Лейдермана, М. М. Бахтина и ряда других литературоведов, определили функциональное значение субъектной организации и подробно рассмотрели ее функциональные компоненты и пришли к выводу, что все они так или иначе восходят к фигуре автора, который растворяет в них идейное содержание произведения. Благодаря этому стало возможно выявить особенности автобиографии на указанном уровне, указав ее жанровые особенности.

В ходе нашего исследования принципиально важной становится мысль о том, что автобиографический роман обладает одной крайне важной и специфической особенностью: это текст, который создается в ходе художественного осмысления автором собственной жизни, то есть предметом исследования писателя является его собственное сознание, поэтому, обладая традиционными жанровыми параметрами, автобиография, вступая в «диалог» с авторским «Я», способна трансформироваться и изменяться. В этом и заключается *художественное* осмысление – для передачи фактов биографии

---

<sup>1</sup> Фостер, Э. Х. Битники [Текст] / Фостер Э. Х. – Екатеринбург: «Екатеринбург», 1993. С. 5.

писателя существуют другие документальные жанры, которые менее подвержены жанровым трансформациям. Таким образом, автобиографический роман – «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>

Однако прежде чем приступить к анализу битнических романов, во второй главе мы определили своеобразие их эстетических и мировоззренческих позиций, которые могут быть объяснены социальными и культурными тенденциями в обществе США 1930 – 1950-х г.г.

В третьей главе мы проанализировали романы Дж. Керуака «В дороге» и У. Берроуза «Джанки», выявив их своеобразие на уровне субъектной организации текста.

Таким образом, нам удалось очертить единые для жанра параметры субъектной организации романа автобиографического, благодаря которым стал возможен дальнейший анализ произведений Дж. Керуака и У. Берроуза в аспекте их идейного и жанрового содержания. В результате анализа мы можем выявить два важных противоречия битнических романов.

Первое состоит в том, что у каждого из авторов субъектная организация, подчиняясь идейному содержанию романа, претерпевает особые изменения на уровне собственной структуры или поэтики.

Так, У. Берроуз, описывая ужас наркотической зависимости и ее влияние на мышление человека, создал удивительную систему субъектов речи и сознаний, единой скрепой которых стала «зависимость», определяющая во многом пространственные и временные точки зрения персонажей, развитие сюжета, пространственно-временные рамки (хронотоп). Порабощенное на протяжении романа сознание рассказчика не имеет возможности взглянуть

---

<sup>1</sup> Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина . 3-е изд., стереотип. М.: Флинта, 2017. С. 10.

дальше границ, установленных его собственным недугом, что помогает У. Берроузу создать не просто роман про вред морфия, а удивительным образом раскрыть сознания человека, его полюбившего и чуть не погибшего от этого. Субъектная организация становится здесь не просто способом организации субъектов речи романного пространства, а является «инструментом» для более точного воплощения авторской идеи: свобода личности не может стать в условиях зависимости физической.

В романе Дж. Керуака «В дороге» автор стремился решить путем рассказа о путешествиях своего героя по Америке серьезные экзистенциальные вопросы, касающиеся самосознания личности в мире. Для того чтобы осуществить задуманное, писатель наделил рассказчика особым лирическим началом, тем самым поставив на первое место в повествовании не событийную сторону романа, а сферу ощущений и эмоций рассказчика, вызванных всеми субъектами речи и сознаний, с которыми сталкивается главный герой. Это позволило писателю через крайне субъективную картину мира изобразить универсальные принципы человеческого бытия, решив поставленную проблему: чтобы обрести себя в мире, нужно создать собственное впечатление о нем и довериться ему. Следовательно, поэтизация героем окружающей его художественной действительности не просто черта его характера, а глубинный принцип субъектной организации текста, благодаря которому стало возможна реализация столь непростой идеи.

Таким образом, субъектная организация в битнических романах, вступая во взаимодействие с особенностями жанровой формы автобиографии, существенно трансформирует этот уровень текста, наделяя его определенным *принципом* изображения автором собственного жизненного пути и отражает специфику автобиографического повествования: сознание субъекта (автора) неповторимо, поэтому и механизмы его работы отличаются определенными индивидуальными чертами.

Из этого следует второе, не менее важное противоречие: анализ данных романов позволяет говорить нам о том, что новаторство битников в рамках

жанра автобиографии – следствие самой специфики автобиографической прозы. Автор, следуя законам жанра, не может выйти за рамки факультативных его элементов, ведь жанр – структура древняя, однако сам автобиографический роман, выбранный писателями-битниками, тесно связан с личностью пишущего и уже своей идейной установкой призывает автора к эксперименту, ведь судьба каждого человека неповторима.

Следовательно, при изучении битнической прозы, с одной стороны, исследователю нужно знать не биографию писателя, а его мировоззренческие позиции, которые возможно будет расшифровать в тексте произведения, определив тем самым его идейное содержание. С другой, для того чтобы это сделать, следует обратиться к субъектной организации текста, особенности которой нужно искать не на уровне соотношения элементов ее структуры или сюжета, а в определенном внутреннем принципе, который также связан с личностью писателя.

Битничество, желая достичь абсолютной свободы самовыражения, избрало для достижения этой цели самые разные пути: У. Берроузу пришлось познать мир «джанка», а Дж. Керуаку выйти на дорогу, и не задача исследователя оценивать их жизненный путь, его задача понять, как их сознание, воплощенное в героях их романов, постигало эту идею, избрав самый подходящий жанр – автобиографический роман. В этом, на наш взгляд, заключается главная сложность изучения битнического романа.

Думается, что результаты данного исследования в дальнейшем могут дополнить теорию изучения авангардной автобиографической прозы XX века, ведь существует целый ряд «экспериментальных автобиографий, авторы которых занимаются не столько ретроспективным отображением своего действительного 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>.

Практическое же применение результаты данной работы могут найти в изучении принципов построения субъектной организации автобиографической прозы, без понимания которых, как мы убедились, невозможен полный анализ автобиографических текстов. В связи с этим мы можем сформулировать некоторые методические рекомендации анализа произведений, в которых писатель рассказывает о себе.

Во-первых, при обращении к автобиографическому произведению, исследователь должен помнить о «триединстве» авторов, которое, однако, не предполагает фактического сращения и сходства: между автором реальным и первичным со всеми его способами воплощения в тексте будет находится лист бумаги, на котором произведение пишется. Но это дает и творческую свободу автобиографу: он помещает себя в ткань художественного произведения, где его личная история – лишь материал для создания совсем другой истории. Следовательно, автобиография – это художественное произведение. Такое единство во многом усиливает установку на достоверность, погружает читателя в художественный мир произведения. Это позволяет писателю не просто рассказать историю, а прожить ее вместе с читателем 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 в 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.

---

<sup>1</sup> Черкашина Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tematicheskie-bloki-v-strukture-zhanra-avtobiografii>

Второй голос – это мысли и реплики героя из «тогда», за которыми также наблюдает читатель. Важно их принципиальное разграничение, так как первый голос озвучивает идеи и опыт уже осмысленный рассказчиком, а второй – лишь изображает переживание этого опыта.

При этом принципиально важно выявить соотношение этих голосов в тексте. Если преобладает первый, то автору важно обобщить, прокомментировать, пояснить читателю причины и следствия своих поступков, подтолкнуть его к идейному содержанию произведения. Если же преобладает второй – акцент ставится на событиях и стремлении рассказчика увлечь читателя в процесс проживания его жизни.

В-третьих, такая раздробленность на уровне субъектной организации, влечет за собой нелинейность и фрагментарность времени в автобиографии. Так как писатель художественно воспроизводит процесс *вспоминания*, в поле его зрения не может попасть вся жизнь, а лишь какой-то ее отрезок. Это парадокс человеческого сознания. Следовательно, фабульное время всегда уже времени художественного, поэтому автобиография потенциально не может быть завершена, ведь история героя не может преодолеть время реальное, точку «сейчас», из которой пишет автор. 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. Да и сам автор может скрыться за своим альтер-эго, которое позволит ему выйти за рамки собственного я. Поэтому не следует искать сходства между персонажами и их прототипами, внимание нужно обратить на их художественное воплощение и функции в рамках сюжета.

Самым главным, на что следует обращать внимание при анализе автобиографии – ее идея. Это мысль, реплика, высказывание, которое, как правило, озвучивается всевидящем субъектом из «сейчас»: она может быть в прологе или финале романа. Автобиография – это художественно путешествие автора по собственным воспоминаниям, а его герой либо подтверждает его идею, либо опровергает ее. 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 и его субъектной организации.



## Список использованной литературы

1. Берроуз, У. Голый Завтрак : [роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. В. Когана. – М.: Астрель, 2012. – 287 с.
2. Берроуз, У. Билет, который лопнул :[роман] / Уильям Берроуз; пер. с англ. В. Когана. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – 222 с.
3. Берроуз, У. Джанки :[роман]/ Уильям Берроуз; пер. с англ. Алекса Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 285 с.
4. Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, любителя опиума [Электронный ресурс] // пер. с англ. Мергей Панов. М., «Наука», 2000. URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/INPROZ/KWINSI/isp2.txt_with-big-pictures.html)
5. Керуак, Дж. В дороге [роман] / Джек Керуак; пер. с англ. В. Коган. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014 г. – 384 с.
6. Керуак, Дж. Снова в дороге (отрывки из дневников) [Электронный ресурс] // URL: [https://vladivostok.com/Speaking\\_In\\_Tongues/roadagain.htm](https://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/roadagain.htm)
7. Аристотель. Поэтика // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112.
8. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. –504 с.
9. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4 – е. М., «Сов. Россия», 1979. – 320 с.
10. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. - 2е изд. - М.: Искусство, 1986. – 445 с.
11. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: «Худож. лит.», 1975. – 809 с.
12. Безрогов, В. Г. Автобиография и история [Текст] / В. Г. Безрогов // Хеннингсен, Ю. Автобиография и педагогика / Ю. Хеннингсен. - М.: Изд-во УРАО, 2000. – С. 133-180.
13. Бронская, Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX в. (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. – 120 с.

14. Джумайло, О. А. Поэтика переписывания в романе Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, любителя опиума», 2011 г. [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotreblyavshego-opium>
15. Джумайло, О. А. Специфика романной исповедальности. [Электронный ресурс] // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-perepisyvaniya-v-romane-tomasa-de-kvinsi-ispoved-anglichanina-upotreblyavshego-opium>
16. Ермоленко, С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. – 420 с.
17. Зенкин, С. Теория литературы: проблемы и результаты / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное образование, 2018. – 368 с.
18. Керуак, Дж. Вера в технические приемы в современной прозе // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 619-621.
19. Керуак, Дж. Истоки разбитого поколения // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 605-616.
20. Корман, Б. О. О цельности литературного произведения // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 119-128.
21. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 111 с.
22. Корман, Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 61-66.
23. Корман, Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 215-234.

24. Корман, Б. О. Цельность литературного произведения и экспериментальный словарь литературных терминов // Б.О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – С. 172-208.
25. Лежен, Ф. Когда кончается литература?// Автобиографическая практика в России и во Франции / под ред. К. Вьолле, Е. Гречаной. М. : ИМЛИ РАН, 2006. – С. 261-275.
26. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
27. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. –752 с.
28. Мамаева, А. Г. Языковое новаторство Джека Керуака с позиций психолингвистики [Электронный ресурс] // Вестник МГЛУ. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoe-novatorstvo-dzheka-keruaka-s-pozitsiy-psiholingvistiki>
29. Мейлер, Н. Белый негр. Поверхностные размышления о хипстере. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 218 с.
30. Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А. Николина . 3-е изд., стереотип. М. : Флинта, 2017. 424 с.
31. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
32. Новокрещенных, Е. Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета [Электронный ресурс] // Диссертация. 2008. URL: <http://www.dissertat.com/content/poetika-avtobiograficheskoi-prozy-russkikh-poetov-vtoroi-poloviny-xix-v-aa-grigoreva-yap-pol>

33. Ньюбина, Л. М. Человек вспоминающий // Человек, 2010. № 2. – С. 107-114.
34. Павлова, С. Ю. Мемуарно- автобиографические жанры: к проблеме границ [Электронный ресурс] // Известия Саратовского университета. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuarno-avtobiograficheskie-zhanry-k-probleme-granits>
35. Подгорец, Н. Богемные невежды // Антология поэзии битников. BEAT. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 631-637.
36. Савкина, И. Л. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. [Электронный ресурс]. М.: Новое литературное образование, 2007. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=192435>
37. Смирнов, Е. А. Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. 2011 г. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-aspekty-romana-dzheka-keruaka-na-doroge>
38. Соловьёва, И. В. Анализ автобиографии и биографии с точки зрения субъектной перспективы [Электронный ресурс] // Вопросы гуманитарных наук. 2009. URL:<https://publications.hse.ru/articles/73710742>
39. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. — Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. –512 с.
40. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тamarченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
41. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. – 574 с.

42. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2009. — 336 с.

43. Фаустов, А.А. К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина [Электронный ресурс] // Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). Воронеж, 1986. URL: <http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm>

44. Фостер, Э. Х. Битники [Текст] / Фостер Э. Х. — Екатеринбург: «Екатеринбург», 1993. — 157 с.

45. Хаустов, Д. Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки / Д. Хаустов. — М.: РИПОЛ классик, 2017. — 300 с.

46. Цаплин, Р.С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Джека Керуака «В дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014 г. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/mezhdu-vozvysheennym-i-obydennym-sintez-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-nachal-v-romane-dzheka-keruaka-v-doroge>

47. Чекалов, П.К. Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского гос. ун-та. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru>

48. Чиарди, Дж. Угасшим битникам посвящается \\ Антология поэзии битников. ВЕАТ. — М.: Ультра. Культура, 2004. С. 637 – 651.

49. Школьская, А.О. Художественное пространство романа Джека Керуака «В дороге» [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского университета. 2016. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-romana-dzheka-keruaka-v-doroge>