

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английской филологии и сопоставительного языкознания

**Черты постмодернистской поэтики в романе Джона Фаулза
«Коллекционер»**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите

Исполнитель:
Гец Савва Юрьевич,
Студент группы БА-43

Руководитель ОПОП
44.03.01 – Педагогическое образование

подпись

Профиль: иностранный язык (английский)

Научный руководитель:

_____ Старкова Д.А.

Любавина Елена Владимировна,

«__» _____ 2016 г.

доцент кафедры немецкой

Зав. кафедрой

филологии Института иностранных

_____ Старкова Д.А.

языков УрГПУ

подпись

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Понятия постмодернизм и постмодернистской поэтики, ее черты.....	5
1.1. К понятию «Постмодернизм», ее истоки происхождения и развития	5
1.2. Признаки постмодернистской поэтики.....	12
Выводы по главе 1	15
ГЛАВА 2. Аспекты художественного мира в реалиях постмодернистской поэтики	17
2.1. Осознание художественного мира через призму постмодернистской поэтики.....	17
2.2. Осознание хронотопа через призму постмодернистской поэтики	21
2.3. Осознание персонажной системы через призму постмодернистской поэтики.....	24
2.4. Осознание характерных тем и мотивов через призму постмодернистской поэтики	29
2.5. Понятие «интертекстуальность» в постмодернистской поэтике	32
Выводы по главе 2.....	35
ГЛАВА 3. Проявление черт постмодернистской поэтики в романе Джона Фаулза «Коллекционер»	37
3.1. Анализ темы и мотивов и их проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»	37
3.2. Анализ хронотопа и его проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»	45
3.3. Анализ персонажей и их проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»	57
Выводы по главе 3.....	64
Заключение.....	66
Список использованной литературы.....	68
Приложение	71

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая дипломная работа посвящена чертам постмодернистской поэтики, которые мы будем анализировать на примере романа Джона Фаулза «Коллекционер».

Актуальность данной темы определяется тем, что произведения Джона Фаулза представляет собой образец постмодернистской поэтики и не перестает дискутироваться в литературоведении.

Цель данной работы состоит в выявлении черт постмодернистской поэтики на основе анализа постмодернистского романа Джона Фаулза «Коллекционер».

Объектом исследования является художественный мир литературного произведения, а **предметом** данного исследования – черты постмодернистской поэтики романа Джона Фаулза «Коллекционер».

Задачи:

1. Изучить и осмыслить теоретическую базу по темам «Постмодернистская поэтика» и «Художественный мир».
2. Разработать тему: выявить параметры для анализа художественного мира и постмодернистских черт литературного произведения.
3. Проанализировать художественный мир романа Джона Фаулза «Коллекционер», а затем обозначить черты постмодернистской поэтики в соответствии с теоретическим исследованием.

Методы: теоретический анализ, метод сплошной выборки, метод художественного анализа, метод дедукции и обобщения.

Материалы: 30 контекстов из романа Джона Фаулза «Коллекционер» в оригинале.

Структура работы состоит из введения, трех глав с выводами, заключения, списка используемой литературы, 30 приложений.

Теоретическая значимость: элемент новизны заключается в системном трехуровневом подходе к анализу художественного текста произведения, который был разработан профессором Н.Л. Лейдерманом.

Практическая значимость: Работа может быть использована в курсе интерпретации художественного текста, а также на занятиях по дисциплине «Зарубежная литература».

ГЛАВА 1. Понятия постмодернизма и постмодернистской поэтики, ее черты

1.1. К понятию «Постмодернизм», ее истоки происхождения и развития

Прежде чем мы обратимся к постмодернистской поэтике и ее чертам, нужно определить саму дефиницию слова «постмодернизм» и его истоки.

Так как данное культурное явление достаточно ново в литературоведении, стоит отметить, что наряду с понятием «постмодернизм» стоят такие синонимы как «постструктурализм», «поставангардизм», «трансавангардизм», с которыми мы можем столкнуться в дальнейшем обсуждении данного вопроса. Возникновение такого нового культурного веяния произошло в 60-70 гг, разработанных в рамках действующего на то время новшества постструктурализма во Франции, где данные концепции составили философско-теоретическую базу. Точное, закрепившееся в словарях понятие постмодернизма еще не было выявлено вследствие новизны темы и исследований, все еще проходящих касательно этой темы.

Термин «постмодернизм» обозначен для того, чтобы охарактеризовать современную литературную и общекультурную ситуацию, комплекса эпистемологических, философских, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. На сегодня данный термин рассматривается не только как универсальная категория культуры XX века, но и как средство выражения «духа времени» во всех аспектах человеческой деятельности: социологии, философии, экономике, политике и искусстве.

Существуют два типа толкования понятия «постмодернизм» - так называемый исторический подход, при котором данный термин рассматривается как общеэстетический феномен культуры в 60-90-е годы XX столетия. И для данного подхода выделяются следующие аспекты его характеристики: определенная историческая почва, особый тип сознания и специфическая художественная практика.

Под определенной исторической почвой мы понимаем на каких основаниях создавался постмодернизм в период идеологического кризиса общества с осознанием угрозы самоуничтожения человечества, разочарования моноцентрических идеях, когда люди устали от усредненности, стандартизации, подражательности и маловыразительности уже к концу 50-ч годов. В ответ на это возникала сплошная относительность, отсутствие каких-либо универсальных норм. Постмодернизму свойственно свое мышление, абсолютно хаотичное, неструктурированное, фрагментарное в отличие от модернизма с его целостной и ясной системой. Для искусства теперь нет возможности выразить абсолютную истину, постмодернизм запрещает это сделать. Представление о мире как о хаосе, бессмысленном и непознаваемым, порожденное кризисом ранее существовавших ценностей – все это свойственно постмодернизму. Это объясняет необычную форму восприятия мира под названием постмодернистская чувствительность, отрицающая какие-либо существующие системы ценностей и приоритетов.

Единственное, что может существовать в такой системе только ироничность, пародирование, обесценивание самых главных ценностей морали как личностных, так и социальных. Отсутствие определенной системы морально-этических принципов и оценок обозначает существование такого мироощущения. Объектом постмодернистов является хаотичное, разорванное сознание личности, которое наиболее адекватно отражает процесс ассоциативного восприятия мира. Все это ведет к специфичности художественной практики, в центре которой лежат сближение и смешивание

разных литературных направлений и использование ряда приемов и средств, являющихся основой постмодернизма, как культурного феномена. Таким образом постмодернизм предстает перед нами как очередное звено в цепи сменяющих друг друга культурных эпох.

Касательно другого подхода, трансисторического стоит отметить, что он гораздо шире по смыслу. Н.В. Киреева приводит пример, что независимо от времени, в каждой культуре существовали подобные ситуации, где в период кризиса, ведущим культурным движением был постмодернизм, что приходил на смену вымирающих ценностей общества. Итальянский ученый и писатель У. Эко отмечал, что «постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние», и что «у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [Киреева 2004:16]. Далее эту мысль поддерживает литературовед Д.В. Затонский заявляя, что в каждой эпохе существовали свои постмодернисты, которые отображали кризисные явления жизни, ведь по мнению исследователя, термин «постмодернизм» являлся инструментом, чтобы маркировать «основополагающие механизмы нашего бытия, и не сегодняшнего только, а всегдашнего» [Киреева 2004:16].

Однако ранее эти феномены имели свою локальность, где в наше время впервые характеризуется глобальностью, так как постмодернистское состояние мира - это результат болезненной утраты, можно даже сказать вселенского духовного падения. Мы можем предоставить пример с верой, где язычество уходит в небытие, многобожие искореняется другими более фанатичными религиями, а ведь раньше для многих людей такие вещи были святы, неотделимы от жизни общества. По выражению Затонского, плодом данного застоя и стал постмодернизм, определяющий доминанту кризисной культуры. Далее понятие «кризис» раскрывает американский исследователь А. Меджилл: «Это утрата авторитетных и доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного, утрата, отягощенная одновременно потерей веры в божье слово Библии» [Киреева 2004:16]. Еще Затонский писал про ощущение

постмодернизма вне времени, приводя в пример отрывок из Ветхого Завета: «И оглянулся я на все дела мои...и вот, все суета и томление духа, и нет от них пользы под солнцем!» [Киреева 2004:16]. Таким образом все это послужило лишь этапом развития философской мысли в XIX – XX вв.

Далее мы рассмотрим понятия модернизма и постмодернизма в их взаимосвязи. Существуют три точки зрения, которые могут раскрыть данное соотношение. В первом случае постмодернизм считается заключительной стадией модернизма, с предельным выражением его основополагающих принципов. Следующая точка зрения раскрывает постмодернизм как «антимодернизм», т.е. полная его противоположность, как по способу осознания мира, так и по типу художественного переосмысления. Последний пример представляется как явление, которое существует отдельно, отличающееся своей оригинальностью характера, собственным философской базой и специфической эстетикой и данная точка зрения наиболее подходит для описания постмодернизма, как феномена, что включает в себя процесс переосмысливания различных художественных систем и помимо этого предстающего совершенно обособленным и неповторимым явлением в культуре. Однако, так как вопрос их взаимосвязанности остается актуальным, мы решили предоставить вам сравнительную характеристику некоторых аспектов этих систем, дабы продемонстрировать противоречивую природу их связи.

Модернизм считается системой с закрытой замкнутой формой, где постмодернизм выделяет открытую разомкнутую антиформу. Далее в модернизме обязательно должна присутствовать цель, а в постмодернизме – игра. И такой список противопоставлений можно продолжать: замысел – случай, иерархия – анархия, центрирование – рассеивание, жанр/границы – текст/интертекст, определенность – неопределенность, метафизика – ирония, паранойя – шизофрения. Любой аспект модернизма обязательно противопоставим с соответствующим аспектом постмодернизма. А теперь

настало время поговорить о философских истоках возникновения постмодернизма как культурный феномен.

Как уже было упомянуто выше, постмодернизм возник на поприще теории постструктурализма. Ф. Ницше по мнению постструктуралистов считается тем, кто положил начало школе постструктурализма, так как он предложил дополнить умственные формы познания чувственными и выступил в пользу принципа множественности интерпретаций. Сторонники постструктурализма по-своему восприняли его постулаты: идея бытия превратилась в мировую игру, призыв осуществить переоценку ценностей, понимание познания как творчества, где существует не только интеллектуально - рациональные способы философствования, но и иррациональных, художественных. Поэтому в постмодернизме преобладает глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция человека на окружающий мир.

В современном обществе установленные в сознании человека истины и ценности находятся в стадии переосмысления за счет критики в их сторону. Это доказывается наличием одного из центральных принципов постструктурализма – принцип «методологического сомнения», который направлен на разрушение положительных представлений о природе человеческого знания, рационалистических обоснований феноменов действительности и «непререкаемую истинность». Постструктурализм внес большой вклад в такие науки как языкознание, семиотика, семиотика культуры, семасиология, культурфилософия. Тенденция к размыванию границ между различными областями человеческого знания – искусством, философией, наукой, явственно проявлялась в постструктурализме. Теория постмодернизма вобрала в себя существенные открытия постструктурализма, но сохранила тесную связь с ним за счет наличия единства философских и общетеоретических положений с ним за счет наличия единства философских и общетеоретических положений.

Сейчас мы поговорим о родине постмодернистской литературы, где она развивалась и влияла на общество. Этой родиной считается США, ведь именно отсюда постмодернизм разошелся по странам Европы. Теория постмодернизма возникла на поприще интеллектуально-философских, постфрейдистских и литературоведческих рассуждений французских постструктуралистов. И США оказался подходящей страной для развития постмодернизма не проста, ведь именно там появилась потребность в осмыслении тех тенденций в развитии искусства и литературы, которые начали происходить с середины 50-х гг. Например тот факт, что сформировался такой вид искусства как поп-арт, который сделал цитатность ведущим художественным принципом, непременно вел к тому, к середине 70-х годов, эти тенденции только крепили и впоследствии произошла смена культурной парадигмы: от модернизма культура перешла в постмодернизм.

Знаменательным событием в этом плане стала статья известного литературоведа Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», которая была выпущена в общество в 1969 году в журнале «Плейбой». Само название журнала сообщало о совмещения языка модернизма с языком массовой литературы. Все это являлось целью преодолеть как элитарность модернистской литературы, которая была ориентирована только для интеллектуалов, коих было немного и в силу сложности материала не признавалась обществом, так и примитивность и шаблонность массовой беллетристики, которая отвергалась элитой социума, но также являлась основным продуктом потребления широкого круга читателей. В этой тенденции характеризуются постмодернистские произведения, которые сокращают разрыв между «искусством для образованных» и его упрощенным вариантом «для простых», ведущий к выходу за рамки литературных направлений, жанров, читательских ожиданий и т.д.

Идеи французских постструктуралистов, переехавших в США, поспособствовали более глубокому осознанию постмодернизма в американской культуре и процессов, проходящих в ней. С 1975 года начинает выходить

журнал «Октябрь» под редакцией Розалинды Краусс, который считается основным источником для пропаганды открытий представителей новой французской философии, культурологии, психоанализа, литературоведения и объединения усилий американских интеллектуалов по осознанию феномена постмодернизма. Теория постмодернизма систематизируется американским ученым И. Хассаном.

В конечном итоге концептуальная парадигма постмодернизма оказала влияние помимо литературы и искусства на весь комплекс гуманитарных наук: психоанализ, криминология, психология, право, социология, бизнес и менеджмент, политические науки. Постструктурализм послужил методологической базой для переосмысления истории искусства, литературы и культуры США в целом с новых точек зрения – расовой, этнической, сексуальных меньшинств и др. В конечном итоге к началу 90-х годов, постмодернизм стал доминирующим направлением в США в развитии духовной культуры социума в целом.

Что касается выдающихся представителей постмодернизма в Америке это Дж. Барт, Т. Пинчон, Д. Бартелми, Р. Сакеник и Р. Федерман. Более того, большинство из названных постмодернистов являются и практиками, и теоретиками. В произведениях этих людей изобилует изумительная смесь культур, языков, реальных фактов и вымысла. Современная проза делит место в одном произведении с шекспировской драмой, романтизмом, эпохой Просвещения, реализмом. Помимо этого, произведение теряет свою целостность, идентичность, что в дальнейшем может привести к смешению, пародированию, фарсу. Буквально теряется такие понятие как «свой», «чужой» тексты, линия между настоящим и прошлым.

1.2. Признаки постмодернистской поэтики

Переходя от философских истоков к содержимому постмодернизма, а точнее к особенностям постмодернистской парадигмы. Нарочитое разрушение традиционных представлений о целостности, стройности, законченности эстетических систем, размывание всех стабильных эстетических категорий, отказ от табу и границ – все это характерно для парадигмы. Таким образом, говорить о систематизации правил организации постмодернистского текста весьма проблематично, однако попытки выделить основные признаки существуют. Мы будем относить их к литературе. Вот некоторые из них:

– деканонизация всех канонов и всех официальных условностей, ироническая переоценка ценностей. Под этим мы понимаем разрушение хронотопа, смешение прошлого и настоящего, смешение пространства, т.е. абсолютное уничтожение каких-либо границ литературных жанров;

– Отказ от традиционного «я», стирание личности, подчеркивание множественности «я», что в свою очередь подразумевает в литературе как удаление авторского повествования, полиперспектива персонажей, т.е. множественность точек зрения в художественном произведении;

– Гибридизация, мутантное изменение жанров, порождающее новые формы. Данный признак иллюстрирует блендинг литературных жанров в рамках одного произведения, т.е. в романе могут сосуществовать черты детектива, драмы, комедии и самого романа;

– Карнавализация, диалогичность, подразумевая, что в произведении может присутствовать несколько текстов, перекликающихся между собой, создавая цикл, как в карнавале;

– Метаязыковая игра, игра в текст, игра с текстом, игра с читателем, игра со сверткестом, тетрализация текста. Понятие игры мы опознали ниже;

– Интертекстуальность, опора на всю историю человеческой культуры и ее переосмысление. Обилие множества текстов в одном, соединяя воедино множество культур: античная, библейская, шекспировская и пр;

– Плюрализм культурных языков, моделей, стилей, используемых как равноправные. Мы воспринимаем его как смешение стилей в одном произведении как то: стиль возвышенный со стилем разговорным, даже с употреблением жаргонизмов и арготизмов;

– Ориентация на множественность интерпретаций текста. Если обозначить кратко, то в постмодернистском тексте не существенно единственно верного понимания смысла текста, его можно рассмотреть с разных точек зрения;

– Принципиальная асистематичность, незавершенность, открытость конструкции. Отсутствие ощущения законченности текста в постмодернистской поэтике позволяет читателю додумать концовку самому, где он может ее интерпретировать по-своему;

Этот список неполон, но достаточно хорошо иллюстрирует ситуацию парадигмы постмодернистской поэтики, для которой характерно:

– Появление новых, гибридных литературных форм. Также смешение нескольких литературных жанров воедино образует единый новообразованный жанр, неповторимый и никогда не существовавший до этого момента;

– Фрагментарность, коллаж, монтаж, использование готового или расчлененного литературного текста;

– Травестийное снижение классических образцов, иронизированных и пародированных. В постмодернизме происходит осмеивание всех постулатов модернизма, считавшимися неприкасаемыми.

Стоит вернуться к аспекту постмодернистской поэтики, являющимся одним из ключевых и это игра. Существует философская концепция,

выдвинутая нидерландским историком и культурологом Йоханом Хейзингой в 1937 году. Концепция названа Homo Ludens, что с латыни переводится как человек играющий. Касательно самой концепции, Хейзинг выделяет саму идею игры как универсальный феномен в человеческой цивилизации со своим особым смыслом. Также он подмечает, что игра не может быть приравнена к одному из аспектов литературы, так как игра появилась очень давно. Она даже присутствует у животных, более того сама культура имеет игровую природу, и на основе данного примера, Хейзинга иллюстрирует игру как двусмысленное явление, которое включает в себе противоположные по значению процессы – серьезность и несерьезность. Далее он раскрывает понятие игры как «свободное действие», то чем мы занимаемся в свободное время без какого-либо принуждения в особом «игровом пространстве». Вдобавок ко всему игра не лишена определенного строгого порядка, то есть мы смело можем заявить, что в игре есть определенное сообщество. Возвращаясь к постмодернизму, мы отметим, что благодаря взаимодействию платформы homo ludens и постмодернизма, происходит процесс игры, где ценности любых культур и эпох становятся достоянием игровой ситуации, следовательно, играющего ума [Хейзинга 1937: 29].

Выводы по главе 1

Подводя итог по теоретической базе первой главы, мы суммируем знания, заявив, что изучили понятие постмодернизма, назвав основные способы толкования данного термина: исторический, где он выражался как некое событие в истории культуры общества и трансисторический, где литературовед Д.В. Затонский заявлял, что постмодернизм – вневременной феномен, который происходил в каждой культуре любого времени, где наступает кризисный период и постмодернизм находит применение для художников выразить социальное состояние в культуре. Также он отметил, что ранее постмодернизм был ограничен локальностью, в то время как в наше время понятие «глобальность» лучше отображает картину социума в любом уголке планеты. После этого мы нашли точки оппозиций между постмодернизмом и модернизмом, в которых явственно прослеживается тенденция от целостности к фрагментации текста в литературе и извращение всех моральных ценностей и устоев общества. Впоследствии, мы определили истоки постмодернистской литературы, которые находились в США, где она зародилась и развивалась. Стоит отметить, что Америка неслучайно была подходящим местом для развития новой парадигмы в гуманитарных науках. Появление поп-арта и наличие цитатности как ведущего принципа привели к изменению парадигмы: от модернизма к постмодернизму.

Также маяками продвижения постмодернизма в культуру США была статья известного литературоведа Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», целью которого являлось сократить разрыв между «искусством для образованных» и его упрощенным вариантом «для простых», ведущий к выходу за рамки литературных направлений, жанров, читательских ожиданий и журнал «Октябрь» Розалинды Краусс, который подстегивал интерес у американских интеллектуалов развивать идею постмодернизма у них в стране.

Более того, мы установили философскую базу, коей считаются философские постулаты Ницше, которые были переосмыслены постструктуралистами и переняты основоположниками постмодернизма. Касательно самих черт постмодернистской поэтики то они способствуют намеренному разрушению традиционных представлений о целостности, стройности, законченности эстетических систем, размыванию всех стабильных эстетических категорий, отказу от табу и границ. Карнавализация, диалогичность, игра, интертекстуальность, плюрализм культурных языков, ориентация на множественность интерпретаций текста, незавершенность, открытость конструкции – всё это характеризует асистематичное фрагментированное видение мира у постмодернизма.

ГЛАВА 2. Аспекты художественного мира в реалиях постмодернистской поэтики

2.1. Осознание художественного мира через призму постмодернистской поэтики

Для того, чтобы определить роль художественного мира в постмодернистской парадигме, нужно ввести термин «художественный мир».

Предварительно нам хотелось бы рассмотреть понятия мира произведения и художественного мира, в частности. Известно, что, начиная читать любое художественное произведение, мы оказываемся в особом вымышленном мире. Этот мир похож на окружающий нас реальный мир, на тот мир, в котором живёт автор произведения. Однако это мир фикциональный, являющийся результатом творческой фантазии автора и потому он не может быть адекватным миру реальному, зеркальным его отражением, - он представляет скорее его модель. Конечно, мир произведения представляет собой систему, так или иначе соотносимую с миром реальным: в него входят люди, с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природа (живая и неживая), вещи, созданные человеком, в нем есть время и пространство, которые в дальнейшем будут именоваться в данной работе как хронотоп. Мир произведения – это художественно освоенная и преображенная реальность. Он многопланов, многоаспектен, как и сама реальность.

Картина мира в художественном произведении подчиняется своим собственным законам, которые касаются функционирования всех подсистем этого мира, его отдельных аспектов, о которых далее пойдёт речь. Этот вымышленный, внутренний, образный мир произведения мы называем его художественным миром.

Но мы можем утверждать, что художественный мир литературного произведения далеко не тождественен тому, что именуется миром писателя, в который входит прежде всего круг выражаемых им представлений, идей, смыслов, его жизненное кредо, его жизненный опыт, что находит частичное воплощение в художественном мире его произведений.

Наиболее крупными единицами словесно-художественного мира являются персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты.

Мир включает в себя, далее, то, что правомерно назвать компонентами изобразительности (художественной действительности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая реальность предстает и как обозначенное словами, вербализация бытия как такового, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов. Наконец, малым и неделимым звеном художественной предметности и структурной организации являются единичные подробности (детали) изображаемого [Добин 1975: 14], порой четко и активно выделяемые писателями и обретающие относительно самостоятельную значимость.

Художественный мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Мир произведения составляет реальность как «вещную», так и «личностную». (Под вещью философия XX в. понимает бытие пассивное и безгласное, личностное же начало понимается как активное и говорящее бытие.) В литературных произведениях эти два начала неравноправны: в центре находится не «мертвая природа», а реальность живая, человеческая, личностная (пусть лишь потенциально).

Таким образом, важнейшими свойствами художественного мира произведения являются:

– его нетождественность первичной реальности;

- участие вымысла в его создании;

- его условность, использование писателями не только жизнеподобных, но и условных форм изображения, поскольку он создаётся посредством определённых приёмов, носящих установленный характер, то есть, определённого кода, одинаково понимаемого автором и читателем. Возвращаясь к утверждению о том, что в литературном произведении царят особые, собственно художественные законы, приведём высказывание известного итальянского писателя и литературоведа современности Умберто Эко, из его комментария к роману «Имя розы»: «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале <...> писатель – пленник собственных предпосылок» [Эко 1989: 33].

В современном литературоведении утвердился взгляд на художественное произведение как на сложную систему, состоящую из различных взаимосвязанных структурных уровней и их подсистем. В данном вопросе мы придерживаемся теории Н.Л. Лейдермана, который предлагает трёхуровневый подход к художественному миру произведения, а именно,

- уровень концептуальный (его подсистемы: тематика, проблематика и конфликт);

- уровень «внутренней формы» (его подсистемы – субъектное и пространственно-временная организация художественного мира);

- уровень «внешней формы» его подсистемы – речевая и ритмико-мелодическая организация текста).

На основе этих уровней складывается представления о предметных чувственно-наглядных и эмоциональных невещественных образах, и уже из системы этих образов возникает некий воображаемый мир, который становится воплощением определенной концепции действительности.

Итак, художественный мир литературного произведения можно, следуя определению, данному Д.С. Лихачёвым, представить, как «фантазийно-организованное и структурированное воображением автора, потом читателей представление о художественной реальности, соединяющее в себе кажущееся жизнеподобие картины мира и иррациональные, вероятностные, виртуальные её варианты». [Лихачёв 1968: 21].

Определив, что же для нас художественный мир, мы можем смело обозначить черты постмодернистской поэтики, выраженных с помощью мира произведения – это смешение стилей, именуемое полистилистикой, смешение жанров, интертекстуальность и интермедиальность. Получив пространство для творения, писатель-постмодернист может вложить в текст смесь разнообразных жанров, как то: эпические (басня, былина, баллада, миф, повесть, сказка, эпопея), лирические (ода, послание), драматические (драма, комедия, трагедия). И все это может быть включено в один текст. Следуя тенденциям постмодернистской поэтики в одном тексте может присутствовать процесс наличия множества текстов из различных времен и культур, именуемый интертекстуальность, о которой мы поговорим позже, и интермедиальность, где присутствует изобилие разнообразных способов выражения искусства: кино, искусство и т.д.

2.2. Осознание хронотопа через призму постмодернистской поэтики

Предварительно упомянув понятие хронотоп как один из составляющих компонентов художественного мира, стоит более детально рассмотреть его.

В любом литературном произведении находятся и взаимодействуют друг с другом вещи: природа, события, люди с их внутренним и внешним существованием. Время и пространство являются естественными формами существования этого мира. Однако в той или иной степени мир произведения, или художественный мир всегда остается условным: он называется образом действительности, соответственно время и пространство в литературе тоже считаются условными.

Пространственные и временные представления, использованные в литературе, образуют некое единство, которое вслед за М.М. Бахтиным принято называть хронотопом, что от древнегреческого *chronos*–время и *topos*–место, пространство. И как утверждал сам автор данного термина: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности <...> временно-пространственные определения в искусстве и литературе <...> всегда эмоционально-ценностно окрашены». [Бахтин: 4].

Существует многомерность художественного хронотопа в произведении, которая подразумевает под собой множественность повествовательных и временных точек зрения, временными смещениями в повествовательной перспективе. (пример роман Ремарка «На Западном фронте без перемен»).

Время и пространство являются одними из главных объектов художественного изображения и содержат в структуре отражающего их хронотопа элементы образа познающего субъекта – автора литературного произведения. Взаимодействие персонажей между собой, динамика сюжета данных персонажей описываются не только с помощью определенных пространственно-временных

координат, но и интерпретации автором, а затем и читателем. В пространственном отношении художник слова может изобразить какой-либо отрезок реальности по законам эпической широты, размаха или в технике новеллистической краткости, что соотносится с лингвостилистической структурой текста.

Литература свободней использует время и пространство, нежели другие искусства. Как утверждал Г. Э. Лессинг: «Невещественность... образов дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое, что к тому же не требует специальной мотивировки» (...). Также часто события, описанные в художественном произведении, происходят одновременно в разных местах, и для этого нужно было лишь сказать: «А тем временем там-то происходило то-то» [Лессинг 1957: 20].

Еще одно свойство литературного времени и пространства считается их дискретность, то есть прерывность. Особенно важно то, что оно применяется ко времени, поскольку литература способна не воспроизводить весь поток времени, а лишь выбрать из них наиболее значимые фрагменты, используя некоторые речевые обороты, типа: «долго ли», «коротко ли», «прошло несколько дней», чтобы оправдать отсутствие незначимых событий или «пустот». Данная временная дискретность служила мощным средством динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем – психологизма.

Фрагментарность пространства частично имеет связь со свойствами художественного времени, частично имеет самостоятельный характер. Так, в произведении Дж. Мартина «Игра Престолов» - перенесение действия из Драконьего Утеса в Королевскую Гавань, что делает ненужным описание промежуточного пространства, в данном случае описание плавания от одной точки к другой. Дискретность пространства проявляется в том, что его не нужно описывать детально, а лишь обозначать с помощью ключевых моментов, некоторых подробностях, наиболее значимых для автора. Та часть, которая отсутствует в тексте и обычно это большая часть, «достраивается» в воображении читателя (В. Каверин: «Два капитана»).

Характер условности времени и пространства зависит по большей части от рода литературы. Максимальна условность в лирике, так как последняя ближе всего к экспрессивным искусствам, соответственно здесь может полностью отсутствовать образ пространства (Сонеты Петрарки, Данте).

Хронотоп в постмодернистской поэтике также считается одним из основных признаков постмодернистской поэтики, только в данном случае он подвергается радикальным изменениям. Так как в постмодернистской парадигме просматривается тенденция к разрушению целостности картины, это касается и пространственно-временных границ. Данный аспект в постмодернизме выражен смещением времени и пространства, соответственно при дальнейшем анализе произведения мы будем использовать данный термин.

2.3. Осознание персонажной системы через призму постмодернистской поэтики

Ранее мы упоминали систему персонажей как отдельный аспект художественного мира в произведении. Подходя к вопросу о значении самого понятия «персонаж» и его началам, в литературных произведениях существуют разные формы присутствия человека как: повествователь-рассказчик, лирический герой и персонаж, способный представить человека с предельной широтой и полнотой. Словом «persona» в Древнем Риме обозначалась маска, которую одевал актер. В том же значении используются словосочетания литературный герой, действующее лицо. Однако эти выражения несут в себе и дополнительные значения: слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, уникальность изображенного человека, а словосочетание «действующее лицо» - как человек, который себя проявляет через совершение каких-либо поступков.

Характеризация персонажей происходит за счет их поступков, которые они совершают, а также форм поведения и общения (значимость, которая показана не только за то, что он делает, но и как он себя при этом чувствует). И все эти проявления в человеке при построении художественного мира, как и в реальной жизни имеют определенную составляющую – своего рода центр, который М.М. Бахтин обозначил ядром личности, А.А. Ухтомский – доминантой, определяемой отправными интуициями человека. Чтобы обозначить устойчивый стержень сознания и поведение людей, широко используется словосочетание ценностная ориентация. Как писал Э. Фромм: «Нет ни одной культуры, которая могла бы обойтись без системы ценностных ориентаций или координат». Есть эти ориентации, продолжал ученый, «и у каждого индивидуума» [Фромм 1993:28].

Ценностные ориентации (иначе жизненные позиции) весьма разнородны и многоплановы, так как сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности собственно-моральные, религиозно-нравственные, познавательные,

эстетические. Данные ценности имеют связь со сферой инстинктов, телесной жизнью, стремлением к славе, авторитету, власти.

Литературным персонажам не обязательно быть героем, как «носителем ценностных ориентаций», чтобы существовать в художественном произведении, но и воплощением отрицательных черт или подавленной сущностью человека, своего рода «антигерой». Данное понятие впервые ввел Ф.М. Достоевский, который ввел образ антигероя в свои произведения, на что Ю. Кристева не без оснований воспользовалась такими словосочетаниями как «треснувшие я», «расщепленные субъекты». Человек, который потерял ценностные ориентиры окончательно весьма заинтересовал писателей XX столетия, такие как Ф. Кафка, М. Метерлинк.

Автор произведения неизменно выражает свое отношение к позиции, установкам, ценностной ориентации своего персонажа. При этом сам образ персонажа является творением писательской концепции, идеи, то есть как нечто целое, пребывающее в более широких рамках художественной целостности в виде художественного произведения.

Авторское отношение к своему художественному герою может быть либо родственным, либо отчужденным, но ни в коем случае оно может быть нейтральным. Но как бы то ни было, в литературных произведениях так или иначе присутствует дистанция между автором и персонажем. При тождественном внутреннем равенстве между автором и героем может образоваться диалогическое отношение писателя к вымышленному и изображаемому им лицу. Вдобавок к вышесказанному, Бахтин утверждал, что «во всяком литературном произведении, то есть творческая воля автора поглотит сотворенный ею мир персонажей. Важнейшей гранью – это «единая» реакция автора на «целое героя».

Теперь мы обратим свой взор на портрет персонажа и его ценность в художественной структуре произведения. Портрет персонажа – это ничто иное как описание его внешности: телесных, природных и, что важно, его возрастных свойств, такие как черты лица и фигуры, цвет волос, а также все то, что он получил от общества, культуры вокруг него и самого себя (под этим я имею ввиду одежду,

украшения, косметика и прическа). Портрет также позволяет нам увидеть с его помощью характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз. И все это называется стабильным комплексом черт «внешнего человека».

Не менее важно для писателей и в дальнейшем читателей то, что выражают фигуры и лица, какое впечатление оставляют, какие эмоции и мысли вызывают, какое впечатление оставляют даже больше, чем их живописуемая данность внешности.

Закончив с определением «портрет персонажа», мы переходим к формам поведения человека и литературного героя и это – совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями. Данные формы по природе своей динамичны и проходят бесконечные изменения в зависимости от ситуаций данного момента. Тем не менее, в основе этих текучих форм лежит устойчивая, стабильная данность, которую мы назовем поведенческой установкой или ориентацией.

Одним из необходимых условий для межличностного общения как раз и считаются формы поведения людей, и они по природе своей разнородны, поскольку в одних случаях поведение ведомо традицией, обычаем, ритуалом, а в иных, напротив, раскрываются индивидуальные черты человека и его свободная инициатива по части интонирования и жестикуляции.

Сам характер движений, жестов, интонаций во многом отталкивается от задачи человека на разговор: от его намерения и привычки поучать других (поза и тон наставника, оратора), или, наоборот, общаться с окружающими тебя людьми на равных, или, наконец, поставив кого-то в авторитет, слушать его как послушный ученик. Так и получается, что в одних случаях поведение внешне эффективно, усиленные частотой жестов и телодвижений, а в других – будничное и неприятное, скучное с виду поведение. Таков репертуар и язык форм поведения литературных персонажей.

Чтобы представить и понять формы поведения как реальных лиц, так и героев литературы, нам видны условные знаки, смысловая наполненность которых зависит от договоренности людей, принадлежащих к той или иной общности. Более того, человеческое поведение неизменно выходит за узкие рамки условной знаковости. Едва ли не центр «поведенческой сферы» составляют именно естественные знаки, которые выступают перед нами в виде органически и непреднамеренных никоим образом жестов и мимики, не подвергнутыми какими-либо установками или социальными нормами. Эти естественные симптомы являются нашими душевными переживаниями и состояниями.

В общем, формы поведения персонажей (вместе с их портретами) составляют одну из существенных граней мира литературного произведения. Без заинтересованности во «внешнем человеке» и человеке в «ценностно-эстетической воплощенности» само творчество автора не может существовать.

Про термин «персонаж» и его роль в мире художественного произведения хотелось бы добавить такое понятие как «система персонажей» и сюжет, что составляют основу предметного мира в эпических и драматических произведениях и, как и любая система, сфера персонажей произведения создает характер через составляющие ее элементы (персонажи) и структуру – «относительный устойчивый способ (закон) связи элементов». Статус персонажа получает тот или иной образ именно как элемент системы, часть целого. И для образования такой системы персонажей понадобятся как минимум два субъекта.

Что касается сюжета, то сюжетные связи как системообразующий принцип могут быть весьма сложными, разветвленными и охватывать огромное количество персонажей. Как например, в «Илиаде» Гомера воспевается не только Ахилл, его гнев, но и множество других героев и появление данных лиц в произведении обычно мотивировано сюжетом.

Однако сюжетная связь – не единственный способ связи между персонажами. Система персонажей – это определенное соотношение характеров, что дает нам

возможность связывать их друг с другом при их соответствии значимости как характеров для их сюжетных ролей.

За самой системой характеров мы видим творческую концепцию, саму идею произведения, которая создает единство самых сложных композиций. Основная мысль данной концепции понимается по-разному и это неизбежно, так как любая интерпретация в той или иной степени субъективна. Но в любой интерпретации само существование персонажей и их расстановка в тексте рассматриваются не наивно реалистически, а в свете общей идеи, единства смысла произведения.

Проведя исследование на тему, что такое персонажная система и ее составляющие, мы можем обозначить этот аспект как то, в чем находит свое отражение понятие «полиперспектива» и отказ от традиционного «Я» как аспекты постмодернистской поэтики. Эти аспекты тесно связаны между собой, ведь под полиперспективой мы понимаем множественность точек зрения персонажей, от лиц которых идет повествование время от времени, а отказ от традиционного «Я» - это уничтожение точки зрения автора, который в модернизме обязательно присутствовал как рассказчик. И все это ориентировано на множественность интерпретаций, при условии, что в тексте ситуация рассматривается с нескольких сторон, что и позволяет воспринимать текст в разных его вариациях по смыслу.

2.4. Осознание характерных тем и мотивов через призму постмодернистской поэтики

Начнем с понятия «мотив» и его концепции в художественном мире произведения. Мотив от латыни *moveo* – двигаю, это термин, перешедший к нам в литературоведение из музыковедения, как было сказано: «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной <...>» [Целкова 1999:30]. Само развитие происходит с помощью многообразных повторений мотива, а также его преобразований, введении контрастных мотивов. Структура мотива воплощает логическую связь в структуре произведения. В сравнении с музыковедением, где данный термин – ключевой при анализе композиции произведения, мы можем определить свойства мотива в литературоведении: его вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций.

Впервые понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще И.В. Гёте и Ф. Шиллером в 1797 и были выделены мотивы пяти видов:

- «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»;
- «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»;
- «замедляющие, которые задерживают ход действия»;
- «обращенные к прошлому»;
- «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи».

Мотивы многообразны в своей типологии: они могут быть сюжетными, описательными, лирическими, интертекстуальными и внутритекстовыми. Стоит обозначить знаковость мотива и ее проявление как в повторяемости от текста к тексту, но и внутри текста. Общепризнанным показателем мотива является

повторяемость и как писал Б. Гаспаров: «...В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, - это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» - он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров 1994:11].

Ведущий мотив мы можем назвать как лейтмотив, и оно может объединять много произведений одного писателя или только одно, а может также использоваться как лейтмотив целого творческого направления. Обычно он становится экспрессивно-эмоциональной основой для реализации идеи произведения. Лейтмотив может рассматриваться на уровне темы, образной структуры и интонационно-звукового оформления произведения. Особую роль может получить как лейтмотив, так и мотив в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами – подтекста, подводного течения. Также особые «отношения» связывают мотив и лейтмотив с темой произведения, о которой мы сейчас будем говорить.

Тема, от греческого *thema*, что означает нечто, положенное в основу, - это предмет познания, а тематика – это те явления жизни, которые отражены в одном или другом сочинении или высказывании, в произведении искусства, в частности художественной литературы.

Предметом изображения в художественных произведениях могут выступать различные явления жизни природы, жизни человека, растительного и животного мира, а также материальной культуры, под этим мы понимаем здания, обстановка, виды городов и т.д. Но основным предметом познания в художественной литературе считаются характерные особенности человеческой жизни в ее социальной сущности, другими словами, это социальные характеры людей как в их

внешних проявлениях, отношениях, деятельности, так и во внутренней, душевной жизни, в состоянии и развитии их мыслей и переживаний.

Каждый писатель своего времени стремится выбрать и изобразить определенные характеры, и это объясняется не только накопленного опыта автора на протяжении его жизни и расположением определенных свойств его таланта, но и прежде всего к его принадлежности к определенному течению общественной жизни, отсюда идет его идейная активность, наличие определенного мирозерцания и определенных идеологических взглядов.

Катаклизмы, происходящие в жизни общества очень быстро отражаются на тематике художественных произведений. Данные перемены могут иметь двойкий характер: они выражаются в появлении новых социально-исторических характеров, что естественно ведет к изменению самой традиционной концепции художественной литературы, но также могут проявлять себя в создании новых идей и настроений, которые побуждают литературу открыть новые, неведомые ей характеры. Следовательно, выбор характеров зависит напрямую от мировоззрения писателя, его общественных взглядов, а саму сущность характеров определяет состояние общественной жизни той среды или эпохи, которая изображается в произведениях.

В постмодернистской поэтике, тема и мотивы играют наиважнейшую роль в образовании искаженного текста с неясными границами, в отличие от модернистских тенденций. Как и было указано выше, в отличие от модернизма с его цельным повествованием, направленным на конкретное действие в конкретной ситуации, постмодернизм проявляется в игре, в одном из ключевых аспектов постмодернистской поэтики. Под игрой в постмодернизме литература раскрывает как двусмысленное явление, которое может проявить себя как серьезно, так и несерьезно, то есть присутствует полная свобода действия при наличии особого «игрового» пространства. Чаще всего постмодернисты используют концепцию игры в несерьезном варианте, иронизируя все основные постулаты обыденной жизни общества, превращая их в фарс.

2.5. Понятие «интертекстуальность» в постмодернистской поэтике

Вообще сама дефиниция интертекстуальность весьма подробно проанализирована Ю. Кристевой в 1967 году. Данный термин обозначает не только литературный текст как таковой, но и мироощущение современного человека. Объективное определение интертекстуальности нам предоставил Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых можно редко обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [Барт 1986: 2].

Истоки самой концепции интертекстуальности ведут к М.М. Бахтину, который отмечал, что помимо самой действительности, окружающей художника, с которой он работает, на него также влияет предшествующая и современная литература, с которой он постоянно находится в стадии диалога. Кристева ассоциировала саму идею диалога исключительно в сфере литературы, где происходит диалог текстов.

Благодаря усилиям теоретиков структурализма и постструктурализма, а это Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерриды, Ж. Лакана и других общество ассоциировало сознание человека с письменным текстом. Впоследствии в литературе, культуре, обществе, истории, самом человеке представляли собой нечто иное, как текст. А так как все это текст и его можно прочитать, то вся человеческая культура видится как единый «интертекст».

Концепция интертекстуальности тесно связана со «смертью субъекта», «смертью автора», «смертью автора», «смертью индивидуального текста», растворенных в явных и неявных цитатах, а также «смертью читателя», «неизбежно цитатное» мышление весьма нестабильно и неопределенно, так же как и безнадежные попытки определить источники цитат.

Писатели-постмодернисты рассматривают интертекстуальность с двух сторон:

1) Отношение к миру как тексту, здесь интертекстуальность – это фактор коллективного бессознательного, определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания;

2) литературный прием – сознательное использование литературного наследия предшествующих эпох в качестве «строительного материала» для своих произведений.

Наиболее частым в использовании интертекстуальности как литературного приема становится цитирование, тем самым возникает так называемая цитатное мышление и цитатная литература. Итальянский писатель и ученый У. Эко отмечал: «каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг».

У интертекстуальности довольно огромное многообразие форм: 1) заимствование; 2) переработка тем и сюжетов; 3) использование аллюзий, реминисценций; 4) явная и скрытая цитация; 5) парафраза; 6) пародия; 7) стилизация; 8) плагиат; 9) перевод; 10) подражание; 11) инсценировка, экранизация; 12) использование эпитафий и т.д.

Обильное количество интертекстуальных форм в литературе отражает плюралистический аспект постмодернизма. Именно интертекстуальность стала одной из ключевых категорий постмодернизма, повлияв существенно на самосознание писателей и их практику.

Отдельно рассматривается понятие «интермедиальность» как интегральная часть постмодернистской поэтики. Интермедиальность входит в понятие интертекстуальность, однако интермедиальность – это взаимосвязь, взаимодействие, взаимопроникновение актуального нелитературного текста и других медиа, будь то живопись, музыка, архитектура, кино и прочее. В постмодернизме интермедиальность скрыта почти в каждом произведении. Она представлена как описание нескольких текстов, направленных на различные типы медиа, присутствующих в едином тексте.

Выводы по главе 2

Таким образом, во второй главе были описаны понятие художественный мир произведения, как собственный мир писателя и три параметра для анализа данного мира: хронотоп, который объединяет в себе пространство и время, и они играют одну из наиболее важных параметров в структуре художественного произведения, персонаж, без которого не может обойтись ни одно произведение и тема, которая раскрывает саму концепцию написания произведения, что в нем скрыто и мотивы, что объясняют саму тему, так как является ее интегральной частью, т.е. гранью.

Среди вышперечисленных нас больше всего интересует понятие «хронотоп», а именно пространство, которое раскрывает для нас тему произведения, мотивы которой объясняют нам для чего произведение было написано и что оно под собой подразумевает. В том же пространстве присутствуют персонажи, которые взаимодействуют друг с другом в соответствии со временем и местом. Поэтому само понятие «хронотоп» уникально по своей природе, ведь с его помощью можно передать интерьер дома, погоду, географическое положение, а что самое интересное – все это можно выдумать, тем самым заменить привычную обстановку и атмосферу быта в реальном мире.

Персонажи в художественном мире тоже немаловажны, поскольку не в каждом случае время и место важны, и главной идеей произведения являются сами герои, их портреты, отношения, формы поведения, их ценностные ориентации, соответственно, герои в их многообразии тоже могут быть вымышленными из разных эпох, культур и все это можно собрать в одном произведении.

Тема и мотивы составляют основу произведения, для чего автор начинает писать его. Читатели, дочитав до конца произведение, наверняка задумаются, в чем был смысл, если еще не успели понять. Задача автора – вложить такую тему, чтобы люди прониклись и изменили свое отношению к этому, свои взгляды на жизнь, может даже всю жизнь целиком.

Соответственно, означив основные аспекты художественного мира в литературе, мы выявили, что каждый из них раскрывается в постмодернистском тексте иным образом нежели в традиционных модернистских произведениях. Художественный мир как основа для творца-постмодерниста несет в себе полистилистику с разнообразием стилей написания текста в одном произведении, смешение жанров, где переплетаются множество жанров, добавляя определенные оттенки тексту. Интертекстуальность и интермедиальность, что вносят хаос и неопределенность, трагедийность и несерьезность. В общем плане, мы будем в дальнейшем использовать аспекты художественного мира, прикладывая их к модели постмодернистской парадигмы в литературе.

В следующей главе мы предоставим примеры проявлений черт постмодернистской поэтики в романе Джона Фаулза «Коллекционер», который является прекрасным примером для анализа.

ГЛАВА 3. Проявление черт постмодернистской поэтики в романе Джона Фаулза «Коллекционер»

3.1. Анализ темы и мотивов и их проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»

В первую очередь, мы бы хотели представить изученный нами аспект темы и мотивов. При анализе художественного мира Джона Фаулза, нами было изучено и выявлено несколько тем, о которых мы будем говорить далее.

Начнем с темы «кризис духовности», который нам показан на протяжении всего романа одним из главных персонажей, одиноким юношей-клерком Фредериком Клеггом, который демонстрирует скупость своего мышления, ограниченность сознания, незаинтересованность в жизни. Его замкнутость в своем мире и отсутствие близких связей с людьми привели к неправильному развитию и взрослению, скорее псевдовзрослению, человека. Что удивительно, так это то, что в этом романе отсутствует определенная цель, которую раскрывал бы текст. Напротив, здесь присутствует воля случая, которая позволяет вообразить масштаб разрушенных ценностей, которыми раньше обладало общество. Об этом мы поговорим в дальнейшем. Клерк Фредерик в романе асоциален, и когда ему понравилась девушка, он не пытается с ней познакомиться, как могут сделать нормальные социализированные люди, а вместо этого ведёт дневник наблюдений за девушкой, повествуя о том, где она была, как ее зовут, ее интересы и прочее. Данный случай демонстрирует отрывок из текста:

«Когда она приезжала из частной школы домой на каникулы, я мог видеть ее чуть не каждый день: дом их стоял через дорогу, прямо против того крыла Ратуши, где я работал. Она то и дело мчалась куда-то, одна или вместе с сестренкой, а то и с какими-нибудь молодыми людьми. Вот это мне было вовсе не по вкусу. Иногда выдавалась минутка, я отрывался от своих грессбухов и папок, подходил к окну и

смотрел туда, на их дом, поверх матовых стекол, ну, бывало, и увижу ее. А вечером занесу это в дневник наблюдений. Сперва обозначал ее индексом «Х», а после, когда узнал, как ее звать, «М» <...> А в другой раз, в субботу, я поехал в Музей естественной истории, в Лондон, и мы возвращались в одном вагоне. Она сидела на третьей от меня скамейке, ко мне боком, и читала, а я целых полчаса на нее смотрел. Смотреть на нее было для меня ну все равно как за бабочкой охотиться, как редкий экземпляр ловить. Крадешься остороженько, душа в пятки ушла, как говорится... Будто перламутровку ловишь. Я хочу сказать, я о ней думал всегда такими словами, как «неуловимая», «ускользающая», «редкостная» ... В ней была какая-то утонченность, не то что в других, даже очень хороших. Она была — для знатока. Для тех, кто понимает.»

Просмотрев и проанализировав данный отрывок романа, мы приходим к выводу, что он узнал о ней, все что можно, подслушав где-то, увидев, понаблюдав. Он явно наслаждается тем, что он видит, но не тем, что у нее внутри, ее духовной составляющей, её внутренним миром. И откуда ему знать об этом? Он ведь сам внутри пуст, так что для него прекрасная внешность – это идеал, плюс ко всему ее любовь к искусству; она его тоже вдохновляет; и все его мечты о том, как они будут жить в любви, она будет восторгаться его коллекцией бабочек и любить его, а также рисовать картины. Даже фраза «Она была – для знатока. Для тех, кто понимает» вводит в заблуждение, заставляет задуматься, а действительно ли он ее любит, и мы с уверенностью можем сказать, что нет, ведь он судит по обложке, по внешней стороне объекта своих наблюдений. И в дальнейшем мы увидим еще больше доказательств того, насколько его любовь фальшива и неестественна и не имеет ничего общего с понятием «истинной любви».

Переходя к следующей теме, выявленной в романе «Коллекционер» - теме «Человек - коллекционер», мы можем утверждать, что она практически соотносится с предыдущей темой, так как раскрывает еще один аспект «кризиса духовности» персонажа Фредерика – это его любовь к коллекционированию, то как он это переносит в жизнь и отвечает на вопрос: «Почему роман Джон Фаулз назвал «Коллекционер»?». Именно данная тема раскрывает один из главнейших аспектов

постмодернистской поэтики - игру, точнее игру в куклу, где Фредерик обращается с ней как со своей вещью, обесценивая какие-либо моральные устои, которыми в модернизме окружена действительность. Следующий эпизод из текста ясно показывает нам его отношение к искусству, точнее, то, что он называет искусством:

«Она закрыла книгу и говорит:

— Расскажите мне о себе. Расскажите, что вы делаете в свободное время?

Я — энтомолог. Коллекционирую бабочек.

— Ну конечно же, — говорит. — Вспомнила, в газете об этом писали. А теперь вы включили в свою коллекцию меня.

Я подумал, ей это кажется забавным, и ответил, что, мол, фигурально выражаясь, можно и так сказать.

— Нет, не фигурально, — говорит, — а буквально. Держите меня в этой комнатухе, словно на булавку накололи, приходите любоваться, как на редкий экземпляр.

Ну что вы. Я совсем не так это воспринимаю».

В данном случае, Миранда указывает на эту связь между бабочками и ней, что она тут взаперти, «приколота булавкой», медленно погибает и в конце романа мы видим, что вся его игра в коллекционера, где Миранда должна быть всегда рядом и никуда не уходить, привела к трагическим последствиям, а ведь все потому, что не видел он в ней души, человека, личность, в конце концов, чтобы осознать, что-то, что он с ней делал, было бесчеловечным. Не зря автор указывает на то, что он изучил книгу «Тайны гестапо» про немецких фашистов, которые изолировали пленника ото всех возможных связей с привычным миром, и даже несмотря на его понимание любви, которая считается эгоистичной, поскольку все это для того, чтобы она его полюбила и забыла про все остальное, не снимает с него всю ответственность, он все же монстр или как его называет Миранда «Калибан» (аллюзия на Шекспировский персонаж из комедии «Буря»).

Мы просмотрели все главные темы этого романа, выявленные и описанные нами, мы перейдем к менее значимым темам, так называемым подтемам. Особенно сильно проявляется тема искусства, которая эпизодически становится наиболее значимой, что дает нам основание выявить еще один элемент постмодернистской поэтики в романе – фрагментарность, где текст представляет собой разбитую, нелинейную систему, в которой эпизоды сменяют друг друга, полностью уничтожая целостность текста. Следующие примеры иллюстрируют это:

«Жизнь — это что-то вроде шутки, глупо принимать ее всерьез. Серьезного отношения заслуживает лишь искусство, а все остальное следует воспринимать иронически».

«Подкоп около двери — единственное, на что я могу надеяться. Чувствую, что просто должна сделать эту попытку. И как можно скорее. Сегодня очень тщательно осмотрела дверь. Толстые доски, с моей стороны обитые железным листом. Ужасно прочная. Мне ее ни за что не выломать и с петель не снять. Да и он очень постарался, чтоб я не отыскала тут ничего, чем это можно было бы сделать».

Так вел себя в течение всего романа аморальный Ч.В., друг-художник Миранды, человек, губящий свою личную жизнь, свое здоровье, который, как мы понимаем, калечит жизни других. Но его отношение к искусству остается чистым и не убитым обществом, что так и привлекло в нем Миранду.

Что касается самой Миранды, то, как я упоминал ранее, заточение в доме у «Калибана» произвело на нее неизгладимое впечатление и заставило переосмыслить несколько вещей, в частности искусство:

«Я понимаю — это трагедия, я понимаю, он — жертва убогого мещанского мирка, насквозь пропитанного затхлыми установлениями нонконформистской церкви; жалкая жертва промежуточного социального слоя, униженно и гротескно стремящегося перенять стиль жизни и манеры людей из «высшего общества».

Раньше я считала тот круг, к которому принадлежат М. и П., самым ужасным. Все только гольф, и джин, и бридж, и именно такая марка машины, и именно такой акцент речи, именно такая сумма денег в банке, и обучение в именно той школе, и презрение к искусству, которого не знают и не понимают, поскольку ничего в театре, кроме рождественской пантомимы, не видели, а Пикассо и Барток для них — всего лишь бранные слова или тема для шуток. Конечно, все это отвратительно. Но мир Калибана — отвратительней стократ».

Для нее Калибан значительно страшнее, ведь в отличие от «новых» людей интеллигентного общества, которые имеют хоть какое-то понятие о душе, люди вроде Фредерика – это совершенно потерянные люди, у которых нет души. Для них это чуждо, ненужно и глупо.

Рассмотрев основные значимые темы романа «Коллекционер», мы непосредственно обратимся к мотивам данного произведения, которые характеризуют темы, так как они - мотивы являются мельчайшими элементами темы, или, проще говоря, гранью темы. Стоит привести пример войны в любом произведении. Тема – война, а мотив, как ее маленькая составляющая, олицетворяет ее, то есть, для чего это все произошло. В теме «война» существуют такие мотивы как ненависть, боль, зависть, предательство, жадность, агрессия и много других мотивов.

Возвращаясь к теме «Кризис духовности», мы можем сказать, что частично она раскрывается через мотив пустоты. Ведь, когда происходит кризис, обычно это предполагает, что люди разобщены и не понимают друг друга. Мотив кризиса как нельзя лучше объясняет нам концепцию постмодернистской парадигмы, которая ведет к анархии в рассказе, поэтому наличие такого мотива не должно считаться случайностью. Так произошло и с Фредериком, которого в детстве родители бросили, а тетушка с его двоюродной сестрой над ним шутили, о какой душе мы можем говорить?

Касательно темы коллекционера, мы можем дополнить ее, добавив мотив одиночества. Ведь правда, взглянув в самую суть личности Калибана, мы можем

понять, что этот человек одинок. У него никого близкого нет и в помине и не было, из всех его родственников только тетушка и сестра, с которыми он никогда не был близок, на работе только сотрудники и коллеги, которые подсмеиваются над ним. В его серой жизни обязательно нужна была муза, которая дала бы ему смысл в жизни, чтобы разукрасить его, чтобы было для чего жить. И он ее нашел, просто он не знал, как сделать это иначе, поэтому он получил музу своим способом, ужасным способом, но он заполнил пустоту в душе, в его доме поселилась женщина, с которой можно поговорить. Он ведь и свое похищение продумал до мелочей, и весь его план был сначала лишь мечтой. Это иллюстрирует данный отрывок:

«Тогда вот у меня впервые и зародилась мечта, которую я осуществил. Сначала мне представилось, что вот на нее нападает какой-то человек, а я ее спасаю. Потом как-то так повернулось, что человек этот — я сам, только я не делаю ей больно, никакого вреда не причиняю. Ну вот, вроде я увез ее в уединенный дом и держал ее там, как пленницу, но по-хорошему, без всяких. Постепенно она узнала, какой я, полюбила, дальше уже мечта была про то, как мы поженились — и живем в хорошем современном доме, у нас дети и всякое такое.

Мысли эти стали меня просто преследовать. Я перестал спать по ночам, а днем прямо себя не помнил. Сидел в «Креморне», не выходя из номера. Это уже не было больше мечтой. Я воображал, что так оно все и должно произойти на самом деле (конечно, я думал, все это одно воображение, больше ничего), и вот стал придумывать, каким путем все это осуществить, как это все устроить, что надо для этого сделать и всякое такое. Думал, ведь я с ней так и не познакомлюсь никогда, если по - обыкновенному, но, если она будет со мной и увидит все мои хорошие качества, она поймет. Всегда была эта мысль, что она поймет».

Также присутствует мотив жестокости. Это явственно изображено в конфликтах между Мирандой и Калибаном при попытках бегства Миранды, ее попытки убить Калибана, более того, даже то, как она ходила принимать ванну с завязанными руками с кляпом во рту уже является само по себе бесчеловечным. Жестокость Миранды отличается от жестокости Фредерика: ведь он истязал

жестоко ее душу, поскольку ее душа ломалась, ей как птице подрезали крылья, в то время как ее жестокость по отношению к нему больше физическая, хотя и там встречаются надменные и саркастические высказывания с ее стороны. Ее жестокость была вызвана заточением, зверским обращением с ее душой. Данный мотив продемонстрируем на следующем контексте:

«И тут вдруг она взялась действовать. Я знал, что-то случится, был к этому готов, только вот к чему я не был готов, что автомобиль в это время по дороге пойдет. Приблизился к самому дому, и в этот самый момент она протянула к огню ногу, вроде погреть, и вдруг выбросила на ковер из камина горящую головешку, закричала и бросилась к окну, а когда увидела, что ставни на засов заперты, к двери. Но я ее успел сзади схватить. Хлороформ-то я не успел из ящика достать, тут важнее было действовать быстро. Держу ее, а она бьется, царапается, прямо как когтями рвет, и кричит не переставая. Только у меня настроение быть добрым да мягким прошло, я ей дал по рукам как следует и рот ладонью зажал. Она попыталась из-под ладони вывернуться, и кусалась, и лягалась, но я уже запаниковал. Обхватил ее и подтащил к шкафу, где в ящике тампон с хлороформом был приготовлен. Она сразу поняла, попыталась вывернуться, головой мотала из стороны в сторону, но я достал тампон и со всей силы прижал ей к лицу».

Его боязнь за себя, что она сбежит, и он останется один, более того, что она расскажет полиции о нем пугала его, и он всеми силами старался оставить свою «игрушку», самый красивый «экспонат» у себя в коллекции, чтобы оправдывать свое существование. И да, он ей не доверял, поэтому приходилось быть жестоким, хотя это нисколько не оправдывало его поступки, они были зверскими. Также Миранда об этом ему заявляет:

«— Но ведь это ужасно! Это бесчеловечно! Мы же не понимаем друг друга и никогда не пойдем. И сердца наши воспринимают мир совсем по-разному.

Мне кажется, вы просто забываете, что и у меня есть сердце.

— Видите ли, для меня мир не делится на то, что прилично и что неприлично. Для меня главное в жизни — красота. Я воспринимаю жизненные явления не как хорошие или плохие, а как прекрасные или уродливые. Понимаете, мне многое из того, что вы считаете хорошим, приличным, представляется уродливым, а многое такое, что вы считаете непристойным, мне кажется прекрасным.

Это все слова, говорю, просто вы играете словами».

Присутствие двух точек зрения в тексте говорит нам об еще одном аспекте постмодернистской поэтики, которым является отказ от традиционного «Я», коим всегда являлся автор и переход к множественности «Я». Его жестокость по отношению к ее душе, его убийственные снобизм, надменность, бездушность уничтожает ее, превращая в совершенно другого человека. На этом мы закончим с анализом тем и мотивов романа Джона Фаулза «Коллекционер» и непосредственно перейдем к другому параметру художественного мира произведения, его описанию и анализу.

3.2. Анализ хронотопа и его проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»

Сейчас мы переходим к анализу пространства и времени в художественном произведении Дж. Фаулза «Коллекционер». Стоит напомнить, что данный параметр стали называть хронотопом вслед за М.М. Бахтиным и пространство и время играют одну из наиболее важных ролей в организации художественного мира писателя.

Что касается времени в исследуемом художественном мире, так как оно не несёт важной смысловой нагрузки в романе. Эпоха и временные границы тут не важны, хотя стоит отметить, что образ времени тут наполовину календарный, так как рассказ от имени второго главного персонажа, Миранды, проходит в виде дневника, где она отмечает дни месяца и описывает, что произошло за очередной день. Наличие разных видов жанров в одном тексте свидетельствует о гибридизации жанров, мутантном изменении, которые влияют на текст, делая его размытым, но в то же время неповторимым в плане жанра в отдельном произведении. Временная ткань разрывается, так как у Миранды не каждый день ее заточения описан, поэтому мы имеем не всю картину, что в свою очередь демонстрирует очередной пример фрагментарности текста, но все, что хотел показать автор данного романа, где как раз запечатлены все основные моменты, которые помогают нам проникнуться видением автора, войти в его художественный мир.

Начиная говорить о пространстве, несомненно мы можем заявить, что пространство в этом произведении играет весьма значимую роль, помогая нам проникнуться атмосферой событий происходящего. Стоит сразу отметить, что пространство в «Коллекционере» показано и открытого типа, и закрытого, причем закрытый тип пространства можно назвать многоуровневым, так как в нем происходят небольшие оттенки то «затемнения», закрывающего

пространство еще больше, до «светлого» закрытого типа. Переплетение типов пространства в романе говорит о смешении пространств как аспекта постмодернистской поэтики, которое играет роль нестабильности, разрыва цельности повествования.

Начнем говорить о том, откуда роман берет начало. В первую очередь - это события наблюдения, а затем похищения Миранды, которые происходят на улице, что является открытым типом пространства, так как в данном случае делимитаторов в этом месте не так много, ограждений никаких сужающих нет:

«В первый день я ее так и не встретил, но на следующий наконец-то увидел. Она вышла в толпе студентов, они так и вились вокруг нее. У меня сердце заколотилось так, что чуть дурно не стало. Фотоаппарат я заранее приготовил, но не смог ничего сделать, не решился. Она совсем не изменилась, походка легкая, туфли без каблуков: она всегда такие носила, так что ей не нужно было противно семенить ногами, как другим. Движения свободные, видно, что она и не думала о парнях, которые ее окружали. И все время разговаривала с одним черноволосым, стрижка короткая и на лбу — челка, ну, настоящий художник, прямо артист. Всего их было шестеро, но потом она и черноволосый перешли на другую сторону улицы. Я вышел из машины и отправился за ними. Они недалеко ушли, завернули в кафе».

Пространство переходит с открытого на закрытое, где оно заполнено скоплением людей, - их было так много, что мешает наблюдать за главным событием: слезкой Калибана. Далее мы видим образец закрытого типа пространства, где описывается дом, который Фредерик покупает и усовершенствует:

«Я ожидал увидеть какую-нибудь развалюху. Дом и точно выглядел очень старым, белый с черными балками, крыша — старинная черепица. Стоял он совсем на отшибе. Я подъехал, и агент по недвижимости вышел меня встретить. Я-то думал, он будет постарше, а он был вроде меня, только из этих, из

пижонов, весь набитый глупыми шутками, вовсе не смешными. Из кожи вон лез, чтоб показать, ему, мол, заторно заниматься куплей-продажей, но дома продавать — не за прилавком торговать. Он меня своими расспросами сразу оттолкнул. Но я все-таки решил, раз уж я сюда добрался, лучше все как следует посмотреть. Комнаты мне показались не очень-то, но в доме были все современные удобства, электричество, телефон и всякое такое. Он раньше принадлежал какому-то отставному адмиралу или вроде того, а хозяин умер, и следующий владелец тоже неожиданно скончался, так что дом приходилось продавать по второму разу».

В данном отрывке мы наблюдаем закрытое пространство дома, его интерьер, который в дальнейшем поменяется. Дом кажется ветхим и неказистым, поражает сама площадь, создается ощущение, что он таким и остался бы никому не нужным. Далее следует описание весьма немаловажного места в доме — это подвалы.

«Мы уже шли вниз по лестнице, когда он вдруг сказал самое главное. Я уж собирался отказаться, сказать, мол, маловат мне дом этот, не устраивает, ну, чтоб совсем его в порошок. Тут он и говорит:

— Ну вот, это все, еще только подвалы.

Чтоб спуститься в подвалы, надо было выйти из дома через черный ход. Парень этот достал из-под цветочного горшка ключ и открыл дверь — прямо рядом с черным ходом. Конечно, электричество было отключено, но у него нашелся фонарик. Вошли с солнца — так показалось мерзко, сыро, холодно. Каменные ступени вниз. Спустились, он стал водить лучом фонарика по стенам, полу, потолку. Когда-то стены белили, только очень давно. Побелка местами облупилась, стены казались пестрыми от грязных пятен.

— Под всем домом проходит, — сказал парень, — и еще вот это.

Повел фонариком, и я увидел в углу дверь, прямо против входа в подвал. За дверью — еще один подвал, четыре ступени вниз, глубже того, где мы стояли, и потолок пониже, и вроде сводчатый, такие бывают в подвальных помещениях церквей. Ступеньки шли как-то вбок, не прямо, так что это помещение вроде отходило куда-то в сторону от главного».

Для Калибана подвалы в доме были весьма полезны в качестве клетки для своей новой «бабочки», хоть он об этом напрямую не задумывался. Однако в дальнейшем он решил для Миранды сделать красивый и комфортный подвал, где она могла бы жить в роскоши. Следом описывается сад, куда можно выйти из дома. Получается пространство на стыке открытого и закрытого типа:

«Сад был очень неплохой, доходил до самого поля — тогда оно было засеяно люцерной, отличная вещь для бабочек. Поле это тянется прямо до подножия холма (это на севере). На востоке, по обеим сторонам дороги — лес, а дорога идет через долину вверх, к Луису. На западе — поля. Фермерский дом примерно в миле за холмом, это самое ближнее жилье. На юг прекрасный вид открывается, если не принимать в расчет живую изгородь и деревья. Впрочем, их всего там несколько штук. И гараж хороший».

Его размышления наводят на то, как он представляет себе жизнь с Мирандой, что он мог бы водить ее сюда, чтобы она наслаждалась пейзажем. Купив дом, Фредерик понимает необходимость его обновления, усовершенствования, поэтому он устраивает капитальный ремонт в этом доме, чтобы сделать его более изысканным, современным, подходящим для Миранды:

«Пришлось заплатить на пятьсот фунтов больше, нашлись конкуренты. Меня обдирали как липку все, кому не лень. Землемер, строитель, декораторы, мебельщики из Луиса. А мне было все равно, чего там, не в деньгах счастье. Я получал длиннющие письма от тетушки Энни и отвечал, указывая суммы вполтину меньше, чем приходилось платить».

Договорился с электриками, что подведут кабель в подвал, с сантехниками — про воду и канализацию. Представил дело так, что хочу заняться фотографией и плотницким делом и там будут мои мастерские. И не врал, плотничать и правда надо было много. И я уже сделал несколько снимков, которые нельзя было проявлять у фотографа. Ничего такого, просто парочки».

Данный пример иллюстрирует аспект смешения времени, где Фредерик повествует о прошедших делах, которые ему пришлось сделать, чтобы подготовить дом к появлению Миранды. Потом для обострения закрытого типа пространства он начинает «баррикадироваться» от людей, для начала он всех присутствующих в доме рабочих, а также случайно зашедших посетителей выпроваживает из дома, так как они могут помешать осуществлению его замысла – Миранду не должен увидеть ни один человек. Данную ситуацию иллюстрирует отрывок из романа:

«В конце августа рабочие ушли, и я въехал. Ну, поначалу жил как во сне, правда, это скоро прошло. Во-первых, меня не оставляли в покое, а я этого никак не ожидал. Явился садовник — работать в саду, мол, он тут всегда работал. Отвратительно повел себя, когда я его выставил. Потом зашел деревенский священник, и мне пришлось ему нагрубить. Хочу, чтобы меня оставили в покое, заявил я, я нонконформист и не желаю иметь ничего общего с деревней и вашим приходом. Ну, он задрал нос, фу-ты ну-ты, мол, его оскорбили, и отправился восвояси. Еще приезжали всякие люди с лавками на колесах, пришлось и их отвадить. Сказал, покупаю все сам в Луисе.

И телефонную линию отсоединил.

Потом завел обычай запирасть ворота. Они были решетчатые, но с замком. Пару раз замечал, как торговцы заглядывают за решетку, но вскоре, видно, до всех дошло. Меня оставили в покое, и я мог заняться делом».

Тем самым помимо проявлений закрытого пространства в виде дома, где есть препятствия: стены, крыша, двери и замки, Фредерик отдаляет людей как можно дальше, чтобы их с Мирандой никто не мог побеспокоить. Наконец, избавившись ото всех внешних факторов, он переходит непосредственно к отделке дома, в частности подвала, где будет жить Миранда:

«Когда-то я всякую работу делал для тетушки Энни, дядя Дик меня научил. Неплохо плотничал и всякое такое. И комнату я здорово оборудовал, хоть вроде и получается, что хвастаюсь. Когда там все как следует просохло, я уложил на пол несколько слоев войлока с водонепроницаемой пропиткой, а сверху — очень красивый, яркий, апельсинового цвета (очень веселенький) ковер от стены до стены, стены были заново побелены. Поставил кровать, комод. Стол, стулья и всякое такое. Установил ширму, за ней — умывальник и походный туалет и все такое, получилось вроде как маленькая отдельная квартирка. Еще купил книжные полки, книги всякие по искусству, даже несколько романов, чтоб выглядело все уютно, по-домашнему. Так оно и получилось в конце концов. Я не рискнул покупать картины, понимал, у нее может быть более передовой вкус».

Он приготовил для нее дом, сделав из закрытого пространства в более закрытый с оттенком темноты, ведь в подвале нет окна, все наглухо забито и нет возможности сбежать. Со свершившимся похищением Миранды, пространство несколько изменяется, так как это связано с ее попытками исправить интерьер, сделанный Калибаном:

«— Какая красивая, прелестная комната. Жестоко забивать такую комнату всяким хламом. Какая гадость! — И ногой толкнула одно из кресел. Думаю, на лице у меня было написано, что я тогда чувствовал (обида), потому что она сказала:

— Но вы же сами понимаете, что это все не то! Эти претенциозные лампы на стенах ужасны и фарфоровые утки (вдруг она их заметила) — этого еще не

хватало! — Она по-настоящему рассердилась, сердито посмотрела на меня, потом снова на этих уток. — Очень больно руки. Будьте добры, если не возражаете, свяжите мне их для разнообразия не за спиной, а впереди.

Мне не хотелось, как говорится, портить настроение, и ничего плохого в ее просьбе я не видел; как только я развязал шнур у нее на руках (и уже готов был ко всяким неприятностям), она сразу повернулась ко мне лицом и руки сложенные протянула, чтобы я связал; ну, я так и сделал. Ну, тут она меня потрясла. Подошла к камину, над которым эти дикие утки висели, их было три, по тридцать шиллингов штука, и не успел я и слово вымолвить, как она сдернула их с крюков и — хлоп, трах — разбила их о каминную решетку. Вдребезги».

По типологии пространства также можно добавить, что оно является многоплановым, где сочетаются сам интерьер с некоторыми особенными вещами в интерьере, где вторые выходят на передний план, и картина — в том числе.

Происходит еще одно изменение в пространстве: оно становится открытым в тот момент, когда Калибан повел Миранду в сад полюбоваться природой, вдохнуть свежего воздуха. И в отличие от картины, которая открывала ее пространство в духовном плане, тут явно идет связь от физического к духовному:

«Ну, мы вышли в сад. Странная ночь была, луна пряталась за тучей, тучу несло ветром, а внизу было совсем тихо, никакого ветра. Когда мы вышли, она остановилась и несколько минут просто дышала, глубоко так вдыхала воздух. Потом я взял ее под руку, очень почтительно, и повел ее по дорожке, между забором и газоном. Прошли мимо зеленой изгороди, вышли к огороду и вверх, к фруктовым деревьям. Я уже говорил, что никогда не чувствовал отвратительного желания воспользоваться ситуацией, всегда относился к ней с должным уважением (пока она не сделала того, что сделала), но, может быть, темнота и то, что мы шли рядом, так близко, и я чувствовал ее руку сквозь

рукав, мне правда захотелось ее обнять и поцеловать, кстати сказать, я весь дрожал. Надо было что-то сказать, пока я совсем не потерял голову».

Хоть и временно, данная ситуация иллюстрирует всю глубину, важность открытого пространства для Миранды, ведь познав, что такое отсутствие свободы, она стала ценить её еще больше. Следующий отрывок из текста изображает сцену болезни Миранды и как это отразилось на изображении пространства:

«Ну, все равно я поехал в Луис и взял в аптеке какое-то лекарство от приливов крови и от гриппа и еще ингалятор, и она все это взяла, не отказалась. Попыталась поесть за ужином, но не смогла, ее вырвало, и выглядела она совсем плохо, так что, должен сказать, я первый раз поверил, что, может, она и вправду больна. Лицо у нее было красное, потное, пряди волос намокли и прилипли ко лбу, но ведь все это она могла и нарочно сделать.

Я убрал за ней, дал ей лекарства и собирался уже уйти, но тут она попросила меня сесть к ней на кровать, чтоб ей не надо было громко разговаривать.

— Вы думаете, я могла бы заговорить с вами, если бы не была тяжело больна? После того, что вы сделали?

Сами напросились, говорю.

— Вы же видите, я в самом деле больна.

Это грипп. В Луисе очень многие болеют.

— Это не грипп. Это воспаление легких. Или еще какая-нибудь тяжелая болезнь. Очень трудно дышать.

Все будет хорошо. Эти желтые таблетки сделают свое дело. Аптекарь сказал, это самое лучшее лекарство.

— Если вы не вызовете врача, это будет равносильно убийству. Вы меня убьете.

— Да все у вас будет в порядке. Просто температура поднялась.

Как только она заговорила о враче, я опять стал ее подозревать.

— Пожалуйста, оботрите мне лицо платком».

Данный случай предоставляет возможность взглянуть на пространство с точки зрения удаленности и приближенности пространства, более того, понятие открытости и закрытости пространства не стоит в приоритете на данный момент, поскольку на передний план выходит болезненное состояние Миранды и ее самочувствие, которое отражается на атмосфере произведения.

Момент поездки Калибана в больницу на машине опять иллюстрирует стык между открытым и закрытым пространством. Фредерик едет за лекарствами для Миранды, но в пространстве среди людей (включая встречу с полицейскими) он испытывает страх и сбегает от кабинета врача. Не получив помощи, Миранда в итоге умирает:

«Я проехал прямо на ту улицу, где врач жил, и остановился, чуть не доехав до его дома. Сидел в своем фургоне, в полной темноте, готовился пойти и позвонить в дверь, продумывал, что буду говорить и всякое такое, вдруг в стекло постучали. Это был полицейский.

Ну, меня прямо чуть удар не хватил. Я опустил стекло.

— Интересно, что вы здесь делаете, — говорит.

Вы что, хотите сказать, здесь не место для стоянки?

— Это зависит от того, по какому делу вы здесь остановились.

Ну, он потребовал мои права, записал номер, делал все очень медленно. Старый был уже, видно, не очень к службе способный, а то не дежурил бы на городских улицах по ночам.

— Вы что, здесь проживаете?

Нет, говорю.

— Вижу, что нет, — отвечает, — потому и спрашиваю, что вы здесь делаете.

Пока ничего еще не сделал, говорю, можете заглянуть в фургон. И он согласился, старый дурень. Во всяком случае, это дало мне время придумать объяснение. Я сказал, у меня бессонница, и вот я решил поехать на машине и заблудился и остановился, чтобы взглянуть на карту. Ну, он мне не поверил, во всяком случае, вид у него такой был, что не поверил, и сказал, чтоб я ехал домой».

Ну, результат был такой, что пришлось мне уехать оттуда, не мог же я выйти и направиться к докторскому дому у полицейского на глазах, он сразу бы понял, что это дело дурно пахнет.»

«Она лежала свернув голову набок, это выглядело ужасно, и рот был открыт, зрачки закатились и белые глаза уставились в окно, будто она хотела еще в последний раз увидеть свет. Я пощупал ей лоб, он был холодный, хотя вся она была еще теплая. Побежал за зеркалом. Знал, так делают, чтоб определить, и прижал зеркало к ее губам, но оно не затуманилось. Она умерла.

Ну, я закрыл ей рот, опустил веки. Не знал, что дальше делать, пошел вскипятить чайник, выпил крепкого чаю».

Развязка близится к концу, когда Фредерик решает избавиться от улики, пространство вновь для него становится открытым, ведь больше его ничего не

держит в доме. Впрочем, как и Миранду, для нее все закончилось и ее пространство больше ничего не ограничивало:

«Она лежит в ящике, я сам его сколотил, лежит в саду под яблонями. Три ночи яму копал. Думал, совсем с ума сойду в ту ночь, когда это сделал (спустился в подвал, уложил ее в этот ящик и вытащил наружу). Думаю, не многие были бы способны на это. Все сделал по науке. Хорошо все распланировал, на чувства свои уже внимания не обращал. Я не мог даже и подумать, как я опять на нее взгляну. Я как-то слышал, что они покрываются зелеными, синими и красными пятнами, так что я, когда пошел вниз, взял дешевое байковое одеяло, которое специально купил, и держал его перед собой, пока не дошел до кровати, и тогда накинул одеяло на усопшую. Скатал все в рулон вместе с постелью и положил в ящик и потом привинтил крышку. А с запахом в комнате справился потом с помощью курилки и вентилятора».

Сам Калибан в итоге открывает сам свое пространство для новых приключений, особенно в тот момент, когда он встречает подобную Миранде девушку и, набравшись опыта с Мирандой, готовится пополнить свою коллекцию новой «бабочкой»:

«Я еще не решил окончательно насчет Мэриэн (еще одно М! Я слышал, как завождем называл ее по имени). Только на этот раз тут уже не будет любви, это будет из интереса к делу, чтобы их сравнить, и для того, другого, чем я хотел бы заняться, скажем, более детально, и я сам буду ее учить, как это надо делать. И одежды все подойдут. Ну, конечно, этой я сразу растолкую, кто здесь хозяин и чего от нее ждут. Но пока это только мысли. Сегодня я там, внизу, обогреватель включил, все равно комнату надо просушить».

Все эти переходы от открытого типа пространства к закрытому с определенными оттенками лишь подтверждают принадлежность романа «Коллекционер» к постмодернистской поэтике. Конец романа передает нам неопределенность, незавершенность произведения, даже можно сказать

асистематичность, ведь читателям в итоге остается гадать, чем все закончиться для Фредерика и Мэриэн, новой героини романа следующей жертвы Калибана. Следующим аспектом мы будем рассматривать персонажную систему романа Джона Фаулза «Коллекционер».

3.3. Анализ персонажей и их проявлений в постмодернистской поэтике в романе «Коллекционер»

Закончив анализировать пространство в предыдущем параграфе, мы непосредственно перейдем к анализу персонажной системы художественного мира Джона Фаулза в романе «Коллекционер» с точки зрения постмодернистской парадигмы.

Начнем мы с описания портрета персонажей, автор представляет их читателю в начале произведения, и более к ним не возвращается. Фредерик Клегг показан нам таким:

«Высокий. Метр восемьдесят два. Сантиметров на двадцать выше меня. Очень худой, так что кажется еще выше ростом. Нескладный. Руки слишком велики, неприятные, мясистые, цвета сырой ветчины. Не мужские. Слишком широкие кисти. Слишком сильно выступающий кадык, слишком длинный подбородок; крылья носа красные, верхняя губа выдается над нижней. Голос такой, будто у него полипы в носу. И странные интонации. Какие-то промежуточные — интонации человека некультурного, старающегося говорить «культурно». Из-за этого он все время попадает впросак. Лицо слишком длинное. Тусклые темные волосы вьются, но кажутся жесткими, грубыми. Зачесаны назад, волосок к волоску. Пиджак спортивного покроя, брюки из шерстяной фланели, галстук с булавкой. Даже запонки.

То, что называется «приличный молодой человек».

Данная характеристика была дана нам Мирандой, даже с несколькими замечаниями от нее, ее отношением к нему. Тем не менее, перед нами предстает весьма приличный юноша, который является чиновником. Такая внешность не вызывает подозрения у окружающих; вряд ли можно предположить, что человек с такой внешностью может похитить человека. Это подтверждает Миранда в своем дневнике:

«Он выглядел таким безобидным и взволнованным, когда остановил меня на улице. Сказал, что сшиб собаку. Я подумала, а вдруг это наш Мисти. Внешность человека, которого абсолютно ни в чем нельзя заподозрить. Совершенно не похожий на «волка».

Далее мы будем говорить о Миранде, ее прекрасном и светлом образе, который был запечатлен в рассказе, где повествует Калибан:

«Она и не обернулась ни разу, а я долго смотрел на ее затылок, на волосы, заплетенные в длинную косу, очень светлые, шелковистые, словно кокон тутового шелкопряда. И собраны в одну косу, длинную, до пояса. То она ее на грудь перекидывала, то снова на спину. А то вокруг головы укладывала. < ...> И она такая красивая — светлые волосы, серые глаза, — что от зависти все мужики зеленеют, прямо на глазах.< ...> Платье на ней в синюю и белую клетку, руки голые, золотятся от загара, светлые волосы рассыпались свободно по плечам, по спине, длинные, шелковистые».

Образ ее весьма привлекательный с ее длинными золотистыми волосами и серыми глазами будоражил сердце не только Калибана: ведь много юношей пытались с ней познакомиться поближе, но безуспешно. Наличие описания портретов главных действующих лиц с двух точек зрения лучше раскрывает идею постмодернизма в этом тексте, называемый полиперспективой, где Миранда описывает Клегга от себя, добавляя свое отношение к нему в его описание, и Фредерик со своим взглядом на нее и также со своим мнением по отношению к ней. Нахождение двух точек опор, от которых идет повествование связывает текст с еще одним аспектом постмодернистской поэтики, именуемым множественность интерпретаций, которые ориентируют читателя взглянуть на ситуацию с больше чем одной точки зрения. И это отличает данный роман от любого модернистского художественного произведения, где текст нацелен только на одного повествователя, коим нередко был сам автор.

Получив определенное представление о персонаже с помощью портрета, следующим параметром анализа персонажа является тип персонажа. Как я

упоминал это в теоретической главе в параграфе про персонажа, есть такие типы, про которых издавна писались еще в античной литературе и на данный момент считаются своего рода шаблонами персонажа, так называемые «архетипы». В нашем случае есть Миранда – авантюрно-героический в образе романтически настроенного персонажа, чья душа прекрасна и жаждет реализовать свои богатые возможности. Миранда на протяжении всего романа в поиске себя, своего предназначения и большинство ее разговоров сводятся к искусству, ее приверженности к ней, истинной любви к красоте:

«Искусство вообще несколько аморально. Он знает, что великие произведения искусства — велики, но «великое» — значит запертое в музеях и рассуждают о нем только ради показухи. Живое искусство, современные художники и их картины его шокируют. Невозможно говорить с ним об этом: самое слово «искусство» явно вызывает в его мозгу целую череду греховных помыслов.

Очень хотелось бы знать, много ли на свете таких, как он. Разумеется, я знаю, огромное большинство, особенно эти «новые», вообще искусство ни в грош не ставят. Но из-за чего? Из-за того же, что К.? Или им просто все равно? Я хочу сказать, оно у них просто скуку вызывает (и совсем не нужно, «не может пригодиться в жизни») или втайне шокирует и заставляет недоумевать, так что они вынуждены притворяться, что им скучно?»

Данные отрывки из романа продемонстрировали нам интермедальность, где в текст намеренно добавлен элемент из другого способа выражения творчества, а именно в нашем случае изобразительное искусство, что наделяет текст большей красочностью, всесторонностью повествования событий.

Что касается Фредерика, то данный персонаж считается антигероем (понятие которое впервые ввел Ф.М. Достоевский), так как у него совершенно потеряна целостность личности. Мы ранее выяснили, что человек весьма подавлен, находится всегда наедине в своих мыслях, асоциален. Он в себе заключает немало отрицательных черт, таких как жестокость, обида, надменность, эгоизм. Ю.

Кристева не без оснований воспользовалась такими словосочетаниями как «треснувшие я», «расщепленные субъекты» при описании понятия «антигерой». Немало демонстрирующих ситуаций было в тексте:

«Тогда вот у меня впервые и зародилась мечта, которую я осуществил. Сначала мне представилось, что вот на нее нападает какой-то человек, а я ее спасаю. Потом как-то так повернулось, что человек этот — я сам, только я не делаю ей больно, никакого вреда не причиняю. Ну вот, вроде я увез ее в уединенный дом и держал ее там, как пленницу, но по-хорошему, без всяких. Постепенно она узнала, какой я, полюбила, дальше уже мечта была про то, как мы поженились — и живем в хорошем современном доме, у нас дети и всякое такое».

Его отличает поверхностность, легковесность в мыслях, он даже не противится своим преступным мыслям, он не задумывается о том, насколько можно потерять все свои положительные качества и поменять местами с отрицательными? Хотя, конечно, для него плохого и хорошего нет. У человека нет души – значит у него все нейтрально. Попросту нет правильных ценностей и приоритетов в жизни, о которых мы продолжим говорить.

Не стоит забывать, что, хотя эти персонажи все вымышленные, ценностные ориентации должны быть даже в художественном произведении и неспроста. Ведь для этого и нужны противоположные по типу персонажи и различные во многом еще герои, чтобы создать контраст. Для Миранды характерны ценности собственно-нравственной ориентации, ведь она делает все возможное, чтобы не потерять себя, свою жизнь, любовь к искусству и свободный полет мыслей с ее широким взглядом на жизнь. Все ее ценностные ориентации (иначе жизненные позиции) имеют связь со стремлением к успеху в качестве художника, но также самопознание и самосовершенствование.

Для Калибана многие ценности утрачены, точнее, они у него с детства не были воспитаны, чтобы он мог счастливо жить в согласии с обществом и это лишь подчеркивает одну из тенденций постмодернизма – кризиса личности и потеря личностных и общественных ценностей и морали. И потому его ориентации чисто

эстетические, ведь все его действия направлены на лжекрасоту в его жизни, чтобы «разукрасить» свою жизнь ложью: та же Миранда, которую он похитил, чтобы добавить ее в коллекцию, ведь он не знает любви, само коллекционирование, вся эта красота фальшива, так как под ней у него ничего нет, только внешняя оболочка. По большей части все это связано с его инстинктами, телесной жизнью, никакого развития у человека внутри, все на поверхности в реальной жизни:

«Не могу объяснить, отчего да почему... только как я ее впервые увидел, сразу понял: она — единственная. Конечно, я не окончательно свихнулся, понимал, что это всего лишь мечта, сновидение, и так оно и осталось бы, если бы не эти деньги. Я прямо грезил среди бела дня, придумывал всякие истории, вроде я ее встречаю, совершаю подвиги, она восхищается, мы женимся и всякое такое. Ничего дурного и в голове не держал. Потом только. Но это я еще объясню.

В грезах этих она рисовала картины, а я занимался своей коллекцией. Представлял себе, как она меня любит, как ей коллекция моя нравится, как она рисует и раскрашивает свои картины. Как мы с ней вместе работаем в красивом современном доме, в большущей комнате с таким огромным окном из цельного стекла, и вроде собрания секции жесткокрылых в этой комнате проходят. И я не молчу, как обычно, чтоб ненароком не сморозить чего, и мы с ней — хозяин и хозяйка, и все к нам с уважением. И она такая красивая — светлые волосы, серые глаза, — что от зависти все мужики зеленеют, прямо на глазах».

Все для него лишь затем, чтобы быть как все, чтобы люди уважали его, завидовали красоте его жены, она его любила и рисовала картины и даже восхищалась его коллекцией. Ничего духовного там нет.

Переходим к последнему параметру анализа персонажа — это формы поведения. У нас ранее был представлен пример, когда Миранда описывала у себя в дневнике Калибана и оставляла нам сведения, которые касаются ее отношения к нему:

«Выглядит существом абсолютно бесполом.

Часто с таким видом стоит, опустив руки по швам или убрав их за спину, будто не имеет ни малейшего представления, что ему с этими руками делать. Почтительно ждет моих приказаний.

Рыбьи глаза. Следят. И все. Никакого выражения.

Его манера поведения заставляет меня капризничать. Становлюсь похожей на привередливую богачку-покупательницу, а он — на продавца в магазине тканей. У него именно такой стиль. Притворно-униженный. «Всегда пожалуйста» или «простите великодушно».

Сижу, ем, читаю книгу, а он наблюдает. Скажешь ему: «Уходите» — уходит.

Он тайно следил за мной почти два года. Был безнадежно влюблен, чувствовал себя совершенно одиноким, сознавал, что я всегда буду «выше» его. Это было ужасно, он говорил так неловко, неуклюже. Он всегда ходит вокруг да около, ничего не скажет прямо, все обиняками, и все время оправдывается. Я сидела и слушала. Глаз не могла поднять».

В данном отрывке мы видим не только описание Калибана, но и стиль его поведения, как «всегда виноватое лицо», привычка мямлить и жаловаться на жизнь, его руки, которые он не знал, куда девать, выдавали его неуверенность. Такой покорный и обиженный на весь мир. Все это естественные знаки поведения Калибана в обществе. Помимо этого, существуют еще и условные знаки, под которыми понимается принадлежность людей к определенному обществу, профессии. Следующий пример показывает, что Калибан несмотря на свое богатство, не имел должного образования и правильной речи:

«Больше всего меня раздражает то, как он говорит. Штамп за штампом, клише за клише, и все такие устаревшие, будто всю жизнь он общался с одними стариками. Сегодня за обедом он произнес: «Я наведался в магазин по поводу тех пластинок, в отношении которых был сделан заказ». А я говорю, почему бы просто не сказать: «Я узнавал про пластинки, которые вы просили?»

Он ответил:

— Я сознаю, что моя речь не вполне правильна, но я стараюсь говорить корректно.

Я не стала спорить. В этом — весь он. Он стремится выглядеть корректно, он должен вести себя прилично и поступать правильно, в соответствии с нормами, существовавшими задолго до нашего рождения».

У Миранды все совершенно наоборот: ее внешность соотносится с ее характером и воспитанием. Она честна, имеет изысканный вкус в одежде, разбирается в искусстве, одним словом, образец настоящей аристократии и интеллигентного человека:

«Не сумею объяснить, что такое было в ее голосе особенное. Конечно, слышно было, разговаривает человек воспитанный, культурный, но никакого тебе жеманства, барства, фу-ты ну-ты, ничего подобного. Она не выпрашивала сигареты, не требовала, просто спросила, и не было этого противного чувства, что кто-то тут выше, а кто-то — классом ниже. Я бы сказал, речь у нее была такая же легкая, свободная, как походка».

Последние два фрагмента из романа показали нам еще не найденный до этих пор аспект постмодернистской поэтики – полистилистика, под которой подразумевается различный стиль писания и примеры речи Калибана и Миранды доказали причастность данного романа к постмодернистской литературе в очередной раз.

Выводы по главе 3

Проанализировав художественный мир Джона Фаулза в романе «Коллекционер», а именно: хронотоп, персонажную систему, тему и мотивы произведения и их проявлении в постмодернистской поэтике, мы можем с уверенностью сказать, что все три перечисленных компонента весьма богаты в этом произведении и изобилуют множеством примеров, подтверждающих принадлежность этого романа к постмодернизму.

В данном романе присутствуют несколько тем произведения, которые мы рассмотрели: тема «Кризис духовности», где Фредерик Клегг воплощает в себе «разрушенную личность» без души и есть Миранда, образец истинно-духовного и морального человека с правильными ценностями, который также показывают кризис общества в целом. Также тема «Человек-коллекционер», где опять-таки главная роль отведена Фредерику Клеггу, который похитил Миранду, чтобы добавить ее в свою «коллекцию». Аспект игры Клегга с Мирандой как со своей собственностью обострил ситуацию. На их фоне наравне стоит тема «Психотипы, их противостояние», где происходит конфликт между Мирандой и Фредериком в их несоответствии по всем категориям: любовь, искусство, жизнь, где опять-таки присутствует такой аспект постмодернистской поэтики как интермедальность с влиянием других направлений искусства в роман, расширяя углубляя его смысл. Ко всему этому прилагаются мотивы, мельчайшие грани темы, который объясняют само наличие таких тем, это: одиночество, побег, ненависть, пустота, жестокость.

Пространство в данном произведении играло важную роль, нежели само время, поскольку почти все события происходили в доме, то есть закрытом пространстве, где затем шла смена «оттенков» пространства: от светлого к темному. Пространство помогало передать атмосферу романа «Коллекционер» с напрочь закрытым и изолированным месте, вдали от людей. Но стоит отметить и смешение времени и пространства в тексте, фрагментируя его.

Персонажная система в данном романе передала основные темы произведения на контрасте двух главных героев: Миранды и Фредерика, где были выражены их различия в ценностных ориентациях, форм поведения, даже тип персонажа отличался, где Фредерик выступал в роли антигероя, а Миранда – авантюрно героическим персонажем. Также наличие полиперспективы и отказ от традиционного «Я» в тексте не хуже продемонстрировало специфичность романа в отличии от модернистских романов. Стоит также отметить портретные характеристики персонажей, которые были даны нам от разных лиц: Миранда описывала Фредерика, его внешность и показывала нам свое отношение к его виду, что тоже считается важным, в то время как Фредерик давал свои «влюбленные» наблюдения о Миранде и свое отношение в начале романа передавал через свои мечты, где он собирался с ней жить, устроить свадьбу, завести детей, и чтобы все люди в округе уважали и ценили его. Ориентация на множественность интерпретаций, асистематичность и незавершенность текста, гибридизация жанров – все это является частью романа «Коллекционер».

Заключение

Выявив теоретическую базу постмодернизма в литературе и понятие «художественного мира» и его аспекты и проанализировав роман Джона Фаулза «Коллекционер», мы приходим к выводу, что данный роман изобилует множеством примеров постмодернистской поэтики, которые мы опознали через основные черты постмодернистской поэтики, такие как интертекстуальность, смещение времени и пространства, полиперспектива, интермедальность, гибридизация жанров, деканонизация, отказ от традиционного «я», ориентация на множественность интерпретаций текста, принципиальная асистематичность, незавершенность, открытость конструкции, фрагментарность.

Далее мы проанализировали роман Джона Фаулза «Коллекционер» и выявили в нем: темы и мотивы романа пронизаны глубокой мыслью и заставляют задуматься о собственном обществе: «А не случился ли у нас кризис духовности?» Как было заявлено в теоретической главе, основная идея постмодернизма – это передать состояние кризиса общества, обнажая его ценности и общественную мораль и иронизируя их. Более того, роман пронизан разными проблемами по уровням: начиная от уровня общества, затем идет уровень отношений между мужчиной и женщиной и заканчивая уровнем личной духовности и развития человека. Проанализировав данный роман, появилось желание исправить что-то в своем окружении, помочь друзьям, искренне любить женщину, то есть в первую очередь за ее внутреннюю красоту, растить правильно детей в будущем. Это все важные составляющие нашей жизни, нашего общества во всем мире и во все времена и Джон Фаулз замечательно их продемонстрировал, доказав, что этот роман призван показать людям сгнившую систему общества, дабы они пересмотрели свои взгляды на жизненные принципы и ориентации, которыми пронизан современный человек.

Хронотоп данного произведения заслуживает похвалы в передаче атмосферы одиночества и безумия, изолированности от общества, тоски по общению с людьми, взросления человека, выживания любым способом. Все это иллюстрирует состояние мятежности общества по отношению к современным устоям. Как детально был прописан интерьер и приготовления Фредерика к появлению Миранды в его доме, особенно момент их прогулки по саду, где явно чувствовалось наслаждение Мирандой свободой, свежим воздухом, что ее в дальнейшем подтолкнуло к резким мерам. Фрагментарность в тексте создавала ощущение, что у самого романа отсутствует целостность. Нахождение в тексте множественности интерпретаций за счет полиперспективы повествования показало пример расширения границ, которые до этого модернизм сдерживал. Представив себя на ее месте, мы понимаем, что все ее действия можно оправдать, ведь она всего лишь молодая и очень красивая девушка.

Что же касается самой персонажной системы, то Джон Фаулз очень сильно передал образ «разбитой личности»: надменное отношение Фредерика к людям, фальшивое понятие о любви, отсутствие души, телесная жизнь и отсутствие всякого желания развиваться, работать над собой. Его уверенность, что он добился всего поражает своей узкостью мышления. Миранда же на его фоне смотрелась как яркая личность, сильная духом и характером, которая попала в непростую ситуацию и действовала с огромным рвением жить и наслаждаться жизнью, поэтому делала она все возможное, чтобы сбежать. Травестийное отношение автора к ситуации лишь подчеркивает иронизацию общества. Касательно сюжета, весьма изобретательно разбивать историю на две части, где в первой повествование идет от лица Фредерика, а во второй – от Миранды и следить за ее изменениями было весьма ценно, так что момент, когда она при смерти был представлен апогеем данного романа, как самый сильный момент, когда был еще шанс спасти ей жизнь, Фредерик остался «коллекционером».

Список использованной литературы

Печатные издания

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. – С. 87.
2. Барт Р. Третий смысл // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1989.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). — М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2010. — С. 372.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 391, 399, 406.
5. Белецкий А.И. Избр. труды по теории литературы. М., 1956. – С. 141 – 147.
6. Белинский В.Г. Собр. Соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. – С. 27.
7. Буало Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. – С. 434.
8. Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. – С. 59.
9. Винокур Г.О. Биография и культура. М., 1927. – С. 69.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1, - С. 228.
11. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. – С. 30 – 31.
12. Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975. – С. 351.

13. Гончарова Е.А., Шишкина И.П. Интерпретация текста. М., 2005. – С. 221 – 237.
14. Добин. Е. Искусство детали. Л., 1975. – С. 190.
15. Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. М., 1999 – С.47 – 62.
16. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 2. – С. 73.
17. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: Учебный комплекс для студентов – филологов / Н.В. Киреева. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 216.
18. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 466 – 471.
19. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. – С. 38 – 39.
20. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии. М., 1957. – С. 168.
21. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. Литературы. 1968. № 8. – С. 75 – 83.
22. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. – С. 75.
23. Мартьянова С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997. – С. 10 – 32.
24. Мартьянова С. А. Поведение персонажа // Введение в литературоведение. М., 1999 – С. 261 – 279.
25. Роднянская И.В. Художественное время и художественное пространство// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – С. 488.

26. Томашевский Б. Поэтика: Краткий курс. М., 1996. – С. 71.
27. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930. – С.137 – 138.
28. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивно чти. М., 1994. – С. 200.
29. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. Д.В. Сильвестров; Коммент. Д. Э. Харитонович – М.: Прогресс - Традиция, 1997. – С. 416.
30. Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. М., 1999 – С. 202 – 209.
31. Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. М., 1999 – С. 191 – 202.
32. Чернец Л.В. Персонаж // Введение в литературоведение. М., 1999 – С. 245 – 252.
33. Эко У. Имя розы. Пер. с итал. Е. Костюкович // Иностранная литература. 1988. № 8 – 10. – М., 1989; – СПб., 1998.
34. Faguno J. Введение в литературоведении. Ч. 3. – С. 76.

Словари и справочные издания

1. Введение в философию: В 2 ч. М., 1989. Ч. 2. – С. 125.

Источники

1. Fowles J. The Collector. 1963. – 256 p.
2. Фаулз Дж. Коллекционер. М., 2004. – 320 С.

Приложение

1. WHEN she was home from her boarding-school I used to see her almost every day sometimes, because their house was right opposite the Town Hall Annexe. She and her younger sister used to go in and out a lot, often with young men, which of course I didn't like. When I had a free moment from the files and ledgers I stood by the window and used to look down over the road over the frosting and sometimes I'd see her. In the evening I marked it in my observations diary, at first with X, and then when I knew her name with M. <...> Another time one Saturday off when I went up to the Natural History Museum I came back on the same train. She sat three seats down and sideways to me, and read a book, so I could watch her for thirty-five minutes. Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say. A Pale Clouded Yellow, for instance. I always thought of her like that, I mean words like elusive and sporadic, and very refined—not like the other ones, even the pretty ones. More for the real connoisseur.

2. She closed the book. “Tell me about yourself. Tell me what you do in your free time.”

I'm an entomologist. I collect butterflies.

“Of course,” she said. “I remember they said so in the paper. Now you've collected me.”

She seemed to think it was funny, so I said, in a manner of speaking.

“No, not in a manner of speaking. Literally. You've pinned me in this little room and you can come and gloat over me.”

I don't think of it like that at all.

3. Life is a bit of a joke, it's silly to take it seriously. Be serious about art, but joke a little about everything else.

4. I know it's pathetic, I know he's a victim of a miserable Nonconformist suburban world and a miserable social class, the horrid timid copycatting genteel in-between class. I used to think D and M's class the worst. All golf and gin and bridge and cars and the right accent and the right money and having been to the right school and hating the arts (the theatre being a pantomime at Christmas and *Hay Fever* by the Town Rep—Picasso and Bartok dirty words unless you wanted to get a laugh). Well, that is foul. But Caliban's England is fouler.

5. It haunted me. It kept me awake at nights, it made me forget what I was doing during the day. I stayed on and on at the Cremorne. It stopped being a dream, it began to be what I pretended was really going to happen (of course, I thought it was only pretending) so I thought of ways and means—all the things I would have to arrange and think about and how I'd do it and all. I thought, I can't ever get to know her in the ordinary way, but if she's with me, she'll see my good points, she'll understand. There was always the idea she would understand.

6. Then suddenly she acted, I knew it was coming, I was ready for it, what I wasn't ready for was the sound of a car outside. Just as it came up to the house, she reached with her foot like to warm it, but all of a sudden she kicked a burning log out of the hearth on to the carpet, at the same moment screamed and ran for the window, then seeing they were padlocked, for the door. But I got her first. I didn't get the chloroform which was in a drawer, speed was the thing. She turned and scratched and clawed at me, still screaming, but I wasn't in the mood to be gentle, I beat down her arms and got my hand over her mouth. She tore at it and bit and kicked, but I was in a panic by then. I got her round the shoulders and pulled her where the drawer was with the plastic box. She saw what it was, she tried to twist away, her head side to side, but I got the pad out and let her have it.

7. “But that’s horrible. It’s inhuman! We’ll never understand each other. We don’t have the same sort of heart.”

I’ve got a heart, for all that, I said.

“I just think of things as beautiful or not. Can’t you understand? I don’t think of good or bad. Just of beautiful or ugly. I think a lot of nice things are ugly and a lot of nasty things are beautiful.”

You’re playing with words, I said.

8. The first morning I didn’t see her, but the next day at last I did. She came out with a lot of other students, mostly young men. My heart beat very fast and I felt sick. I had the camera all ready, but I couldn’t dare use it. She was just the same; she had a light way of walking and she always wore flat heels so she didn’t have that mince like most girls. She didn’t think at all about the men when she moved. Like a bird. All the time she was talking to a young man with black hair, cut very short with a little fringe, very artistic-looking. There were six of them, but then she and the young man crossed the street. I got out of the van and followed them. They didn’t go far, into a coffee-bar.

9. I expected something broken-down. It looked old all right, black beams and white outside and old stone tiles. It stood right on its own. The estate agent came out when I drove up. I thought he would be older, he was my age, but the public schoolboy type, full of silly remarks that are meant to be funny, as if it was below him to sell anything and there was some difference between selling houses and something in a shop. He put me off straight away because he was inquisitive. Still, I thought I better look round, having come all that way. The rooms were not much, but it was well fitted out with all mod cons, electricity, telephone and all. Some retired navy admiral or somebody had had it and died, and then the next buyer died unexpectedly as well and so it was on the market.

10. We were just coming downstairs when he said that, having seen everything, I thought. I was even going on to say it wasn't what I wanted, not big enough, to squash him more, when he said, well, that's the lot, bar the cellars.

You had to go out through the back where there was a door beside the back door. He took the key from under a flowerpot. Of course the electricity was off, but he had a torch. It was cold out of the sun, damp, nasty. There were stone steps down. At the bottom he shone his torch round. Someone had whitewashed the walls, but it was a long time ago, and pieces had come off so that the walls looked mottled.

Runs the whole length, he said, and there's this too. He shone the torch and I saw a doorway in the corner of the wall facing us as we came down the stairs. It was another large cellar, four big steps down from the first one, but this time with a lower roof and a bit arched, like the rooms you see underneath churches sometimes. The steps came down diagonally in one corner so the room ran away, so to speak.

11. It was a nice garden, it runs back to a field which had lucerne then, lovely stuff for butterflies. The field goes up to a hill (that is north). East there are woods on both sides of the road running up from the valley towards Lewes. West there are fields. There is a farmhouse about three-quarters of a mile away down the hill, the nearest house. South you have a fine view, except it was blocked by the front hedge and some trees. Also a good garage.

12. I had to give five hundred more than they asked in the advert, others were after it, everyone fleeced me. The surveyor, the builder, the decorators, the furniture people in Lewes I got to furnish it. I didn't care, why should I, money was no object. I got long letters from Aunt Annie, which I wrote back to, giving her figures half what I really paid.

I got the electricians to run a power cable down to the cellar, and the plumbers water and a sink. I made out I wanted to do carpentry and photography and that would be my workroom. It wasn't a lie, there was carpentry to do all right. And I was already

taking some photographs I couldn't have developed in a shop. Nothing nasty. Just couples.

13. At the end of August, the men moved out and I moved in. To begin with, I felt like in a dream. But that soon wore off. I wasn't left alone as much as I expected. A man came and wanted to do the garden, he'd always done it, and he got very nasty when I sent him away. Then the vicar from the village came and I had to be rude with him. I said I wanted to be left alone, I was Nonconformist, I wanted nothing to do with the village, and he went off la-di-da in a huff. Then there were several people with van-shops and I had to put them off. I said I bought all my goods in Lewes.

I had the telephone disconnected, too.

I soon got in the habit of locking the front gate, it was only a grille, but had a lock. Once or twice I saw tradesmen look-ing through, but people soon seemed to get the point. I was left alone, and could get on with my work.

14. I used to do odd jobs for Aunt Annie, Uncle Dick taught me. I wasn't bad at carpentering and so on, and I fitted out the room very nicely, though I say it myself. After I got it dried out I put several layers of insulating felt and then a nice bright orange carpet (cheerful) fitting the walls (which were whitewashed.) I got in a bed and a chest of drawers. Table, armchair, etcetera. I fixed up a screen in one corner and behind it a wash-table and a camper's lavatory and all the etceteras—it was like a separate little room almost. I got other things, cases and a lot of art books and some novels to make it look homely, which it finally did. I didn't risk pictures, I knew she might have advanced taste.

15. "It's a lovely room. It's wicked to fill it with all this shoddy stuff. Such muck!" She actually kicked one of the chairs. I suppose I looked like I felt (offended) because she said, "But you must see it's wrong! Those terrible chichi wall-lamps and"—she suddenly caught sight of them—"not china wild duck!" She looked at me with real anger, then back at the ducks.

“My arms ache. Would you mind tying my hands in front of me for a change?”

I didn't want to spoil the mood, as they say, I couldn't see any harm, as soon as I had the cords off her hands (I was all ready for trouble) she turned and held her hands out in front for me to tie, which I did. Then she shocked me. She went up to the fireplace where the wild duck were, there were three hung up, thirty-bob each and before you could say Jack Knife she had them off the hook and bang crash on the hearth. In smithereens.

16. So we went out. It was a funny night, there was a moon behind the cloud, and the cloud was moving, but down below there was hardly any wind. When we came out she spent a few moments just taking deep breaths. Then I took her arm respectfully and led her up the path between the wall that ran up one side and the lawn. We passed the privet hedge and went into the vegetable garden at the top with the fruit trees. As I said, I never had any nasty desire to take advantage of the situation, I was always perfectly respectful towards her (until she did what she did) but perhaps it was the darkness, us walking there and feeling her arm through her sleeve, I really would have liked to take her in my arms and kiss her, as a matter of fact I was trembling. I had to say something or I'd have lost my head.

17. Anyway I got the chemist in Lewes to give me something he said was very good for congestion and special anti-flu pills and inhaler, all of which she took when offered. She tried to eat something at supper, but she couldn't manage it, she was sick, she did look off-colour then, and I can say that for the first time I had reason to believe there might be something in it all. Her face was red, bits of her hair stuck on it with perspiration, but that could have been deliberate.

I cleaned up the sick and gave her her medicines and was going to leave when she asked me to sit on the bed, so she wouldn't have to speak loud.

“Do you think I could speak to you if I wasn't terribly ill? After what you've done.”

You asked for what I did, I said.

“You must see I’m really ill.”

It’s the flu, I said. There’s a lot in Lewes.

“It’s not the flu. I’ve got pneumonia. Something terrible. I can’t breathe.”

You’ll be all right, I said. Those yellow pills will do the trick. The chemist said they’re the best.

“Not fetching a doctor is murder. You’re going to kill me.”

I tell you you’re all right. It’s fever, I said. As soon as she mentioned doctor, I was suspicious.

“Would you mind wiping my face with my flannel?”

18. I went straight to the street where the doctor lived and stopped a bit short of his house. I was just sitting there in the dark getting ready to go and ring the bell, getting my story straight and so on, when there was a tapping on the window. It was a policeman.

It was a very nasty shock. I lowered the window.

Just wondered what you were doing here, he said.

Don’t tell me it’s no parking.

Depends what your business is, he said. He had a look at my licence, and wrote down my number, very deliberate. He was an old man, he can’t have been any good or he wouldn’t have been a constable still.

Well, he said, do you live here?

No, I said.

I know you don't, he said. That's why I'm asking what you're doing here.

I haven't done anything, I said. Look in the back, I said, and he did, the old fool. Anyhow it gave me time to think up a story. I told him I couldn't sleep and I was driving around and then I got lost and I had stopped to look at a map. Well, he didn't believe me or he didn't look as if he did, he said I should get on home.

19. She was lying with her head to one side and it looked awful, her mouth was open and her eyes were staring white like she'd tried to see out of the window one last time. I felt her and she was cold, though her body was still warm. I ran and got a mirror. I knew that was the way and held it over her mouth but there was no mist. She was dead.

Well, I shut her mouth up and got the eyelids down. I didn't know what to do then, I went and made myself a cup of tea.

20. She is in the box I made, under the appletrees. It took me three days to dig the hole. I thought I would go mad the night I did it (went down and got her in the box I made and outside). I don't think many could have done it. I did it scientific. I planned what had to be done and ignored my natural feelings. I couldn't stand the idea of having to look at her again, I once heard they go green and purple in patches, so I went in with a cheap blanket I bought in front of me and held it out till I was by the bed and then threw it over the deceased. I rolled it up and all the bedclothes into the box and soon had the lid screwed on. I got round the smell with fumigator and the fan.

21. I have not made up my mind about Marian (another M! I heard the supervisor call her name), this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and also the other thing, which as I say I would like to go into in more detail and I could teach her how. And the clothes would fit. Of course I would make it clear from the start who's boss and what I expect.

But it is still just an idea. I only put the stove down there today because the room needs drying out anyway.

22. He's six feet. Eight or nine inches more than me. Skinny, so he looks taller than he is. Gangly. Hands too big, a nasty fleshy white and pink. Not a man's hands. Adam's apple too big, wrists too big, chin much too big, underlip bitten in, edges of nostrils red. Adenoids. He's got one of those funny inbetween voices, uneducated trying to be educated. It keeps on letting him down. His whole face is too long. Dull black hair. It waves and recedes, it's coarse. Stiff. Always in place. He always wears a sports coat and flannels and a pinned tie. Even cuff-links.

He's what people call a "nice young man."

23. He looked so innocent and worried when he stopped me. He said he'd run over a dog. I thought it might be Misty. Exactly the sort of man you would *not* suspect. The most unwolflike.

24. She didn't look once at me, but I watched the back of her head and her hair in a long pigtail. It was very pale, silky, like Burnet cocoons. All in one pigtail coming down almost to her waist, sometimes in front, sometimes at the back. Sometimes she wore it up.< ...> She all pretty with her pale blonde hair and grey eyes and of course the other men all green round the gills. <...> . She was in a check dress, dark blue and white it was, her arms brown and bare, her hair all loose down her back.

25. It's *all* vaguely immoral. He knows great art is great, but "great" means locked away in museums and spoken about when you want to show off. Living art, modern art shocks him. You can't talk about it with him because the word "art" starts off a whole series of shocked, guilty ideas in him.

I wish I knew if there were many people like him. Of course I know the vast majority—especially the New People—don't care a damn about any of the arts. But is it because they are like him? Or because they just couldn't care less? I mean, does it

really bore them (so that they don't need it at all in their lives) or does it secretly shock and dismay them, so that they have to pretend to be bored?

26. That was the day I first gave myself the dream that came true. It began where she was being attacked by a man and I ran up and rescued her. Then somehow I was the man that attacked her, only I didn't hurt her; I captured her and drove her off in the van to a remote house and there I kept her captive in a nice way. Gradually she came to know me and like me and the dream grew into the one about our living in a nice modern house, married, with kids and everything.

27. I can't say what it was, the very first time I saw her, I knew she was the only one. Of course I am not mad, I knew it was just a dream and it always would have been if it hadn't been for the money. I used to have daydreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that. Nothing nasty, that was never until what I'll explain later.

She drew pictures and I looked after my collection (in my dreams). It was always she loving me and my collection, drawing and colouring them; working together in a beautiful modern house in a big room with one of those huge glass windows; meetings there of the Bug Section, where instead of saying almost nothing in case I made mistakes we were the popular host and hostess. She all pretty with her pale blonde hair and grey eyes and of course the other men all green round the gills.

28. Absolutely sexless (he looks).

He has a way of standing with his hands by his side or behind his back, as if he doesn't know what on earth to do with them. Respectfully waiting for me to give my orders.

Fish-eyes. They watch. That's all. No expression.

He makes me feel capricious. Like a dissatisfied rich customer (he's a male assistant in a draper's).

It's his line. The mock-humble. Ever-so-sorry.

I sit and eat my meals and read a book and he watches me. If I tell him to go, he goes.

He's been secretly watching me for nearly two years. He loves me desperately, he was very lonely, he knew I would always be "above" him. It was awful, he spoke so awkwardly, he always has to say things in a roundabout way, he always has to justify himself at the same time. I sat and listened. I couldn't look at him.

29. What irritates me most about him is his way of speaking. Cliche after cliche after cliche, and all so old-fashioned, as if he's spent all his life with people over fifty. At lunch-time today he said, I called in with regard to those records they've placed on order. I said, Why don't you just say, "I asked about those records you ordered?"

He said, I know my English isn't correct, but I try to make it correct. I didn't argue. That sums him up. He's got to be correct, he's got to do whatever was "right" and "nice" before either of us was born.

30. I can't say what was special in her voice. Of course it was very educated, but it wasn't la-di-da, it wasn't slimy, she didn't beg the cigarettes or like demand them, she just asked for them in an easy way and you didn't have any class feeling. She spoke like she walked, as you might say.