

деформации» [Залыгин, 1975]. Сегодня именно писатели «второго» ряда создают новые жанровые модели и образцы в удмуртской литературе, прокладывая новые пути в развитии национальной литературы.

Вайнштейн О. Б. Розовый роман как машина желаний // Новое лит. обозрение. 1996. № 22.
Воронцов Б. Н. Феномен массовой культуры: этико-философский анализ // Философ. науки. 2002. № 3.

Егоров А. М. Пусть всегда будет в сердце // Авангард. 1994. 21 июля.

Залыгин С. П. Первые среди вторых // Лит. газ. 1975. 13 авг.

Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение. 1996. № 22. С. 33—64.

Массовая культура: Учеб. пособие / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. М., 2004.

Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб., 2005.

Шушакова Г. Н. Удмуртская волшебная сказка: Монография: В 2 ч. Ч. 1. Ижевск, 1999.

Н. В. Кирсева

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПИСАТЕЛЬСКОЙ КАРЬЕРЫ В РОМАНЕ ДЖ. ИРВИНГА «МИР ГЛАЗАМИ ГАРПА»

Рассматривается проблема положения писателя в эпоху трансформации поля литературы. Анализируется роман Дж. Ирвинга «Мир глазами Гарпа», изображающий типичную модель писательской карьеры и демифологизирующий связанные с нею стереотипы. Выбранный ракурс анализа дает возможность осмыслить масштабы изменения статуса писателя с изменением социокультурных условий.

Кардинальные перемены в представлениях о функции литературы и месте писателя в обществе были связаны с автономизацией поля литературы как особого социального пространства [см.: Бурдые, 2005] в эпоху модерна конца XVIII — начала XIX в. Писательство превратилось в профессию, рассматривающуюся как «достойное призвание и единственный источник существования писателя», способную «обеспечивать к себе достаточно почетное отношение» [Диккенс, 1962, 39].

С середины XX столетия, в период формирования постмодернизма, литературоцентристские тенденции ослабевали, что привело к изменению границ литературного поля. Определяющим для постмодернистской эпохи стало стремление разрушить привычные оппозиции, обоснованное в проекте обновления искусства через обращение элитарного к языку и формам массового. На смену конфронтации пришло взаимодействие крайних полюсов — элитарного и массового, напрямую связанное с аспектом медиатизации культурного пространства, что сделало актуальными иное видение литературы (функции которой присваивался другими

медиа), а значит, и положение писателя, который, независимо от занимаемой в поле литературы позиции, должен стремиться найти новые каналы коммуникации с публикой, расширить читательское сообщество, активно осваивая новые способы включения в современную информационную среду. Не в последнюю очередь этот процесс связан с характерным для постмодернистской эпохи «кризисом идентификации», в условиях которого при создании писательского статуса все более важную роль начинает играть не только художественная природа текстов, но и особенности писательского поведения их автора, сознательный выбор им определенных имиджевых практик.

Трансформация поля литературы не только интуитивно переживается непосредственными участниками литературного процесса, но и порождает специфические формы рефлексии в художественных произведениях. Примером подобной рефлексии является роман Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» («The World According to Garp», 1978), основой которого становится репрезентация одной из моделей писательской карьеры, что позволяет автору обратиться к вопросу, как быть писателем в изменившихся социокультурных условиях.

До этого Ирвинг, опубликовавший три романа («Свободу медведям!» («Setting Free the Bears», 1969), «Человек воды» («The Water-Method Man», 1972), «Брак весом в 158 фунтов» («The 158-Pound Marriage», 1974), довольно холодно встреченных широкой публикой, но получивших высокую оценку литературных критиков, уверенно претендовал именно на статус серьезного писателя. После выхода в свет четвертого романа, охарактеризованного как «one of those novels that can be viewed either as a serious work of art or as a book for a mass audience»¹ [Gardner, 1983, 108].

Впервые книга Ирвинга имела такой успех у самого широкого круга читателей. Представители литературных институций признали роман, удостоив его престижной Национальной книжной премии (1980), появились переводы книги на множество языков. Ирвинг стал необычайно популярным у широкой публики. Академическая критика нередко ставила популярность в вину писателю, рассуждая о снижении художественного уровня книги, уступках массовому вкусу. Не случайно сам Ирвинг, упоминая обвинения одного из критиков в «несерьезности» книги, приводит довод последнего: «serious writers don't get the kind of popular attention»² [McCaffery, 1983, 188].

Двойственность положения писателя, оказавшегося в «пограничье между серьезной литературой и популярной беллетристикой» [Алякринский 1990, 166], заставляла Ирвинга отстаивать свою позицию в литературном поле в разного рода паратекстах четвертого романа, в том числе интервью, которые давал писатель после шумного успеха книги.

В интервью, опубликованном в авторитетном университетском сборнике [см.: Ibid, 1983], Ирвинг стремится осмыслить свое место в литературном универсуме,

¹ «Один из тех романов, которые могут рассматриваться и как серьезное произведение искусства, и как книга для массовой аудитории». Здесь и далее перевод автора статьи.

² «Серьезные авторы не получают такого массового внимания».

анализируя взаимоотношения с противниками и союзниками — как критиками, так и собратями-писателями. Рассматривая «литературные влияния» на собственное творчество, писатель упоминает такие авторитетные для литературы XX в. в целом и американской в частности фигуры, как Г. Грасс, В. Вулф, Дж. Хокс, К. Воннегут, Дж. Хеллер, Дж. Чивер. При этом образцом «настоящего писателя» был и остается для Ирвинга Ч. Диккенс [см.: McCaffery, 1983, 197—198]. Делая основой своей художественной манеры свойственное Диккенсу «искусство рассказывания» истории, Ирвинг вместе с тем осознает, что мастерство рассказчика, стремление писать просто и доступно в современную эпоху зачастую приравнивается к упрощению, сводящему серьезные произведения автора до уровня только развлечения.

При таком подходе в круг писателей, чьи творческие устремления кажутся Ирвингу глубоко чуждыми, попадают создатели усложненной, сориентированной на формальный эксперимент современной прозы (Т. Пинчон, У. Гэддис, Р. Кувер) [Ibid, 185—186]. Их вина, по мнению автора «Гарпа», состоит в том, что, владея мастерством, они забывают о главном для любого писателя объекте творчества — читателе, вернее, ориентируются, по словам Ирвинга, на «рецензентов, критиков и ученых» [Ibid, 188], а также «других художников и поэтов» [Ibid, 187]. Такая ориентация, по Бурдые, характеризует именно элитарных писателей, создающих свои тексты «для других производителей — своих непосредственных конкурентов» [Бурдые, 2005, 372].

Противопоставляя усложненным текстам постмодернистов «ясные», доступные, захватывающие произведения таких авторов, как Ч. Диккенс, Ирвинг, с отнюдь не свойственной ему горячностью, признается: «I hate the elitism, the preciousness, the specialness of so much contemporary fiction. I hate what is turning the novel — once the most public of forms — into something like contemporary painting and contemporary poetry; namely, largely designed for other painters and other poets»³ [McCaffery, 1983, 187]. Ирвинг настаивает, что писателю нет смысла торжествовать по поводу текстов, трудных для чтения и понимания, настоящий триумф — «to be readable»⁴ [Ibid, 186]. Именно в этом состоит ответственность автора — соблазнить читателя продолжить чтение, оставаться интересным [см.: Ibid].

Эмоциональность, с которой Ирвинг говорит о «ненависти» к усложненной, трудной для восприятия постмодернистской прозе, чья принадлежность к серьезному искусству сомнения не вызывает, продиктована необходимостью отстаивать свои позиции в ситуации, когда популярность четвертого романа заставила недавних поклонников Ирвинга из академической среды усомниться не только в художественных достоинствах этого произведения, но и в статусе самого автора.

³ «Я ненавижу элитарность, манерность, усложненность такого большого количества современной литературы. Я ненавижу то, что превращает роман — одну из наиболее общедоступных форм — во что-то напоминающее современную живопись или современную поэзию, по большей части предназначенную другим художникам и поэтам».

⁴ «Быть читабельным».

В то же время Ирвинг дистанцируется и от писателей социально ангажированных. Именно поэтому такое неприятие вызывает у него интерпретация «Мира глазами Гарпа» как романа о феминизме и насилии 1960-х гг. Протестуя против навязывания тексту подобных смыслов, Ирвинг подчеркивает, что ощущает себя вовсе не «социальным реалистом», но «рассказчиком», владеющим искусством «to take hard stuff and make it as accessible as the stuff can be made»⁵ [McCaffery, 1983, 185]. Вообще, протест Ирвинга вызывают любые попытки подвергать литературные произведения анализу средствами психологии или социологии. Он подчеркивает: «Art should always be something more than merely a vehicle to deal with problems»⁶ [Ibid, 196].

Обозначив собственное кредо через выстраивание аналогий и оппозиций, Ирвинг рассматривает вопрос о дихотомии «серьезное — массовое» искусство. По его мнению, серьезный автор, владеющий языком и чувствующий ответственность перед читателем, обречен быть популярным. Противопоставление серьезной и массовой литературы кажется Ирвингу «largely a matter of misunderstanding»⁷ [Ibid, 185], он убежден, что даже в Америке, где серьезным искусством восхищаются значительно меньше, чем литературным «хламом», есть много достойных произведений, и в списках бестселлеров всегда находится 2—3 книги, чьи авторы относятся к творчеству как к искусству [Ibid, 187—188].

Ирвинг отстаивает право художника совмещать потенциал серьезной и массовой литературы. Сложность подобной позиции, открывающей перед творцом новые возможности и одновременно сулящей потери, вызванные понижением статуса писателя в глазах критиков, становится предметом осмысления в «Мире глазами Гарпа».

Художественный мир романа моделируется по образцу профессионального универсума, в котором располагается современный писатель. Почти каждый герой книги представляет ту или иную часть этого универсума — писатели (Т. С. Гари, его мать Дженни Филдс, воспитанница Эллен Джеймс, жена коллеги Эллис Флетчер), издатели (Джон Вульф), литературоведы, критики, создатели писательских биографий (жена Гарпа Хеллен, автор его биографии Дональд Уитком и многие другие), читатели (уборщица издательства и, по сути, все герои романа, читающие книги Дженни и Гарпа) и даже те, кто участвует в превращении авторского текста в книгу (в такой ипостаси неожиданно выступает сын Гарпа Дункан, в 13 лет ставший иллюстратором первого произведения отца).

Объектом изображения в романе становится типичная модель писательской карьеры, которая, по Бурдые, представляет собой постепенное накопление символического капитала, в дальнейшем обмениваемого на капитал экономический [см.: Бурдые, 2005, 427]. Замысел реализуется в композиции произведения, строится

⁵ «Взять сложный материал и сделать его настолько доступным, насколько он может быть».

⁶ «Искусство должно быть всегда чем-то большим, чем просто средство передачи проблем».

⁷ «В значительной степени вопросом недоразумения».

как описание пути Гарпа в литературе, формирования его писательского статуса и избираемых на этом пути авторских стратегий. Сначала это создание «небольшой, но серьезной» репутации настоящего писателя для «небольшой, но серьезной» аудитории [Ирвинг, 2003, 549], затем изменение писательской стратегии — в сторону адаптации практик, выработанных массовой литературой, и в конце концов — возвращение «отступника» в лоно серьезной литературы.

Противостояние элитарного и массового субполей литературного поля возникает в романе задолго до того, как Гари создаст свой скандально знаменитый третий роман. Еще до выхода в свет этого успешного во всех отношениях продукта литературного рынка Гари, написавший прекрасный рассказ и два романа, был известен широкой публике не как писатель, а как сын Дженни Филдз — автора популярной автобиографии «Сексуально подозреваемая», давшей дополнительный импульс развитию феминистского движения. Автобиография принадлежала перу женщины, которая очень любила читать, но настоящим писательским талантом не владела, что, однако, не помешало книге превратиться в «популярный продукт массового потребления», принести автору и деньги, и славу.

Книга Дженни создается одновременно с первым произведением ее сына — рассказом «Пансион “Грильпарцер”», увидевшим свет в серьезном, но малотиражном журнале и создавшим молодому автору репутацию подающего большие надежды писателя. Включая в свой роман отрывки автобиографии Дженни и полный текст рассказа Гарпа, Ирвинг маркирует эти произведения как продукты двух разных полей культуры: с одной стороны, безыскусное повествование Дженни, основанное на реальных фактах автобиографии, продукт *non-fiction*, с другой — вымышленная история, в которой реальные жизненные впечатления Гарпа стали основой фантазмагоричного мира, созданного силой воображения.

По мере развития сюжета природа создаваемых текстов словно бы моделирует жизнь авторов. Автобиография вызывает доверие читателей, ведь Дженни не писательница, а медсестра, которая заслуживает уважения окружающих как способностью к активной защите своего взгляда на мир (написание книги), так и умением обеспечить себе и близким безбедное существование (доходы от книги). На этом фоне Гари, не имеющий в глазах обычных людей «настоящей» профессии, не способный своим творчеством заработать «серьезные деньги», провоцирует мир (за пределами его семьи и близких) относиться к нему с недоверием и подозрением (красноречивые эпизоды — интервью с корреспондентом женского журнала, разоблачение насильника девочки, наблюдения за Гарпом его жены).

Наиболее органичной формой выражения проблематики, связанной с изображением судьбы писателя, становится жанр биографии с характерной для него контаминацией стержневого хронологического повествования о жизни известного человека с многочисленными текстами, маркируемыми как «подлинные документы» и передающими точку зрения других людей на поступки героя. Принадлежность этого жанра к литературе факта (*non-fiction*), противоположной литературе художественной (*fiction*) обеспечивает книге статус учебника жизни: «став

предметом чтения, история прожитой жизни имеет шанс повторно реализоваться в новых, будущих жизнях, иначе говоря, может быть освоена как продуктивная модель» [Венедиктова, 2003, 40].

Жанровая форма — биография вымышленного писателя Т. С. Гарпа — позволяет Ирвингу подчеркнуть двойственную природу своей книги. С одной стороны, биография — жанр массовой литературы, популярность которого в период 1960—1970-х гг. в США усилена ростом интереса к документалистике, реальному факту, невымышленным героям. С другой стороны, в 70-е гг. жанр биографии активно осваивается литературой постмодернизма (особенно в его британском варианте), предлагающей читателю жанровую модель, в которой реальные факты действительности свободно комбинируются с авторским вымыслом, порождающим иные версии судьбы знаменитого человека, что приводит к созданию нового типа биографии, располагающейся на границах *fiction* и *non-fiction*. В результате литературная биография становится своего рода экспериментальной площадкой, на которой заявленное теоретиками постмодернизма пересечение границ между элитарным и массовым осуществляется с небывалым размахом. Не случайно этот жанр предстает в виде базового повествовательного архетипа критических изданий, знакомящих широкую публику с элитарной книжной продукцией. Яркий тому пример — газета «Нью-Йорк ревью оф букс», позиционирующая себя как «высоколобое» издание, адресованное читателю-неспециалисту и вместе с тем тяготеющее к серийным формам, характерным для массового культурного производства [см.: Сухотина, 2004, 14—16].

Еще один жанровый источник «Мира глазами Гарпа» — европейский роман о художнике (*Künstlerroman*). Контаминация его структур с различными разновидностями жанра биографии открывает перед Ирвингом широкие возможности литературной игры с жанровыми формулами, нарративными инстанциями, а также связанными с фигурой писателя мифами и стереотипами. Воспроизводимый в романе сюжет жизни писателя от рождения до смерти, а также история его прижизненной и посмертной рецепции и славы представляет собой ироническое обыгрывание целого ряда «общих мест», штампов традиционных биографий, фиксирующих наиболее значимые события в судьбе писателя. Здесь и становление творческой личности (учеба в Стиринг-скул, поездка в Европу для создания первого произведения), и некое сильное переживание, подводящее художника к зрелости (гибель сына), и трагические события биографии, плодотворно влиявшие на творчество и его рецепцию (гибель матери, неоднократные покушения на жизнь Гарпа и его жестокое убийство). При этом серьезность репрезентируемых моментов жизни писателя трансформируется за счет использования при их воссоздании различных форм и приемов комического — иронии, бурлеска, пародии, гротеска.

Два важнейших события в судьбе любого человека, выступающих своего рода «границами» биографии, — его рождение и смерть — представлены Ирвингом преимущественно в ироническом модусе, позволяя демифологизировать миф о роковой предопределенности в судьбе творца. Обстоятельства рождения Гарпа, рифмующиеся с мифом непорочного зачатия, смерть главного героя в 33

года от руки ортодоксально настроенной безумной феминистки и последующая история роста популярности Гарпа среди самой широкой аудитории, казалось бы, являются аллюзией на события жизни Христа. При описании этих констант человеческой судьбы Ирвинг использует богатый арсенал комического, в частности пародийное обыгрывание.

Так, рассказывая о мечтах Дженни Филдс иметь «собственного ребенка без каких-либо обязательств и условий», Ирвинг употребляет выражение «непорочное рождение» в весьма несвойственном ему контексте, по контрасту с горем молодых рожениц, чьи мужья погибли на войне. Однако в глазах героини «такое положение вещей представлялось... идеальным: мать один на один с новорожденным ребенком, а муж ее взорвался где-то в небе над Францией» [Ирвинг, 2003, 25]. Воспроизводя извращенную логику молодой медсестры, уже мысленно готовой, несмотря на шутки коллег, к роли «непорочной Девы Марии» [Там же, 39], Ирвинг настраивает читателя на восприятие последующих событий, которые приведут Дженни к желаемому результату. Описывая в духе «Уловки-22» Дж. Хеллера вызывающее жалость и отвращение поведение будущего отца Гарпа, превращенного страшным ранением в голову в полного идиота и стремительно реэволюционирующего в младенца, Ирвинг готовит читателя к фантазмагорической сцене, когда между умирающим солдатом и его заботливой медсестрой «чудо зачатия свершилось» [Там же, 43]. Цитируя автобиографию Дженни, автор с иронией отмечает, что в ее глазах этот поступок — сродни героической защите ценностей демократического общества: «для нас обоих это был единственный способ: для него — продолжить жизнь, для меня — заполучить ребенка. А что весь остальной мир считает это аморальным, по-моему, говорит лишь о том, что остальной мир не уважает права личности» [Там же, 44].

В подобном же ключе описывается гибель Гарпа, в ретроспективе воспринимаемая поклонниками его творчества как гибель героя. Ирвинг очень подробно останавливается на событиях дня, предшествовавшего смерти, в том числе и встрече Гарпа с будущим автором своего рода апокрифа — биографии «Безумие и печаль, или Жизнь и искусство Т. С. Гарпа» Дональдом Уиткомом. Уитком, как замечает автор, стал очень хорошим биографом, «с точки зрения членов семьи Т. С. Гарпа»: «он верил всему, что рассказывала Хелен, верил каждой записке, оставшейся от Гарпа, и каждой записке, которую Хелен считала оставшейся от Гарпа...» [Там же, 719]. Уже здесь подчеркивается нарративность, сотворенность по с м е р т н о г о м и ф а о писателе Гарпе усилиями в первую очередь ближайшего окружения — семьи и друзей. Обстоятельством, сопутствующим мифологизации героя, становится и его неожиданное желание в тот последний день, словно в предчувствии смерти, «поговорить о писательском искусстве с кем угодно» [Там же, 703]. Однако тут же, словно противясь грядущему превращению своего героя в монумент, автор дезавуирует статус будущего «лучшего» биографа Гарпа тем, что писатель готов был делиться своими секретами «с кем угодно», и предложенной Уиткомом впоследствии интерпретацией творчества, над которой «сам Гари безусловно... бы посмеялся» [Там же, 704].

Аналогичную реакцию Гарпа, по мнению автора, должны были вызвать и обстоятельства его собственной смерти — «случайной», «нелепой», «ненужной», «комической», «уродливой», «страшной» [Ирвинг, 2003, 712]: в стенах той самой школы, где он сформировался как писатель, и от руки женщины, представляющей своего рода симулякр его родной матери благодаря имитирующему медицинскую форму белому платью от модного дизайнера под названием «подлинная Дженни Филдз». Однако именно нарочитость, неправдоподобность гибели писателя очень удобны для последующих интерпретаторов творчества Гарпа, стремящихся включить его жизнь в устоявшийся канон судьбы подлинного творца.

Как показывает Ирвинг, такое завершение жизненного пути Гарпа стало одновременно и мощным фактором его институализации в литературном поле (закрепив «славу серьезного, настоящего писателя!» [Там же]), и основой эффективной рекламы при переиздании всех его произведений. Описывая растущую посмертную славу Гарпа, Ирвинг не изменяет избранному ироническому модусу, который позволяет автору не только передать свое неприятие такого порядка вещей, но и приблизить своего читателя к пониманию подлинной сути героя и его творчества. Так, усиливая ощущение нелепости происходящего, Ирвинг среди разного рода «почестей» почившему писателю упоминает решение администрации Стирингскул увековечить память Гарпа, назвав его именем одно из складских помещений. Оценивая это решение, автор приходит к парадоксальному выводу, что оно пришлось бы, вероятно, по вкусу его герою, воспринимавшему произведения искусства как кладовую для вещей, которые творец не в состоянии использовать в реальной жизни [см.: Там же, 713].

Ирвинг, развенчивая штампы, обращается к игре на контрастах. Например, попытка посмертной рецепции Гарпа в качестве великого писателя контрастна реальной картине его жизненного и творческого пути, которую создает для читателя автор «Гарпа», на протяжении сотен предшествующих страниц последовательно разрушающий стереотипы в представлении об идеальном писателе. Рассказывая о рождении Гарпа от эксцентричной матери и тяжело раненного, превратившегося в идиота отца, об обстоятельствах обучения героя, Ирвинг опровергает миф о богоданности творческих способностей и врожденном таланте. Включая в роман историю неудачной проверки способностей своего героя по Принстонскому тесту, автор завершает ее описанием издевательского жеста Гарпа, пославшего результаты теста одному из литературных критиков, назвавшему его «прирожденным писателем».

Опровергает Ирвинг и другие стереотипы, напрямую соотносимые с типом творческого самовыражения — реалистического и модернистского/постмодернистского. Один из них, зафиксированный в хемингуэвском афоризме «You want to be a writer? Go out, hunt big game, go to war, attend bullfights. Then sit down and write»⁸ [McCaffery, 1983, 179], подразумевает воспитание писателя в у н и в е р -

⁸ «Хочешь быть писателем? Иди, охотись, вой, присутствуй на бое быков. Дальше садись и пиши».

с и т е т а х ж и з н и, его активную деятельность в общественной сфере, творчество на основе реального опыта, т. е. реалистический модус видения действительности. Другой стереотип, распространившийся в США после Второй мировой войны, когда появилось множество университетских курсов писательского мастерства, да и само обучение в университете перестало быть уделом детей из состоятельных семей, связывался с представлением о писателе, занимающемся творчеством п р о ф е с с и о н а л ь н о, хорошо знакомом с теорией и историей литературы и, как правило, сориентированном на эксперимент в искусстве, зачастую не имеющий ничего общего с реалистическим отражением действительности.

Гари не принадлежит ни тому ни другому типу писателей. В университет он решает не поступать, а вместо этого для работы над своим первым произведением отправляется в Европу. Новаторские эксперименты современных писателей, которые его учитель литературы объясняет заинтересованностью исключительно в необычном языке и форме, оставляют Гарпа равнодушными. В связи с этим интересен еще один эпизод, характеризующий «злопамятность» Гарпа, пославшего свой первый рассказ «Пансион “Грильпарцер”» в литературный журнал с академической репутацией. Из вежливого отказа, присланного редакцией, начинающий автор узнал, что «сюжет представляется малоинтересным; рассказ не блещет новизной ни по форме, ни по языку» [Ирвинг, 2003, 230]. Спустя годы прославившемуся Гарпу представилась возможность в тех же самых выражениях ответить редактору, предложившему создать «что-нибудь новенькое» для публикации в этом самом журнале: «Ваш журнал представляется мне малоинтересным, и я по-прежнему стараюсь особенно не экспериментировать ни с языком, ни с формой своих произведений». К письму была приложена старая записка с отказом — «сплошь в коричневых пятнах и уже начала рваться на сгибах, столько раз ее свертывали и развертывали» [Там же, 231].

Эти детали — старая, истрепанная, но еще сохранившаяся записка с первым отказом и мелочное стремление Гарпа взять верх над отвергнувшим его некогда редактором, на наш взгляд, позволяют Ирвингу с самоиронией взглянуть на такие типичные для творца слабости, как уязвленное самолюбие, мечты об успехе, память глупого «эго» обо всех обидах и оскорблениях. Подобная точка зрения вызывает в памяти читателя аналогичные переживания и ситуации, описанные во множестве писательских биографий и автобиографий.

Чужда Гарпу и хемингуэвская «погруженность в водоворот событий», с самого начала герой нигде не работает, занимаясь исключительно писательством или домашним трудом, воспитанием детей, а лучшие свои произведения создает именно тогда, когда черпает ресурсы не из личного опыта, а из работы воображения.

Создавая образ писателя, не желающего идти проторенными путями, не вписывающегося в привычные представления, Ирвинг активно использует автобиографические детали, выражая сокровенные взгляды на творчество и принципы работы настоящего писателя (о чем не раз упоминал в интервью [см.: McCaffery, 1983]). Однако и здесь автор описывает события сквозь призму самоиронии. Так, объясняя выбор Гарпом для занятий творчеством Вены в качестве наиболее под-

ходящего европейского города, писатель ссылается на авторитет учителя литературы мистера Тинча, который только в Вене «нашел наконец н-н-настоящую Европу» [Ирвинг, 2003, 137]. Правда, вскользь замечает автор, другие страны не понравились учителю по причинам, к «творческой атмосфере» отношения не имеющим: в Англии жили слишком грубые родственники, в Германии «все почему-то громко кричали», а итальянской кухни он опасался из-за проблем с пищеварением. Сталкивая точку зрения старого учителя и последующие впечатления повзрослевшего, научившегося видеть мир «своими глазами» Гарпа, Ирвинг сопровождает размышления героя о «полумертвом, утомленном» городе воспоминанием о характерных, «заикающихся» словах учителя о Вене: «е [Вены] спокойную утомленность еще можно было по ошибке принять за “с-с-созерцательную ат-т-тмосферу”, но никакого “в-в-величия” в ней уже не осталось». Сомнению подвергается не только авторитет учителя, но и привычное представление американцев о благоприятной для начинающего писателя творческой атмосфере, царящей в старых европейских городах.

Не менее остроумен Ирвинг при описании традиционного распорядка дня профессионального писателя. Обыгрывая бытующие в массовом сознании стереотипы, автор развенчивает имидж трудолюбивого писателя, целые дни проводящего за письменным столом, изображает типичный день Гарпа глазами его жены — студентки, имеющей совершенно иные представления о жизненной роли героя («неудачливый безработный рогоносец»). Остранение, заданное изначально неверным и предвзятым суждением о герое, позволяет увидеть в его четком распорядке дня («привычки Гарпа отличались невероятным постоянством») своего рода пародию на продуманный и детально расписанный порядок жизни, упоминание которого нередко встречается в книгах по писательскому мастерству или биографиях известных литераторов: «по утрам он слонялся из комнаты в комнату <...> В середине дня он сломя голову вылетал из дому в идиотском спортивном наряде и мчался прочь, а потом, видимо, пробежав немало миль, возвращался и садился читать почту <...> Потом он некоторое время опять слонялся по дому, шел в душ, раздеваясь на ходу и оставляя одежду где попало, а выйдя из душа, не торопился одеваться» [Там же, 433].

Демифологизируя различные элементы мифа о писателе, Ирвинг затрагивает и процесс создания писательской репутации, в котором сам автор принимает порой очень незначительное участие, тогда как ведущая роль принадлежит разного рода властным институциям в поле литературы, создающим, по выражению П. Бурдье, «веру в ценность произведения» [см.: Бурдье, 2005, 401].

Издатель Гарпа Джон Вулф представляет одну из этих институций и, по сути, наряду с писателем выступает равноправным партнером в процессе производства текста: автор книги создает содержимое, а издатель обеспечивает ее подходящей «упаковкой». Центром сюжетных событий «Мира глазами Гарпа» становится история создания и публикации третьего романа героя, принесшего автору небывалый успех. Несмотря на его пограничный статус, аттестуемый критиками как «первоклассная мыльная опера», роман все же смог оказаться в «том странном “полу-

свете”, где лишь отдельные “серьезные” книги порой всеми воспринимались еще и как “весьма популярные» [Ирвинг, 2003, 566]).

Решающую роль в успехе романа у широкого читателя сыграла издательская стратегия Вулфа, предпринявшего ряд чрезвычайно эффективных мер для продвижения романа на рынок. Следуя уже сложившейся традиции, в качестве анонса издатель публикует первую главу романа в одном из известных журналов. Вулф, заранее предсказывающий роману «чрезвычайную популярность у читателей» [Там же, 557], использует свое «тайное оружие» — «особую систему проверки» всех «весьма неординарных книг». Этим «тайным оружием» является работающая в издательстве уборщица Джилси Слопер, «вечно печальная, измученная тяжелой работой и тяжелой жизнью» [Там же, 572], которая к тому же «просто не любила читать». Фигура Джилси — это фигура «другого», способного выступить в роли идеального читателя: она женщина, она цветная, она необразованна, некрасива, больна, несчастлива в браке и брошена собственными детьми. Но если, как рассуждает издатель, книгой заинтересовалась Джилси Слопер, то «практически любой человек обязательно хоть раз прочтет эту книгу» [Там же, 558].

В своей работе Вулф руководствуется правилом, сформулированным за долгие годы работы в издательском бизнесе: «Естественный, но жестокий для автора факт, что большинство читателей куда больше интересуется, *кто* (здесь и далее в цитатах курсив автора. — *Н. К.*) он такой, а не *что* он написал» [Там же, 248] и что «большинству читателей в первую очередь *хочется* узнать подробности личной жизни писателя» [Там же, 568]. Исходя из этого, при создании рекламы романа используются факты, «бьющие» на жалость и сочувствие к испытывшему превратности судьбы писателю (после зверского убийства матери Гарпа в рекламе сообщается, что автор потерял не только сына, «но теперь еще и мать» [Там же, 609]).

Тот же потенциал «невыдуманных» фактов о жизни писателя использует Вулф, создавая обложку — своего рода паратекст романа Гарпа. Воспроизводя в тексте мельчайшие подробности оформления обложки, Ирвинг показывает, что «продуктом массового спроса» произведение делает не только и (если судить по включенной в «Мир глазами Гарпа» первой главе знаменитого романа главного героя) не столько его содержание, а целый ряд внелитературных факторов. «Так что на суперобложке “Мира глазами Бензенхавера” Джон Вулф воссоздал представление о мнимой исключительности Гарпа (“единственный сын знаменитой феминистки Дженни Филдз”) и привел некоторые сентиментальные факты, создающие нужную основу для восприятия жизненного опыта писателя («трагически погиб пятилетний сын»). Обе информации не имели ни малейшего отношения к художественным достоинствам романа, но Джона Вулфа это ничуть не смущало» [Там же, 569]. Дополняет текст обложки визуальный ряд, иронически описанный Ирвингом: фотография кареты «скорой помощи» у дверей больницы, похожая на «фотографию из любой дешевой газетенки, где помещена заметка о какой-то дорожной аварии» — на первой странице, и любительская фотография Гарпа «в отличной, просто потрясающей физической форме» с сыновьями, где уже по-

гибший ко времени создания романа ребенок «смеялся от счастья» — на задней стороне.

Обложка стимулирует интерес читателя, эксплуатируя информационный потенциал предлагаемой ему книги: актуальность описываемых в романе событий, которые воспринимаются как «новость» с первой полосы газеты; информация о реальных обстоятельствах жизни автора; обыгрывание его имиджа сына известной женщины, некогда счастливого отца, привлекательного мужчины, наконец. Не случайно герой, размышляя о причинах своей неожиданной популярности, приходит к выводу, что сегодня «для романа, для беллетристики, одна из возможностей обрести успех — сходство с документальным рассказом о том или ином документальном событии. Когда он превращается в газетную “новость”» [Ирвинг, 2003, 594]. Именно благодаря такой стратегии книга нашла своего читателя, привлекла внимание к творчеству Гарпа в целом, а самому писателю позволила не только выйти из жизненного и творческого кризиса, но и обрести популярность, славу, деньги, стать институционально признанным автором, чье творчество изучается в университетах.

Предлагая историю писателя, изначально сориентированного на создание литературы серьезной, но под влиянием трагических обстоятельств жизни написавшего роман, воспринимаемый многими как продукт литературы массовой, Ирвинг демонстрирует всю неоднозначность процесса размывания жестких границ литературного поля. Показывая роль таких внелитературных факторов успеха художественного произведения, как писательский имидж и правильная стратегия продвижения произведения на литературный рынок, автор стремится осмыслить масштабы и изменения статуса писателя в эпоху утраты литературой целого ряда традиционно авторитетных функций.

Разрушение стереотипов позволяет автору выразить выстраданные взгляды на творчество, убедить читателя, что первостепенную роль играет не столько включенность в определенную сферу литературы — серьезной или массовой, сколько способность передавать специфику собственного видения мира. Создавая жизнеописание героя, доказывающего своей непростой, полной трагических потерь судьбой право на это видение, на этот «мир глазами Гарпа», автор, по нашему мнению, отстаивает право создавать «мир глазами Ирвинга» — мир на грани анекдота и трагедии, смешного и болезненного, массового и элитарного.

Алякринский О. Ирвинг, Джон // Писатели США: Краткие творческие биографии. М., 1990.

Бурдые П. Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М.; СПб., 2005.

Венедиктова Т. Д. «Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США. М., 2003.

Диккенс Ч. Письмо Д. М. Мьюиру // Диккенс Ч. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 29. М., 1962.

Ирвинг Д. Мир глазами Гарпа: Роман / Пер. с англ. И. Тогоевой. М., 2003.

Прозоров В. В. Ступени свободы: очерки истории и литературы США, 1950 — 2000. Петрозаводск, 2001.

Сухомина М. П. Литературное обозрение: современная жизнь и культурная функция жанра (на материале «New York Review of Books»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

McCaffery L. An Interview with John Irving // *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists* / Ed. by Tom Leclair and Larry McCaffery. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1983. — P. 176—198.

Gardner J. On becoming a novelist. N. Y.: Harper & Row, 1983.