

УДК 82-312.1.09

## СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЯДРО ЖАНРА «ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЙ РОМАН» В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Осадчая Т. Ю.*

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского» в г. Ялте,  
г. Ялта, Россия  
E-mail: [osadchaya\\_ta@mail.ru](mailto:osadchaya_ta@mail.ru)

Обращение к экзистенциальной проблематике является реакцией современной литературы на кризисное состояние цивилизации, попыткой осмыслить новое мировосприятие, и, как следствие, новую систему взаимоотношения личности и общества. Постмодернистская парадигма, влияние философии экзистенциализма обусловили появление в романах современных англоязычных авторов ряда специфических черт. Многие элементы художественного произведения постепенно изменяются, в первую очередь, это касается развития жанровой системы. Полижанровость произведений обуславливает необходимость изучения ядра жанра как отправной точки исследования жанрового многообразия современной литературы. Семантическое ядро жанра – это доминирующие содержательные аспекты текста, которые оказывают влияние на его форму. Художественными приемами, которые входят в семантическое ядро жанра экзистенциалистского романа, можно назвать следующие его элементы: архетипический сюжет перехода человека из одного состояния/мироощущения в другое; нарратив, который воссоздает хаотичный, непознаваемый и крайне враждебный человеку мир; прием сосуществования в художественном пространстве произведения реальной и ирреальной действительности. Британская писательница А. Смит для реализации авторского замысла в романе *There But For The* – показать невозможность взаимного понимания людей, принадлежащих к разным «мирам», сложность обретения и сохранения идентичности в современном мире – использует художественные приемы, которые входят в семантическое ядро жанра экзистенциалистский роман. Трактовка авторского замысла предусматривает интерпретативную деятельность читателя как соавтора данного произведения.

**Ключевые слова:** жанр, жанровое многообразие, полижанровость, семантическое ядро жанра, экзистенциалистский роман.

### ВВЕДЕНИЕ

В эпоху постмодернизма в культуре наблюдается радикальная смена фундаментальных моделей интерпретации мира, стратегий общественного развития, отказ от антропоцентризма, отказ от концепции единой непреложной истины, понимание принципиальной невозможности создания целостной, все объясняющей картины мира. Осознание того, что мир неясен и непознаваем, приводит человека к замещению поисков смысла жизни поисками стратегий выживания в изменяющемся мире, в конкретном социуме, в определенной социальной среде.

Эпистемологическая неуверенность, идеи о невозможности постичь мироустройство и смысл бытия, о невозможности прогресса человечества, о

бессмысленности проектов по переустройству общества приводят к пониманию мира как пространства с бесконечным количеством вариантов развития событий и, следовательно, с бесконечным количеством возможностей для каждого человека. Неопределенный иллюзорный мир приобретает какую-то форму только в том случае, если его описать, создать о нем нарратив, представить его в виде текста. В новой парадигме мир можно описать как совокупность текстов, каждый из которых предпринимает попытку создать собственный смысл, одновременно уклоняясь от оценочных суждений. По словам В. О. Пигулевского, культура понимается как игра высказываний и любое произведение открыто бесконечному количеству интерпретаций [18].

В данной ситуации именно философия экзистенциализма пытается объяснить новую систему взаимоотношений личности и мира. Со временем эта философия сама начинает оказывать влияние на данную систему. На определенной стадии «... наблюдаются процессы непосредственного влияния экзистенциализма на художественное творчество в многообразии видов и жанров, пиковый период деятельности экзистенциалистской критики; искусство способствует закреплению новой формы в культуре, переходу новации в норму» [21, с. 77].

Влияние философии экзистенциализма обусловило появление в парадигме постмодернизма следующих черт:

субъективность восприятия мира человеком: мир представляется личности хаосом и/или лабиринтом;

картина мира – это сосуществование множества вариантов его объяснения, сосуществование множества истин, сосуществование множества фрагментарных описаний и объяснений действительности, которые невозможно сложить в одну целостную систему;

система ценностей постепенно нивелируется, исчезает четкое понимание вектора развития общества и каждой отдельной личности;

фрагментарную интерпретацию мироустройства можно представить в форме отдельных текстов, нарративов.

В той или иной степени эти черты, а также обращение к теме экзистенциального опыта личности, характерны для следующих англоязычных произведений конца XX – начала XXI столетий: *Нью-Йоркская трилогия / The New York Trilogy* П. Остера, *Белый шум / White Noise* Д. Деллило, *Записки о Рейчел / The Rachel Papers* М. Эмиса, *Предчувствие конца / The Sense of an Ending* Дж. Барнса, *Амстердам / Amsterdam* И. Макьюэна, *Белый отель / The White Hotel* Д. М. Томаса, *Начинается ночь / By Nightfall* М. Каннингема, *Безутешные / The Unconsoled* К. Исигуро, *Дом листьев / The House of Leaves* М. Данилевского, *Радуга тяготения / Gravity's Rainbow* Т. Пинчона и других.

Можно утверждать, что в эпоху постмодерна возникает принципиально новая коммуникативная ситуация, в рамках которой постепенно изменяются отдельные элементы литературных произведений.

Исследователи указывают на изменение, в первую очередь, жанровой системы произведений. «Изменение коммуникативной ситуации провоцирует развитие жанровой системы как совокупности коммуникативных шаблонов... Включение в жанровую конструкцию элементов и признаков, принадлежащих иным жанрам (зачастую жанрам иных родов) является основным средством обеспечения соответствия жанра сложившейся коммуникативной ситуации» [25, с. 3].

М. М. Бахтин называл роман многожанровым по своей природе. Он полагал, что «... введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость, и самостоятельность, и свое языковое и стилистическое своеобразие» [3, с. 134].

М. В. Норец инвариант жанровой формы романа, его ядро называет «матрицей» и определяет ее следующим образом: «... это материнский (порождающий) «каркас», предполагающий определенный набор жанровых признаков романа, отличающий данную жанровую форму от любой другой» [17, с. 433].

С. Ш. Шарифова указывает, что роман как жанр открыт «взаимодействию» с другими жанрами, что обуславливается многосоставностью его жанрового содержания и многоуровневостью его семантического ядра, что позволяет вкраплять в роман элементы отдельных жанров. По словам С. Ш. Шарифовой, объединяющим

элементом жанра является устойчивое семантическое ядро. «Устойчивость ядра обеспечивается за счет статичности «признаков жанра», иными словами, совокупности доминирующих художественных приемов, которые подчиняют себе все остальные приемы, использованные при создании художественного целого» [25, с. 5].

И. Ю. Погорелова о ядре жанра пишет следующее: «ядро жанра <...> непосредственно связано с моделью мира, отраженной в произведении»; «... под ядром жанра понимаем созданную в произведении целостную картину, модель мира, способ художественного осмысления действительности» [19].

Итак, одной из основных характеристик литературы эпохи постмодерна является полижанровость, «многосоставность жанрового содержания» (термин С. Ш. Шарифовой). В этой связи целесообразным представляется изучение семантического ядра определенного жанра как отправной точки исследования жанрового многообразия современных произведений, функций жанрового смешения в генезисе романной формы.

Проблеме изучения феномена и понятия жанра, жанру как коммуникативному шаблону посвящены работы М. М. Бахтина [3], Н. Е. Кабановой [10], Н. Л. Лейдерман [14], И. Ю. Погореловой [19], Ю. Н. Тынянова [22], V. K. Bhatia [26], T. Ericson [27], D. Fishelov [28] и многих других. Теоретические вопросы, связанные с ядром жанра и жанровыми смешениями в современном романе, изучались С. Ш. Шарифовой [24; 25], Ю. С. Подлубновой [20], М. В. Норец [16; 17] и другими исследователями. Жанровые модификации и трансформации классических жанров в современной литературе становились предметом ряда исследований [15]. Разные аспекты философского романа и экзистенциалистского романа как его разновидности находились в центре внимания таких ученых как В. В. Агеносов [1], X. И. Алиева [2], О. А. Джумайло [6; 8], Л. М. Ефремова [9], В. В. Трещев [21], Ю. А. Шанина [23] и других. Однако художественные приемы, которые входят в семантическое ядро жанра «экзистенциалистский роман», пока не были четко определены, что обуславливает актуальность настоящего исследования.

**Цель исследования** – определить элементы произведения, которые можно считать художественными приемами, входящими в семантическое ядро экзистенциалистского романа; идентифицировать характеристики данного жанра в романе современной британской писательницы А. Смит *There But For The* (2011).

### ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

В данном исследовании мы используем термин «семантическое ядро» жанра. Вслед за И. Ю. Погореловой мы считаем, что «... несмотря на то, что ядро имеет отношение только к содержанию жанра, оно предопределяет форму (компоненты)» [19]. То есть семантическое ядро – это доминирующие содержательные аспекты определенного жанра (концептуальный уровень произведения: темы, проблемы, конфликты, пафос), оказывающие влияние на форму – структурные принципы его организации.

В художественном пространстве экзистенциалистского романа в центре внимания находится бытие человеческой личности – экзистенция. «... Существование экзистенции представляет собой то центральное ядро человеческого «Я», благодаря которому «Я» выступает не просто как нечто всеобщее (общечеловеческое), а именно как конкретная неповторимая личность» [1, с. 62].

Исследователи называют различные характерные черты современного англоязычного экзистенциалистского романа, которые могут выступать в качестве ядра данного жанра. Одной из таких черт является «... обращение к архетипическому сюжету, ритуальным прообразом которого является обряд перехода, инициации, который в мировой науке получил название *rites de passage*, в переводе «обряды перехода», сопровождающие основные этапы жизненного цикла и закрепляющие переход человека из одного статуса или состояния в другое» [23, с.121].

Экзистенциалистские романы могут содержать или не содержать аллюзии на мифы, тем не менее все они так или иначе актуализируют архетипический сюжет перехода из одного состояния/мироощущения в другое. Ситуация перехода в новый статус или состояние всегда наполнена неопределённостью, нередко сопровождается мировоззренческим кризисом, потерей смыслов, человек предпринимает (или

возобновляет) попытки самоидентификации и самопознания, поиска своего места в различных сферах своей жизни. Необходимо отметить, что современный человек в своих поисках не может опереться на готовые решения (поскольку сакральность всяческих мифов, неоспоримость авторитетов разрушена), ему приходится один на один сталкиваться с неразрешимыми противоречиями бытия, преодолевать экзистенциальный абсурд, искать и находить (или не находить) духовные ценности.

Еще одной характерной чертой экзистенциалистского романа является осмысление картины мира через определенную призму. «... Это своеобразная картина мира хаоса, тяготение к решению определенного круга проблем, должного и недолжного бытия, свободного выбора, одиночества, экзистенциальных трагедий, при этом отказ от определения человека как характера»; <...> человек обречен на одиночество, так как другое существование враждебно нашему» [9, с. 118]. В современных экзистенциалистских романах социум всегда противопоставляется человеку, однако все попытки преодоления отчужденности личности в обществе (например, за счет изменения собственных ценностей или мировоззренческих установок) почти всегда обречены на неудачу.

Еще одной характеристикой, входящей в семантическое ядро жанра экзистенциалистского романа, можно назвать противопоставление реальности и нереальности/иллюзорности существования. Художники стремятся показать, что подлинное существование личности всегда основывается на свободе жизненного выбора. Самоидентификация и самореализация личности противопоставляется самообману, следованию чужим установкам, ничтожности существования [21].

В современном экзистенциалистском романе сосуществуют реальная и нереальная действительность, присутствуют «двойники» (иногда многочисленные) личности, которая пытается определить собственную идентичность. В этой связи писатели пытаются создать особое пространство романа, в котором очевидным становится следующее противоречие. «С одной стороны, жизненный мир является реальностью, которую можно схватить лишь «чистым сознанием», не отягченным ни традиционными предрассудками, ни научной картиной мира. С другой стороны, жизненный мир неминуемо встраивается в субъективное восприятие, культурную и

историческую основу, на которой формируется человеческая личность» [4, с. 37].  
Образы реальности заменяются симулякрами, происходит замена реальными знаками реального, поскольку все образы всегда сводятся к отображению определенных архетипов, культурных кодов.

Появление в художественном пространстве экзистенциалистского романа ирреальной «реальности» – это прием, позволяющий писателю заявить об ограниченности восприятия и познания действительности собственным опытом человека. Авторы провозглашают принципиальную невозможность определить границы иллюзий и заблуждений человека, его вечное стремление любыми способами воссоздать объективную реальность (как настоящего, так и прошлого).

Проблематика реального/ирреального по-разному воплощается в экзистенциальном романе. Авторы вводят персонажей-двойников; создают зеркальные миры; рисуют образ мира, полностью или частично состоящего из симулякров. Они пытаются вызвать у читателя чувство двусмысленности или даже бессмысленности происходящего: «... нарративные лабиринты становятся метафорой лабиринтов сознания»; «... читатель, следящий за перипетиями сюжета, одновременно выступает в роли интерпретатора, пытающегося придать смысл происходящему» [11, с. 74]. «Хронотоп экзистенциалистского повествования – это, как правило, замкнутое пространство и остановившееся время или время, движущееся вспять» [5, с. 30].

Все эти средства и приемы используются для иллюстрации того, что каждый человек противостоит враждебному миру, он обречен на боль, страдания и смерть, которые невозможно избежать. «Любые постмодернистские двусмысленности подчеркивают настойчивые попытки «заговорить» боль, но именно в силу своей утрированной условности они вопиют о неперебиваемости опыта духовных и физических страданий в нарратив» [7, с. 24-25].

Таким образом, художественными приемами, которые входят в семантическое ядро жанра экзистенциалистского романа, можно назвать следующие его элементы:

архетипический сюжет перехода человека из одного состояния/мироощущения в другое;

нарратив, который воссоздает хаотичный, непознаваемый и крайне враждебный человеку мир;

прием сосуществования в художественном пространстве произведения реальной и ирреальной/иллюзорной действительности.

Современный экзистенциалистский роман на основе данного жанрового ядра «вбирает» в себя конвенции других жанров.

Роман британской писательницы А. Смит *There But For The* в полной мере отражает характерные черты парадигмы эпохи постмодерна; по нашему мнению, в нем также использованы все художественные приемы, входящие в ядро экзистенциалистского романа.

Рассмотрим, как в романе проявляется **архетипический сюжет перехода человека из одного состояния/мироощущения в другое.**

Один из основоположников философии экзистенциализма, датский философ С. Кьеркегор, говорил об осознающем самого себя человеческом самобытии (которое всегда индивидуально и уникально), называя его экзистенцией, которую обозначал как «... непосредственный личный опыт переживания человеком своего существования» [12, с. 245]. Описывая существование человека, философ заявлял о противоречии между необходимостью приведения в действие своей сущности (экзистенции) и невозможностью обретения человеком полной свободы, его зависимостью от природы и общества, и, как следствие, неизбежном трагизме его бытия. В таком мире для личности особенно важен личный выбор, принятие личного осознанного решения, поскольку в толпе (будь то небольшое сообщество, этническая группа или социальная общность в целом) человек отдаляется от истинного самосознания и самопознания, поскольку «... именно субъективная уверенность является гарантией истинности» [12, с. 248]. Обрести самосознание возможно только в одиночестве, «одиночество у С. Кьеркегора – это бегство от мира и общества внутрь себя» [12, с. 248-249].

В тот момент, когда человек осознает себя, свою «инаковость», отличность от других, в нем оживает, по словам Ю. Кристевой, «иностранец», скрытая сторона нашей личности.

*Strangely, the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, a time in which understanding and affinity founder. By recognizing him within ourselves, we are spared detesting him in himself. <...> The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, amenable to bonds and communities [29, p. 1].*

Вот как подобная «инаковость» проявляется в образе протагониста романа Али Смит.

Главный герой романа *There but For The* Майлз Гарт в разгар вечеринки в доме у практически незнакомых ему людей запирается в одной из гостевых комнат на втором этаже дома и отказывается не только покинуть помещение, но и вести переговоры. Данная ситуация помещена автором в центр внимания, вокруг нее разворачиваются все сюжетные линии романа. Поступок Майлза можно расценить как экзистенциальный вызов обществу, как способ разорвать порочный круг бессмысленности бытия, как попытку убедиться в истинности своего существования через бегство от мира внутрь себя. Именно необычный, выходящий за рамки приличия поступок выбирает герой для реализации перехода из состояния безразличного пустого существования, кульминацией которого для него стала привычная бессодержательная болтовня за столом, к новому, еще непонятному и неизвестному для него самому состоянию.

О самом Майлзе известно не так много. Судить о мотивах его поведения можно с точки зрения четырех других персонажей романа: Анны, Марка, Мэй и Брук, которым посвящены четыре главы романа. Каждая из четырех глав называется одним из слов, входящих в его название.

Первая глава называется *There* и посвящена эпизодам из жизни и размышлениям Анны, женщины, письмо к которой нашли в телефоне Майлза. Анна и Майлз, будучи подростками, в составе группы детей ездили в тур по Европе как победители британского национального творческого конкурса на лучшее сочинение. В этой поездке Анне и Майлзу удалось найти общий язык и даже почувствовать некую духовную общность. После этого совместного путешествия они виделись всего раз, когда Майлз приезжал навестить Анну в Шотландии. И вот теперь, тридцать лет

спустя, Анну вызвали в дом, где закрылся Майлз, чтобы она могла если не вытащить его из запертой комнаты, то хотя бы прояснить мотивы его странного поведения.

Сама Анна также находится в состоянии перехода из одного мироощущения в другое: ее привычный мир рухнул, она ушла с нелюбимой работы, задумалась о том, что значит для нее «быть», осознавать собственное бытие, а не продолжать жить по привычке.

There were several reasons at that particular time in Anna Hardie's life for her wondering what is meant, herself, to be there [30, p. 4].

Anna had looked at herself in the mirror in the bathroom. There she was. It was the there-she-was guise [30, p. 6].

Ее размышления о поступке Майлза созвучны мыслям о ее собственной жизни, она признается себе, что ее никто не любит, не понимает.

No one here to love or understand me [30, p. 7].

Анна чувствует, что настало время осознать себя, убедиться, что она действительно существует. Она задается вопросом, что значит действительно существовать, что значит быть любимым кем-то и делает неожиданный вывод о том, что человек существует, если его замечают другие люди (хотя ей кажется, что это цитата какого-то писателя XX века).

To be noticed is to be loved [30, p. 41].

Далее Анна пытается понять, что может чувствовать человек, который добровольно запер себя в ограниченном пространстве чужого дома.

What would happen if you did just shut a door and stop speaking? Hour after hour of no words. <...> Would your own silence make other things noisier? Would all the things you'd ever forgotten, all layered there inside you, come bouldering up and avalanche you? [30, p. 44].

Анна склоняется к выводу о бунте, об экзистенциальном вызове Майлза, о его поступке, как способе обратить на себя внимание, быть замеченным, отделить себя от других, убедиться, что он существует, а значит, попытаться найти смысл своего существования (убежать от общества внутрь себя).

Этот вывод созвучен мысли С. Кьеркегора: «Потребность в одиночестве всегда служит для нас доказательством духовности и мерой последней» [13, с. 82]. В «Болезни к смерти» философ рассматривает одиночество как необходимое условие обретения человеком себя, указывая на то, что «... ни античность, ни средние века не пренебрегали этой потребностью в одиночестве, люди тогда уважали то, что она собою выражала» [13, с. 83].

**Нарратив романа воссоздает враждебный человеку мир, в котором царит хаос.** Автор создает контраст между двумя мирами, которые максимально далеки друг от друга. С одной стороны, это «общество», «большинство», которое представлено хозяевами и гостями на вечеринке, во время которой Майлз запирается в чужой гостевой комнате; людьми, которые разбивают лагерь вокруг дома, где заперся Майлз и используют его поступок и его имя для самых разных личных целей – от продвижения своих идей до зарабатывания денег, а также другими персонажами романа. Не случайно хозяев дома зовут Gen and Eric Lee: в английском языке их имена, написанные слитно, образуют слово *generic*, которое означает *обычный, заурядный, типичный*. С другой стороны, это одиночки – Майлз, Анна, Мэй, Марк, Брук, которые, каждый по-своему, пытаются осознать себя, отделить себя от этого большинства и построить отношения с миром, который их не понимает. У каждого из них есть психическая травма, которую они пытаются пережить.

Внутреннее одиночество, непохожесть на других, невозможность найти близкого по духу человека наталкивает героев на размышления такого рода: «если мне не с кем разделить мою жизнь и мои мысли, то существую ли я вообще, что вообще является критерием моего существования». Эти размышления созвучны идее С. Кьеркегора о субъективной уверенности в чем-либо, как гарантии (критерии) истинности.

С одной стороны, потребность человека знать, что для кого-то важен каждый его шаг, каждая его мысль и чувство, остается неудовлетворенной, поскольку он не может найти близких по духу людей. Анна выражает эту идею следующим образом.

*Maybe there was a new psychosis <...>, where you went through life believing that an audience was always watching you, profoundly moved by your every move, reacting round*

*your every reaction, your every momentous moment, with joy / excitement / disappointment / Schadenfreude. <...> But would this mean that people who didn't have it were somehow less there in the world, or at least differently there, because they felt themselves less observed?* [30, p. 6].

С другой стороны, потребность человека быть важным, узнанным, понятным близкими людьми вступает в конфликт с принципиальной непознаваемостью внутреннего мира личности. Размышления об этом автор вкладывает в уста девятилетней девочки Брук.

*But the fact is, how do you know anything is true? Duh, obviously, records and so on, but how do you know that the records are true? Really the phrase should be, not the fact is, but the fact seems to be* [30, p. 195].

В Прологе романа у человека, сидящего на велотренажере, глаза и рот закрыты серыми прямоугольниками. Этот человек – сам Майлз, каким он себя представляет, а прямоугольники выступают символом того, что намерения, мысли и состояние человека нельзя выразить словами. И Майлз это понимает. Автор говорит об этих прямоугольниках следующее.

*Mostly they were supposed to protect the identity of the person in the picture from being ascertained. But really what they did was make a picture look like something underhand, or seedy, or dodgy, or worse, had happened; they were like a proof of something unspeakable* [30, p. xi].

Главные герои романа – Майлз, Анна, Мэй, Марк, Брук – это люди разного возраста, социального и семейного положения, с разными чертами характера и наклонностями, но их объединяет непохожесть на остальных, особый тонкий внутренний мир. Автор показывает, что их судьбы иногда пересекаются, они до определенной степени понимают друг друга, но большую часть времени они вынуждены в одиночестве вести невидимую борьбу за право быть понятыми окружающими.

Анна догадывается о мотивах поступка Майлза, поскольку его противостояние миру находит отклик в ее душе.

*Imagine the relief there'd be, in just stepping through the door of a spare room, a room that wasn't anything to do with you and shutting the door, and that being that [30, p. 44].*

А 9-тилетняя Брук (героиня четвертой главы *The*) ближе всех подходит в разгадке мотивов Майлза. Она сочиняет сказку, в которой говорится о том, что Майлз, сидя на велотренажере в чужой гостевой комнате, мысленно переносится в прошлое.

*And though he doesn't ever leave the room, all the same he cycles through Greenwich when it's nothing but a forest, and he cycles up a mountain to the summit, <...>, then he cycles through time... [30, p. 233].*

Ребенок интуитивно чувствует, что смысл жизни взрослого мужчины Майлза состоит в том, чтобы сохранить в себе искренность, подлинность чувств ребенка, именно поэтому она предлагает Майлзу поговорить с самой собой, но 10-тилетним. Символом этого воображаемого общения становится самолетик, который Майлз заново учится складывать из бумаги (в его мыслях 10-тилетний Майлз учит этому Майлза взрослого), а затем дарит его Брук.

Название романа также указывает на контраст между «одиночками» и «большинством», противостоянии человека миру «большинства». Фраза, вынесенная в название – это усеченный вариант стиха из Библии: *But by the grace of God I am what I am / Но благодатию Божиею [я] есмь то, что есмь*. Сейчас эта фраза стала поговоркой, означающей следующее: *Не приведи Господь оказаться в такой ситуации*. В контексте основного сюжета романа речь, видимо, идет о том, что никто не хотел бы оказаться в такой ситуации, как хозяева дома, где после вечеринки остался непрошенный гость. Но для Майлза и других главных героев романа фраза приобретает первоначальный библейский смысл: *Благодатию Божиею [я] есмь то, что есть (отличаюсь от большинства, ищу смысл своего существования)*.

Прием смешения в художественном пространстве произведения реальной и ирреальной действительности Али Смит использует на нескольких уровнях.

Во-первых, он реализован на повествовательном уровне, когда в сознании персонажей реальные события смешиваются с особым воображаемым миром. Так, внутренний монолог Марка (он является главной фигурой второй главы *But*)

постоянно прерывается / дополняется репликами его давно умершей матери, которая в свойственной ей манере – она говорит рифмованными строчками – комментирует как его мысли, так и все, что происходит в его поле зрения. Именно мама Марка была самым важным человеком в его жизни, во многом повлиявшем на формирование его личности. Самоубийство матери было той травмой, которую Марк так и не смог пережить.

*Mark's mother, Faye, had been dead for forty-seven years. Her most recent attention-getting device was rhyme [30, p.57].*

Он вступает с ней в диалог, воспоминания смешиваются с событиями, происходящими в действительности. Иногда звуки голоса матери слышны сильнее, чем окружающие Марка звуки.

*Mark heard birdsong, could hear birdsong for several whole seconds, could hear the murmur of the people queuing up behind him at the meridian line, could even make out some of the things they were saying, before she roared back into his right ear with something of the force of a wind tunnel nearly knocking him off his balance [30, p. 59].*

Смещение реального и воображаемого миров, хаос во внутреннем монологе Марка – это форма, в которую автор помещает его экзистенциальные размышления. Форма в данном случае соответствует содержанию, поскольку Марк теряет свою идентичность, прежде чем ее обрести вновь: вернуться к истокам, к тому, что было для него важным в течение всей жизни, то есть, по сути, найти смысл в хаосе событий.

Внутренний монолог еще одного персонажа – пожилой женщины Мэй Янг (она является главной героиней третьей главы *For*) – также представляет собой смешение реального и воображаемого миров. Ее воспоминания смешиваются с восприятием событий в настоящем времени, а также с ее собственными шутками и игрой слов. Травма, которую она так и не смогла пережить – это смерть ее дочери в юном возрасте. Несмотря на возраст и болезнь, Мэй постоянно ищет доказательства того, что действительно существует, пытается мужественно перенести испытание одиночеством, принять факт невозможности самостоятельно принимать решения, а главное – вновь обрести свою идентичность в хаосе, которым стало ее сознание.

*No one to love me and nowhere to go. Out in the cold cold snow. May sang this inside the confines of her head in a pretend old crone of a voice. That made her laugh.*

*She turned her head back from the window again. No, she was not dead. She was not dead yet* [30, p. 137].

Во-вторых, прием смешения реального и нереального находит отражение в главной сюжетной линии романа: мир «большинства», мир людей, из которых в большинстве своем состоит современное общество, приобретает ирреальные черты, черты абсурда. Он показан как антагонист мира, который создают вокруг себя и в котором живут «одиночки».

Ирреальным кажется уже тот факт, что хозяева не решаются выбить дверь, чтобы избавиться от непрошенного жильца. Хозяйка дома говорит в письме Анне о том, что дверь гостевой комнаты скорее всего была сделана в 18-м веке и потому имеет особую ценность.

...in fact all the upstairs doors in our house are believed 18<sup>th</sup> century... [30, p. 8].

Вокруг дома, где в одной из комнат закрывается главный герой, люди разбивают лагерь и постоянно наблюдают за окнами, пытаясь не пропустить какого-нибудь события. Их трижды пытаются разогнать, дважды с помощью полиции, но все собравшиеся настроены дежурить у дома до окончания этого необычного происшествия. Люди приносят к лагерю разнообразные плакаты с призывами, в которые включено имя Майлза. Наиболее предприимчивые начинают торговать футболками, кепками и другими сувенирами с его именем и даже брать плату за передачу записок для Майлза через окно. Просто закрывшись в доме у незнакомых людей, Майлз становится сенсацией, о которой все говорят и многие используют в своих целях.

В палаточном лагере появляются журналисты с камерами, ведущие репортажи о необычном событии для телеканалов разных стран. Несколько женщин заявляют, что они жены Майлза, после встречи друг с другом они дерутся за право носить этот титул, однако делают это только в тот момент, когда появляются телекамеры.

Один из журналистов заявляет, что подобный случай ранее произошел во Франции, поэтому мистер Гарт – «не настоящий».

Далее автор продолжает усугублять абсурдность ситуации вокруг поступка Майлза. По данному событию ставят пьесу с одним героем, в котором актёр, играющий Майлза (это один из гостей на знаменитом ужине, после которого Майлз заперся в комнате), произносит монолог о том, что именно предположительно происходит с Майлзом за закрытыми дверями в доме мистера и миссис Ли. Актёр говорит о неудачах, которые долго преследовали Майлза, о том, что в чужом доме он хочет спрятаться от своих проблем. Хозяйка дома миссис Ли ходит смотреть эту пьесу каждый день утром и вечером, потому что пьеса, по ее словам, очень реалистична. Кроме того, хозяйка утверждает, что для нее очень важно побывать в своей гостевой комнате хотя бы на сцене в театре, раз это невозможно в реальной жизни.

Кульминации абсурд достигает в поведении хозяйки дома. После того как она обнаруживает, что Майлз наконец покинул их гостевую комнату, ее реакция абсолютно неожиданна: вместо того, чтобы радоваться – она плачет и решает никому не говорить о пропаже, поскольку исчезновение ее непрошенного гостя повлечет за собой потерю внимания, славы и денег.

И, наконец, в развязке главной сюжетной линии, ребенок обнаруживает, что дверь в комнату для гостей, где закрылся Майлз, уже долгое время не заперта, просто никто не пытался ее открыть и никто ни разу в нее не постучал.

Итак, автор выносит за рамки романа реальную действительность – объяснение реальных причин необычного поведения главного героя и включает в него ирреальную – абсурдные последствия его поступка.

## **ВЫВОДЫ**

Экзистенциальная тематика характерна для целого ряда произведений современной англоязычной литературы. Обращение к теме травмирующего экзистенциального опыта можно рассматривать как реакцию писателей на кризисное пограничное состояние цивилизации, как попытку осмыслить новую парадигму мировосприятия, новую систему взаимоотношений личности и общества.

Герои экзистенциалистского романа обречены на индивидуальные поиски собственной идентичности, переходя из одного мироощущения в другое путем преодоления личностного кризиса. Мир большинства неизбежно становится чуждым для одиночек, пытающихся обрести/сохранить/восстановить свою идентичность и не быть похожим на это большинство. Прием смешения реального и ирреального в экзистенциалистском романе призван показать невозможность взаимного понимания людей, принадлежащих к разным «мирам», сложность поиска своего «я» во враждебном мире. В романе *There But For The* эта мысль выражена следующим образом:

*Perhaps in some way metaphorically we are all like this man 'Milo' – all of us locked in a room in a house belonging to strangers... We do not know when our home will feel like home again* [29, p. 71].

Вопрос о том, что значит существовать, быть собой – *'to be there'* – является объектом авторской рефлексии и лейтмотивом произведения *There But For The*. Ответ на этот вопрос Али Смит выносит за пределы повествования, позволяя читателю найти его самому и через интерпретативную деятельность создать завершенное произведение, стать соавтором писателя.

#### Список литературы

1. Агеносов, В. В. Избранные труды и воспоминания [Текст] / В. В. Агеносов. – М. : АИРО–XXI, 2012. – С. 113–114.
2. Алиева, Х. И. Особенности жанра экзистенциалистского романа в английской литературе [Текст] / Х. И. Алиева // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – 2011. – № 2 (6). – С. 61–64.
3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Вольчина, А. Е. Новый «Жизненный мир» в визуальной культуре [Текст] / А. Е. Вольчина // Вестник РУДН. – Серия : Социология. – 2015. – № 3. – С. 34–44.

5. Годованная, Э. Г. Философско-эстетические доминанты русского и европейского постмодернизма и творчество Джона Фаулза : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01., 10.01.03 [Текст] / Э. Г. Годованная. – Краснодар, 2004. – 213 с.
6. Джумайло, О. А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 : Монография [Текст] / О. А. Джумайло. – Ростов-на-Дону : Издательство ЮФУ, 2011. – 320 с.
7. Джумайло, О. За границами игры : английский постмодернистский роман. 1980-2000 [Текст] / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7–45.
8. Джумайло, О. А. Экзистенциальный опыт и границы литературной саморефлексии в романе М. Эмиса «Записки о Рейчел» [Текст] / О. А. Джумайло // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. – 2012. – № 3. – С. 233–238.
9. Ефремова, Л. М. Экзистенциализм в литературе и искусстве [Текст] / Л. М. Ефремова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2009. – № 2 (4). – С. 117–120.
10. Кабанова, Н. Е. Определение понятия «жанр» в современной жанрологии [Текст] / Н. Е. Кабанова // Гуманитарно-педагогическое образование. – 2017. – Т.3. – № 3. – С. 35–43.
11. Киреева, Н. В. Стратегии вовлечения читателя в лабиринты интерпретации романа Т. Пинчона «Выкрикивается сорок девятый лот» [Текст] / Н. В. Киреева // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. – 2008. – № 4. – С. 73–77.
12. Корнющенко-Ермолаева, Н. С. Кьеркегор о человеческом бытии и одиночестве [Текст] / Н. С. Корнющенко-Ермолаева // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – Т. 309. – № 8. – С. 244–249.
13. Кьеркегор, С. Болезнь к смерти / Пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева. – 2-е изд. [Текст] / С. Кьеркегор. – М. : Академический проект, 2014. – 160 с.
14. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра. Монография. [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УГПУ, 2010. – 904 с.

15. Метаморфозы жанра в современной литературе : сб. науч. тр. [Текст] / отв. ред. Соколова Е. В.; сост.: Пахсарьян Н. Т., Ревякина А. А. – М., 2015. – 262 с.
16. Норец, М. В. Генезис жанра шпионского романа в английской литературе : монография [Текст] / М. В. Норец. – Симферополь : Бизнес-информ, 2014. – 364 с.
17. Норец, М. В. Детективный и шпионский роман : «клеточная» модель жанроформирования [Текст] / М. В. Норец // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – № 3(49). – С. 430–441.
18. Пигулевский, В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Научное издание [Текст] / В. О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону : Изд-во "Фолиант", 2002. – 418 с.
19. Погорелова, И. Ю. Категория жанра в литературоведческой парадигме [Электронный ресурс] / И. Ю. Погорелова. – Режим доступа : <https://www.pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya-zhanra-v-lit.paradigme.p> (дата обращения 15.11.18).
20. Подлубнова, Ю. С. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Ю. С. Подлубнова // Литературные жанры : теоретические подходы в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции VII Поспеловские чтения. – М.: МАКС Пресс, 2005. – Режим доступа : <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата обращения 15.11.18).
21. Трещев, В. В. Аксиология экзистенциализма в художественной литературе XX в. (на примере Германии и Франции) [Текст] / В. В. Трещев // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2006. – № 19. – С. 76–81.
22. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М., 1977. – 574 с.
23. Шанина, Ю. А. Обряды перехода и экзистенциальная проблематика в английском романе последней трети XX века [Текст] / Ю. А. Шанина // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19. – № 1. – С. 121–131.
24. Шарифова, С. Ш. Влияние жанрового смещения на эволюцию жанров, виды жанрового смещения [Текст] / С. Ш. Шарифова // Литературный календарь : книги дня. – 2010. – № 5(2). – С. 67–92.

25. Шарифова, С. Ш. Теоретические аспекты жанрового многообразия азербайджанского романа : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08 [Текст] / Шарифова С. Ш. – Москва, 2012. – 38 с.
26. Bhatia, V. K. *Analysing Genre : Language Use in Professional Settings* / V. K. Bhatia. – New York : Routledge, 1993. – 264 p.
27. Ericson, T. *Social Interaction on the Net: Virtual Community as Participatory Genre* / T. Ericson // *Proceedings of the Thirtieth Hawaii International Conference on System Sciences*. – Los Alamitos : IEEE Computer Society Press, 1997. – Vol 6. – P. 23–30.
28. Fishelov, D. *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory* / D. Fishelov. – University Park : The Pennsylvania State University Press, 1993. – 188 p.
29. Kristeva, J. *Strangers to Ourselves* / J. Kristeva. – New York : Columbia University Press, 1994. – 230 p.
30. Smith, A. *There But For The* / A. Smith. – New York : Anchor, 2012. – 256 p.

#### References

1. Agenosov V. V. *Izbrannye Trudy i Vospominaniya* [Selected Works and Memories]. Moscow, AIRO–XXI publ., 2012, pp. 113–114.
2. Alieva H. I. *Osobennosti Zhanra Ekzistentsialistskogo Romana v Angliiskoi Literature* [Peculiarities of a Genre of Existentialistic Novel in English Literature]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya*, 2011, no 2(6), pp. 61–64.
3. Bahtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let* [Issues of Literature and Aesthetics. Studies of Different Periods]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura publ., 1975, 504 p.
4. Vol'china A. E. *Novyi «Zhiznennyi Mir» v Vizual'noi Kul'ture* [The New 'Life-World' in Visual Culture]. *Vestnik Rossiiskogo Universiteta Druzhby Narodov. Serija: Sociologija*. 2015, no 3, pp. 34–44.
5. Godovannaya Ye. G. *Filosofsko-Esteticheskie Dominanty Russkogo i Yevropeiskogo Postmodernizma i Tvorchestvo Dzhona Faulza* [Philosophical and Aesthetic Dominants

- 
- of Russian and European Postmodern in the Works of John Fowles]. Cand. Philol. Sci. Diss. Krasnodar, 2004, 213 p.
6. Dzhumailo O. A. Angliiskii Ispovedal'no-Filosofskii Roman 1980-2000: Monografiya [English Confessional-Philosophical Novel 1980-2000: monograph]. Rostov-na-Donu: JuFU Publ., 2011, 320 p.
  7. Dzhumailo O. Za Granitsami Iгры: Angliiskii Postmodernistskii Roman. 1980-2000 [Beyond the Boundaries of the Game: An English Postmodern novel. 1980-2000]. Voprosy Literatury. 2007, no 5, pp. 7–45.
  8. Dzhumailo O. A. Jekzistencial'nyi Opyt i Granitsy Literaturnoi Samorefleksii v Romane M. Emisa «Zapiski o Rejchel» [Existential Experience and the Limits of Literary Self-Reflexivity in Martin Amis's Novel 'The Rachel Papers']. Problemy Filologii, Kul'turologii i Iskusstvoznaniya. 2012, no 3, pp. 233–238.
  9. Yefremova L. M. Ekzistencializm v Literature i Iskusstve [Existentialism in Literature and Art]. Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki. Tambov, Gramota publ., 2009, no 2(4), pp. 117–120.
  10. Kabanova N. Ye. Opredelenie Ponyatiya «Zhanr» v Sovremennoi Zhanrologii [The Definition of the Notion 'Genre' in Modern Genre Studies]. Gumanitarno-Pedagogicheskoe Obrazovanie. 2017, V.3, no 3, pp. 35–43.
  11. Kireeva N. V. Strategii Vovlecheniya Chitatelya v Labirinty Interpretatsii Romana T. Pinchona «Vykrivayaetsya Sorok Devyatyi Lot» [T. Pynchon's Novel 'The Crying of Lot 49': Strategies of Engaging the Reader in the Interpretation Labyrinths]. Problemy Filologii, Kul'turologii i Iskusstvovedeniya. 2008, no 4, pp. 73–77.
  12. Korniyushchenko-Yermolaeva N. S. K'erkegor o Chelovecheskom Bytii i Odinochestve [Kierkegaard about Human Existence and Loneliness]. Izvestiya Tomskogo Politehnicheskogo Universiteta. 2006, V. 309, no 8, pp. 244–249.
  13. Kierkegaard S. Bolezn' k Smerti [The Sickness unto Death]. Moscow, Akademicheskij proekt publ., 2014. 160 p.
  14. Leiderman N. L. Teoriia zhanra: Monografiya [The Theory of Genre: Monograph]. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University, 2010. 904 p.

15. *Metamorfozy Zhanra v Sovremennoi Literature: sbornik nauchnih trudov* [Metamorphosis of the Genre in Contemporary Literature: collection of scientific papers]. Ed. by Ye.V. Sokolova. Moscow, 2015. 262 p.
16. Norec M. V. *Genezis zhanra shpionskogo romana v anglijskoj literature: monografija* [Genesis of the Spy Novel Genre in English Literature: monograph]. Simferopol': Business-inform publ., 2014. 364 p.
17. Norets M. V. *Detektivnyi i shpionskii roman: «kletochnaya» model' zhanroformirovaniya* [Detective and Spy-Novel: 'Cellar' Model of Genre Forming]. *Problemy Istorii, Filologii, Kul'tury*. 2015, no 3(49), pp. 430–441.
18. Pigulevskii V. O. *Ironiya i Vmysel: ot Romantizma k Postmodernizmu. Nauchnoe Izdanie* [Irony and Fiction: from Romanticism to Postmodernism. A scientific publication]. Rostov-na-Donu: Foliant publ., 2002. 418 p.
19. Pogorelova I. Yu. *Kategoriya Zhanra v Literaturovedcheskoi Paradigme* [The Category of a Genre in Literary Theory Paradigm]. Available at: <https://www.pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya-zhanra-v-lit.paradigme.p> (accessed 15 November 2018).
20. Podlubnova Yu. S. *Zhanr i Metazhanr: k Probleme Razgranicheniya* [The Genre and Metagenre: Trying to Distinguish the Notions]. *Literaturnye Zhanry: Teoreticheskie Podhody v Proshlom i Nastojashchem. Materialy Mezhdunarodnoi Nauchnoi Konferentsii VII Pospelovskie Chteniya*. Moscow: MAKS Press, 2005. Available at: <https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (accessed 15 November 2018).
21. Treshchev V. V. *Aksiologika Ehkzistentsializma v Hudozhestvennoi Literature 20 v. (Na Primere Germanii i Frantsii)* [Axiology of Existentialism in Fiction of the 20th century (On the Example of Germany and France)]. *Izvestija Rossiiskogo Pegagogicheskogo Universiteta im. A.I. Gercena*. 2006, no 19, pp. 76–81.
22. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977. 574 p.
23. Shanina Yu. A. *Obryady Perehoda i Ekzistentsial'naya Problematika v Angliiskom Romane Poslednei Treti 20 Veka* [Rites of Passage and Existential Problems in British

- Novel of the 1979-1990s]. Vestnik Bashkirskogo Universiteta. 2014, V. 19, no 1, pp. 121–131.
24. Sharifova S. Sh. Vliyanie Zhanrovogo Smesheniya na Evolyutsiyu Zhanrov, Vidy Zhanrovogo Smesheniya [The Influence of Genre Mixing on Genre Genesis, the Types of Genre Mixing]. Literaturnyj kalendar': knigi dnja. Literary Calendar: The Books of the Day, 2010, no 5(2), pp. 67–92.
25. Sharifova S. Sh. Teoreticheskie Aspekty Zhanrovogo Mnogoobraziya Azerbaidzhanskogo Romana [Theoretical Aspects of Genre Diversity of Azerbaidzan Novel]. Dr. Philol. Sci. Diss. Abstr. Moscow, 2012. 38 p.
26. Bhatia V. K. Analysing Genre: Language Use in Professional Settings. New York, Routledge, 1993. 264 p.
27. Ericson T. Social Interaction on the Net: Virtual Community as Participatory Genre. Proceedings of the Thirtieth Hawaii International Conference on System Sciences. Los Alamitos, IEEE Computer Society Press, 1997, V. 6, pp. 23–30.
28. Fishelov D. Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993. 188 p.
29. Kristeva J. Strangers to Ourselves. New York, Columbia University Press, 1994. 230 p.
30. Smith A. There But For The. New York, Anchor, 2012. 256 p.