



Обзорная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137>
<https://elibrary.ru/SBRTCF>
УДК 821.11(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПРОГУЛКИ ПО «СТЕКЛЯННОМУ ГОРОДУ»: ИСКУССТВО ОРИЕНТИРОВАНИЯ

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

Аннотация: Круглый стол, посвященный роману Пола Остера (1947–2024) «Стекло́нный город» (1985), в котором приняли участие преподаватели, аспиранты и студенты, состоялся на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова 8 декабря 2025 г. Поводом было сорокалетие публикации романа, ставшему впоследствии первой частью «Нью-Йоркской трилогии» Остера. Писателю удалось соединить в «Стекло́нном городе» экзистенциальную озабоченность с нарративным экспериментом и условности криминального жанра с абсурдистской игрой. Детективное расследование принимает здесь вид прогулок по большому городу, а сами прогулки переживаются как род письма или чтения. Предмет слежки и расследователь в итоге исчезают, оставляя читателю улики, предметы и начертания, «буквы на бумаге». Из множества расходящихся троп каждый читатель-аналитик выбирает свой путь по тексту, акцентируя разные грани взаимодействия с миром произведения. В предлагаемой подборке представлены некоторые материалы дискуссии.

Ключевые слова: Пол Остер, «Стекло́нный город», круглый стол, постмодернизм, реализм, детектив, текстуальный анализ, трансмедиа́льный переход, литература и кино, Микеланджело Антониони

Информация об авторах:

Ольга Юрьевна Анцыферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: o.antsyferova@spbu.ru

Татевик Артуровна Бешенкова, кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/009-0003-8765-3855>. E-mail: x.tatevik@gmail.com

Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации) филологического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvnediktova@mail.ru

Дина Владимировна Шулятьева, доктор филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>. E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Студенты Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия:

Валерия Евгеньевна Васильева. E-mail: dubrovskiy.vl@mail.ru

Дарья Александровна Костянова. E-mail: laguna52@bk.ru

Любовь Сергеевна Лебедева. E-mail: liuba.niuan@gmail.com

Анна Илгизовна Малахова. E-mail: foxdark9@yandex.ru

Дарья Николаевна Петропавловская. E-mail: dara25m@yandex.ru

Анна Юрьевна Чеботарева. E-mail: ncgiraff@gmail.com

Для цитирования: Анцыферова О.Ю., Венедиктова Т.Д., Шулятьева Д.В. и др. Читательские прогулки по «Стекло́нному городу»: искусство ориентирования. Материалы круглого стола // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 84–137. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137>



Review Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137>

<https://elibrary.ru/SBRTCF>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

WALKING THROUGH *THE CITY OF GLASS*: THE ART OF NAVIGATION

ROUNDTABLE PROCEEDINGS

Abstract: The roundtable discussion took place at the Faculty of Philology at Lomonosov Moscow State University on December 8, 2025. Among its participants there were professors, students, PhD candidates. The panel was dedicated to the 40th anniversary of the publication of the first part of Paul Auster's *New York Trilogy*. In it, the writer succeeded in combining existential anxiety with narrative experimentation, and the conventions of the crime genre with absurdist play. Detective investigation takes the form of walks through New York City, and the walks themselves are experienced as a form of writing or reading. The subject of surveillance and the investigator eventually disappear, leaving the reader with some clues, signs and markings, "letters on paper." From a multitude of diverging paths, each reader-analyst chooses their own, emphasizing different aspects of their interaction with the text world. This selection presents some of the materials from the roundtable discussion.

Keywords: Paul Auster, *City of Glass*, Postmodernism, Realism, detective fiction, textual analysis, transmedial transition, literature & cinema, Michelangelo Antonioni

Information about the authors:

Olga Yu. Antsyferova, Doctor Hab. in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>. E-mail: o.antsyferova@spbu.ru

Tatevik A. Beshenkova, PhD in Philology, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8765-3855>. E-mail: x.tatevik@gmail.com

Dina V. Shulyatyeva, Doctor Hab. in Philology, Associate Professor, HSE University, Myasnitskaya st. 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>. E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvenediktova@mail.ru

Students of Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory, bldg. 1–51, 119991 Moscow, Russia:

Anna Yu. Chebotareva. E-mail: negiraff@gmail.com

Daria A. Kostyanova. E-mail: laguna52@bk.ru

Liubov' S. Lebedeva. E-mail: liuba.niuans@gmail.com

Anna I. Malakhova. E-mail: foxdark9@yandex.ru

Daria N. Petropavlovskaya. E-mail: dara25m@yandex.ru

Valeria Ye. Vasilyeva. E-mail: dubrovskiy.vl@mail.ru

For citation: Antsyferova, Olga, Shulyatyeva, Dina, Venediktova, Tatiana, et al. "Walking Through the *City of Glass*: The Art of Navigation. Roundtable Proceedings." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 84–137. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-84-137>

Татьяна Венедиктова

Как поймать след?

Сыщик — это тот, кто вглядывается, вслушивается, продирается сквозь непролазную трясину улик и событий в поисках мысли, идеи, которая сведет воедино все эти улики и события, придаст им смысл. По сути, автор и сыщик неразделимы. Ведь читатель видит мир глазами сыщика, ощущает, словно впервые в жизни, как перед ним открываются новые горизонты. Он вдруг начинает замечать находящиеся вокруг предметы, как если бы они заговорили с ним, как если бы, вглядевшись в них повнимательнее, он обнаружил в них некий высший смысл.

Пол. Остер. «Стеклянный город».

Эта подборка статей, суждений и реплик — плод небольшой конференции, прошедшей на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова в декабре 2025 г., посвященной сорокалетию публикации романа Пола Остера «Стеклянный город» (1985), открывшего знаменитую «Нью-йоркскую трилогию». Участников конференции — зрелых исследователей, аспирантов, студентов — объединял интерес к тому, как меняются в современной культуре стратегии литературного чтения, чем обусловлены эти изменения, как соотносятся позиции читателя и зрителя, а также аналитика литературы.

Одной из более конкретных задач конференции было подведение итогов учебного курса «Текст как пространство расследования», который эксплицитным образом был посвящен историко- и теоретико-литературной проблематике детектива, а имплицитно — стратегиям исследовательского вопрошания. Популярный и одновременно интеллектуальный жанр, возникший под пером Э.А. По, в дальнейшем получил множество реализаций. Эту модель по-разному использовали Г. Мелвилл, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, Г. Джеймс, Х.Л. Борхес, Х. Кортасар, постсовременные авторы — У. Эко, П. Остер, О. Токарчук и другие. Всякий раз, наряду с собственно детективной интригой, внимания к себе требует многослойный процесс вопрошания, который разыгрывается внутри текста между повествователем и персонажем,

по поводу текста — между автором и читателем, в акте чтения — между литературоведом-аналитиком и текстом и, наконец, в педагогическом диалоге — между преподавателем литературы и студентом.

Исследование или расследование — процесс, по ходу которого осуществляется разведка новой территории. Никогда, впрочем, не абсолютно новой: подразумевается работа на местности, где кто-то уже был и оставил свой след. Если физический мир мы наблюдаем снаружи, применяя к нему индуктивно-дедуктивную логику, то мир историко-культурный и текстовый открывается аналитику не иначе, как путем соучастного вживания. Именно поэтому здесь уместнее логика, которую Ч.С. Пирс назвал абдуктивной, а К. Гинзбург позже — «уликовой»¹: тот и другой подразумевали профессионально отточенную и открытую уточнению интуитивную «догадливость» как ценнейшее орудие гуманитарного труда. Усилие понимания направлено прежде всего на авторскую субъектность, которая и прячется в произведении, и вызывает к читателю изнутри, приглашая к нетривиальной постановке вполне тривиального «детективного» вопроса “who done it?”. Литературовед, как и сыщик, говоря словами Пола Остера, «смотрит на мир и требует, чтобы мир перед ним раскрылся». А дальше — все зависит от того, в какой мере кто из нас «Холмс» или «Лестрейд».

Во всех случаях работа начинается с обнаружения проблемной ситуации: налицо если не преступление, то необъяснимая пропажа, несообразность или загадочная немота в точке, где здравый смысл ожидал бы прозрачной ясности. Бывает, однако, и так, что аналитик создает проблемную ситуацию «на пустом месте», где здравый смысл не видит ничего, — и в итоге выявляя неочевидное в очевидном и, тем самым, расширяя возможности нашего взаимодействия с миром.

Дальнейшая работа состоит в том, чтобы в ситуацию вникнуть: акт пристального чтения был и остается базовой техникой вопрошания текста — как метод Холмса состоял в наблюдении мелочей (observation of trifles) с целью заметить среди массы больших и малых обстоятельств триггер, подсказку к образованию нового смысла. Текстовый анализ, подобно движению «по следу», сосредоточен на деталях, микроскопических странностях формы, иных остенсивных / указующих сигналах.

¹ Сборник статей «Знак трех: Дюпен, Холмс, Пирс» (1988), подготовленных в свое время У. Эко и Т.А. Себеоком, используется в курсе как ориентир и теоретический источник. См.: [The Sign of Three 1988].

По ходу движения формируется вопрос или гипотеза, которые затем подлежат «обкатке». Едва ли не наилучшей ее формой является диалог, часто, но не обязательно внутренний. Как говаривал опять-таки Холмс, ничто так не служит прояснению дела, как изложение его кому-то другому. У каждого из условных «холмсов» есть условные «ватсоны» — благодарная и равнодушная, соучаствующая в поиске аудитория.

Когда впереди начинает маячить ответ, он не обязательно сулит успокоенность: нередко именно в этой точке искателя настигает обескураживающее сознание того, что изначальный вопрос требует расширения или иной постановки, и тогда приходится возвращаться на пару шагов назад или продолжать поиск во вновь образуемом русле.

Очевидно, что в «приключении» филологического расследования именно этап выработки вопроса оказывается не только самым ответственным, но и самым трудным. Трудность объяснима отчасти тем, что, выйдя из «почемучечного» детства в школьное образование, мы, увы, не так учимся, как отучаемся генерировать вопросы самостоятельно. Школа устроена как иерархия знающих и незнающих, большинство вопросов исходят от первых и вторыми воспринимаются уже в готовом виде. Вопросы такого рода направлены на проверку наличного знания, степени владения информацией или ознакомленности с авторитетной нормой. «Сыщицкие» же вопросы — совсем иного рода и формируются иначе: из ситуации незнания, неопределенности и недоумения, зачастую — без ясного понимания того, чего же именно ты пока не можешь понять.

Вот почему существенной частью курса, посвященного литературному расследованию, оказывается именно репетиционная формулировка вопросов, настройка слуха на их возможное функциональное разнообразие, предназначение и качество. Вопрос может мотивировать к сопереживанию авторскому поиску; например, Р.Дж. Коллингвуд настаивал на важности понимания того, каков был вопрос, бессознательно воодушевлявший писавшего, — вопрос, на который написанное служит ответом. Или вопрос может приближать к чужому опыту с позиций вневходимости: например, М.М. Бахтин усматривал особую ценность в вопросах, какие культура сама себе не ставила и не могла бы поставить, чтобы она, отвечая, открывала перед нами «новые свои стороны, новые смысловые глубины»². Сильный

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 354.

исследовательский вопрос, в отличие от слабого, не только уместен, оправдан, релевантен и достаточно ясен, но также продуктивен, т. е. не упирается в тупик самоочевидности, а на каждом следующем шаге подразумевает другой, более широкий вопрос. «Искусство вопрошания, — утверждал Г. Гадамер, — есть искусство спрашивания-дальше»³. Он же сравнивал грамотное вопрошание с искусством ведения подлинного разговора. Дружественное и нелестное взаимовопрошание, способность ценить активное любопытство и осознанное, «ученное» незнание (*docta ignorantia*) — это то, чем сильно здоровое профессиональное сообщество.

Роман Пола Остера «Стеклянный город» настраивает на вопрошание самого разного рода. Детективное расследование принимает здесь вид бесцельных — по видимости — прогулок по большому городу, а сами прогулки переживаются как род письма или чтения. И предмет слежки, и расследователь в итоге исчезают, оставляя читателю улики, предметы и начертания, «буквы на бумаге» — и в результате миссия продолжения поиска перемещается на читателя. Из множества расходящихся тропок каждый из участников состоявшейся интеллектуальной игры был волен выбрать свой путь по тексту, формулируя свой к нему, а заодно и к себе, вопрос. Некоторые из вопросов (и ответов), предлагаются ниже, в надежде на продолжение изысканий.

Ольга Анцыферова

Где искать настоящего Пола Остера? (К вопросу об авторской версии реализма)

Я считаю себя реалистом — в самом строгом значении слова.

Пол Остер. «Искусство голода».

«Стеклянный город» неслучайно с момента своего появления, в течение вот уже сорока лет продолжает быть излюбленным объектом филологических штудий. Его открыто манифестируемая «вторичность» соблазняла и продолжает соблазнять исследователей, служа прекрасным поводом для демонстрации философской и ли-

³ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 426.

тературоведческой эрудиции. Текст романа изобилует эксплицитно обозначенными источниками аллюзий («Дон Кихот», «Робинзон Крузо», «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «Вильям Вильсон»...), однако его «литературность» отнюдь не исчерпывается такими случаями, и авторская игра с читателем подразумевает и более изобретательные, эвристические ходы, которые ведут нас к неназванным, но не менее очевидным претекстам — «Человеку толпы» Э.А. По, а если говорить о «матрешечной» структуре повествования, о *mise-en-abyme*, то к «Мельмоту Скитальцу» Чарльза Мэтьюрина.

Думается, имея в виду эту виртуозную работу с претекстами, норвежский писатель Ян Хьерстад уподобляет прозу Остера «кристаллу, который расщепляет свет на невиданные ранее цвета» [Auster, Siegmundfeldt, 2017]. И подтверждением этому многоцветью может служить программа данной дискуссии-квеста, настаивающая на множественности возможных прочтений романа и отталкивающаяся от нее: утопия и антиутопия, детектив и анти-детектив, философский роман и роман о процедурах чтения, метароман и триллер... По удачному определению В.Г. Прозорова, искусство прозы Остера — это «искусство правильных вопросов» [Прозоров 2009]. Именно оно во многом заложило основы невероятной популярности писателя, который дразнил читателя редкой возможностью продемонстрировать свою начинанность и одновременно вовлекал его не только в интеллектуальный квест, но и в попытки преодолеть самые запутанные и актуальные дилеммы. Этот комплекс и сделал из Остера «культовую фигуру». Коллега и друг Остера, выдающийся современный писатель Джон Максвелл Кутзее вспоминал об их совместной поездке:

Однажды я ехал с ним в такси на встречу в Буэнос-Айресе. Толпа девчонок-подростков окружила машину, колотила по ней и кричала: «Пол! Пол!» Таков он был: преданный своему делу писатель, настоящий трудяга в духе Бальзака, да еще и всемирно популярная знаменитость: кто еще достигал такой славы после Байрона?⁴

Наши соображения по поводу «Стеклянного города» в большой степени основаны на документах литературной саморефлексии, на авторкомментариях к роману, которые Остер, по видимости, несколько

⁴ “Remembering Paul Auster (1947–2024).” *Literary Hub*. May 28, 2024. <https://lithub.com/remembering-paul-auster/> Перевод с англ. здесь и далее мой, если не указано иначе.

озадаченный оглушительным успехом своей первой в полной мере художественной книги, давал в своих интервью и эссе.

Привычно «Стеклянный город» прочитывают как образцово постмодернистский текст. Американский литературный критик Тед Джоия, комментируя выбор 79 литературных американских блогеров, признавших «Нью-Йоркскую трилогию» П. Остера лучшим произведением, написанным за последние 25 лет (с минимальным отрывом от «Бесконечной шутки» Д.Ф. Уоллеса), объясняет этот успех нацеленностью трилогии на парадигматические, и все еще волнующие публику, вопросы, «находящиеся в центре внимания постмодернистской критики»:

Каково отношение текста к реальности?

Может ли автор придать смысл миру, описывая его?

Является ли литературное творчество сакральным занятием или просто причудливой игрой?

Для чего мы пишем: чтобы взаимодействовать с миром или чтобы бежать от него?⁵

Сформулированная в романе программа протагониста «Стеклянного города» писателя Квинна, как правило, отождествляется с установками самого автора: «В книгах, которые он писал, его интересовало не то, как они соотносятся с реальностью, а то, как они соотносятся с другими книгами»⁶. Действительно, звучит как творческое кредо самого Остера-постмодерниста...

Очевидно, однако, что ставить знак равенства между персонажем Квинном и реально-биографическим Остером по меньшей степени неосторожно. В своем интервью 2017 г., посвященном пятидесятилетию выхода в свет «Нью-Йоркской трилогии», Остер категорически отмежевывается не только от Квинна, но и от своего полного тезки — еще одного персонажа «Стеклянного города». Напомним, что теории Пола Остера-персонажа о культовом для любого постмодерниста романе Сервантеса «Дон Кихот» основывались на гипотезе, что Сид Ахмет Бен-инхали — это коллективный псевдоним четырех

⁵ Gioia, Ted. "The New York Trilogy by Paul Auster." *The New Canon — Defining Contemporary Literature. Blog*. https://www.thenewcanon.com/auster_the_new_york_trilogy.html

⁶ *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия / пер. с англ. С. Таска, А. Ливерганта. М.: Эксмо, 2022. С. 10.

персонажей: Санчо Пансы, цирюльника, священника и Самсона Карраско, которые совместно ведут хронику эксцентричных подвигов своего друга Дон Кихота, дабы сделать его безумие очевидным и тем самым излечить его. Реальный писатель Пол Остер (1947–2024), автор восемнадцати романов, в 2017 г. комментировал:

Между прочим, это абсолютно безумное прочтение «Дон Кихота». Я подчеркиваю: это что-то типа автопародии, тут я потешаюсь над самим собой. И почти все, что говорит «Остер», прямо противоположно тому, что я на самом деле думаю⁷.

О множественности авторских воплощений в «Стеклянном городе» пишет практически каждый исследователь, толкуя, впрочем, истоки этого «мультиавторства» по-разному: сходство Квинна и других героев-протагонистов «Нью-Йоркской трилогии» с Остером воплощает идею маскарада и симуляции реальности, в то время как сравнение писателя с его вымышленным *альтер эго* можно рассматривать как ролевую игру [Карслиева 2011; Кулькина 2016].

Не менее, чем проблема автора, важна проблема читателя. Чтение книг Остера — иммерсивный процесс. В сборнике эссе и интервью «Искусство голода» (1992) он писал: «В своих книгах я всегда стараюсь оставить достаточно пространства, в котором мог бы разместиться читатель. Поэтому я верю: в конечном счете книгу пишет не писатель, а читатель»⁸. По мнению Остера, типичный роман прошлого был чрезмерно насыщен деталями, описаниями, местным колоритом, которые на самом деле лишь затрудняли доступ читателя к сути повествования. Писатель «обрушивает на читателя так много деталей, что тому в результате не остается воздуха для дыхания» (АН: 265). Иначе говоря, детальность описаний вещного мира препятствует работе читательского воображения, его опоре на собственный читательский опыт — к чему сам Остер пытается побудить читателя своими постоянными интертекстуальными отсылками к тому, что (могло быть) прочитано.

⁷ Auster, Paul and Inge Birgitte Siegmundfeldt. *A Life in Words: Conversation with I. B. Siegmundfeldt*. New York, 2017. <https://lithub.com/paul-auster-i-dont-even-know-if-the-new-york-trilogy-is-very-good/>. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках с пометой Life in Words.

⁸ Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles, CA, 1992: 264. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в круглых скобках с пометой АН.

Вместе с тем, в том же сборнике «Искусство голода» писатель определил себя как реалиста «в самом строгом значении слова». Из интервью Остера, данного им в 1989–1990 г. Ларри Маккейфери и Синде Грегори, становится очевидно, что для писателя определение себя как «реалиста» не случайно, и это не одна из многих масок «мультиавторства», которые примеряет реально-биографический Пол Остер, что мы и попытаемся далее показать.

Текст романа «Стеклянный город» достаточно часто воспринимается как теоретически нагруженный; скажем, уже в заглавии романа обнаруживают отсылки

к объекту постструктуралистской рефлексии — свидетельству «зримого» отсутствия, или призрачного, иллюзорного присутствия, мнимого бытия (прозрачность стекла позволяет увидеть не предметы окружающего мира, а лишь бесконечно отражающиеся друг в друге гладкие поверхности). С точки зрения постмодернистской философии, Нью-Йорк предстает «стеклянным лабиринтом» культуры, в плену которого находится сознание человека» [Бекузарова 2008: 115].

Или же:

Пол Остер — писатель, пародирующий различные психологические, лингвистические и литературоведческие теории [Шамина 2014: 230].

М.К. Бронич выстраивает эволюцию остеровского творчества и обнаруживает в нем нарастание реалистических тенденций:

В ранних романах «Нью-Йоркской трилогии» (1987) или «В стране последних вещей» (1987) враждебный мир предстает в обобщенной форме либо как агрессивный мегаполис, превращающий людей в призраки, либо как распадающаяся цивилизация, разрушающая человеческую сущность. В романах 1990–2000-х гг. зло мира получает частичную определенность: война во Вьетнаме («Храм Луны», 1989; «Левиафан», 1992), ужасы Дахау («Пророческая ночь», 2002), иракская война («Человек во тьме», 2008), а противостояние миру выливается в расовые конфликты и студенческие волнения 1968 года («Невидимое», 2009) или в столкновения с полицией («Сансет Парк», 2010)...» [Бронич 2021: 157–158].

В концепции М.К. Бронич, реализм — это, прежде всего, точность историко-социальных референций.

Видеть в остеровской декларации собственного реализма только итог его творческой эволюции — значит излишне схематизировать дело. Вернее будет в этом автоманифесте прочитывать кредо, которому писатель настойчиво следовал всю свою творческую жизнь: не случайно взгляд Остера на собственное искусство как на искусство реалистическое, сложился уже как минимум к 1990 г., так что говорить об эволюции его художественного метода, как это делает М. К. Бронич, — некоторая натяжка. Остеру его реализм видится так:

С эстетической точки зрения введение элементов случайности в художественную прозу создает столько же проблем, сколько и решает.... Я считаю себя реалистом в самом строгом смысле слова. Случай — это часть реальности: на нас постоянно воздействуют и формируют всякого рода совпадения, неожиданное случается с нами с цепящей регулярностью. И тем не менее широко распространено мнение, что авторы романов должны ограничивать силу воображения. Все, что кажется «невероятным», тотчас провозглашается надуманным, искусственным, нереалистичным. Не знаю, в какой реальности живут люди, которые так говорят, но это определенно не моя реальность. Возможно, кому-то мое мнение покажется своего рода интеллектуальным извращением, но я правда считаю, что эти люди прочитали слишком много книг. Они настолько пропитаны конвенциями так называемой реалистической прозы, что их чувство реальности исказилось. В реалистических романах все предстает сглаженным, лишенным оригинальности, разложенным по причинно-следственным полочкам. Любой, кто сообразит оторвать глаза от этих книг и посмотрит внимательно на мир вокруг, поймет, что подобный реализм — сплошная подделка. Или другими словами: правда странней литературы. Думаю, я пытаюсь писать прозу столь же странную, как и мир, в котором я живу (АН: 287–288).

О приверженности писателя реализму пишет и его вдова, писательница Сири Хуствед, вспоминая, что любимая фраза Остера — «механика реальности» (the mechanics of reality) — выражала важнейшую для него эстетическую идею. Смысл ее состоит в том, что человеческая жизнь не подчиняется скучной рутине культурных условностей, которые

притупливают остроту восприятия, искажают картину мира и только претендуют на воспроизведение реальности. Механизмы реальности работают как невероятные совпадения, поразительные факты и странные открытия... Все подобные события предстают перед нами через призму человеческого сознания. Мы отбираем фрагменты опыта, превращаем их в нарративы и наделяем смыслом — в противовес нашей безразличной Вселенной⁹.

Другими словами, реализм понимается Остером как своего рода исследование феноменологического производства реальности в сознании.

По наблюдению Сири Хуствед, в малоправдоподобных романых перипетиях Остера критики порой находили влияние мелодрамы XIX в. с ее нелепыми совпадениями и массой «несущественных» поворотов в сюжетах. Полемизируя с такими оценками, она одновременно размышляет о том, почему популярность Остера за пределами англоязычного мира всегда превосходила его славу на родине:

В культурах с более долгой и разнообразной литературной историей, чем наша, в культурах, где почитают писателей и где интеллектуалы не считаются врагами народа, в культурах, где неолиберальная фантазия об изолированном самосозидании не играет такой основополагающей роли, жизнь, представленная в романе как череда непредсказуемых превратностей, воспринимается в духе вполне естественных медитаций на тему музыки случайности¹⁰.

Если же понимать под реализмом бытовую достоверность, то на нее, кажется, работает неперенный и открыто манифестируемый биографизм остеровских текстов. В «Искусстве голода» он пишет: «Вне всякого сомнения, мои книги полны отсылок к моей собственной жизни. Но, как правило, я это осознаю только после написания книги» (АН: 273). В этом смысле «Стеклянный город», как говорил Остер, — это попытка представить, как могла бы сложиться его жизнь, если бы в нее не вошла его вторая жена: все могло бы обернуться для него судьбой Квинна¹¹.

⁹ “Remembering Paul Auster.”

¹⁰ Ibid. *The Music of Chance* (1990) — название одного из романов Пола Остера.

¹¹ Ibid.

Сама история создания романа «Стеклянный город», как ее описывает автор, содержит отсылки к реальным событиям. Как известно, в один прекрасный вечер в его квартире раздался звонок: спрашивали детективное агентство Пинкертона... Неправильно набранный номер запустил механизмы писательского воображения и определил направление жанровых поисков. Писатель при этом сразу уточняет:

Но это не самый существенный элемент замысла. Меня всегда раздражало, когда части «Нью-Йоркской трилогии» определяли как детективы. Трудно придумать что-то более нелепое. Гораздо более важным, фундаментальным источником, по признанию автора, послужило чтение «Потерянного рая» Джона Мильтона в студенческие годы, откуда пошла вся «лингвистическая проблематика романа» с его поисками языка Бога и т.д. (Life in Words).

Установка на достоверность присутствует и даже акцентируется «сильными позициями» в тексте «Стеклянного города». Так, ближе к концу неожиданно возникает фраза: «Поскольку эта повесть целиком основывается на фактах, автор считает своим долгом не переступать границы достоверного и любой ценой избегать вымысла»¹². Также в самом начале романа дважды упоминается «Книга о разнообразии мира» Марко Поло, которую читает Квинн, — явно необходимая автору в качестве мерила достоверности. Цитируется первая страница сочинения Марко Поло:

А чтобы книга наша была правдива, истинна, без всякой лжи, о виденном станет говориться в ней как о виденном, а слышанное расскажется как слышанное; всякий, кто эту книгу прочтет или выслушает, поверит ей, потому что все тут правда¹³.

Между тем, об этой книге А.В. Топорова, отражая современное состояние вопроса, пишет так:

Оригинал этого сочинения отсутствует. <...> Исследователи неоднократно высказывали сомнения, действительно ли Марко полностью проделал тот путь, который он описал. Некоторые вообще

¹² *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия. С. 134.

¹³ Там же. С. 9.

считали, что он нигде не был и все придумал, опираясь на разные источники <...>. Порой Марко подозревали в том, что он многое сочиняет [Топорова 2024: 160, 169].

Иначе говоря, притом, что целый ряд признаков «реалистической» прозы у Остера налицо, все они отмечены некой двусмысленностью. Так что самопровозглашение реалистом в устах Остера звучит как минимум парадоксально, особенно в контексте устоявшегося в отечественном литературоведении противопоставления писателей-постмодернистов и писателей-реалистов.

Действительно, кажется практически бесспорным, что тексты Пола Остера создавались по следам постструктуралистских теорий, как их художественное воплощение. Однако, в интервью 2017 г., отвечая на вопрос о прочтении «Стеклянного города» как иллюстрации к модным французским теориям 1970–80-х и, в целом, признавая философскую направленность своего романа, Остер все же отвечал:

Вы же знаете, для меня это прошло стороной, я не был участником всего этого. <...> У меня есть ощущение, что с течением времени, по мере того, как французская теория все больше теряет свое значение и отходит на второй план, люди перестанут вчитывать ее в мои книги. По крайней мере, я очень на это надеюсь (Life in Words).

По большому счету, неважно, говорит ли в своих интервью Остер правду или лукавит. Главное — что его проза оставляет у читателя достаточно места и простора и на то, чтобы согласиться (или не согласиться) с авторской интерпретацией романа.

В интервью, написанном через 30 лет после публикации романа, автор резюмирует:

«Стеклянный город» — о двусмысленности и неуверенности. Он о том, как научиться жить в условиях полной неопределенности. О том, что в мире нет никаких вечных истин, и мы должны быть готовы к встрече с тем, что для нас непонятно. Мы обречены жить посреди невятицы (Life in Words).

Возвращаясь к размышлениям о смысле термина «реализм», хотелось бы вспомнить очень продуктивные соображения Т.Д. Венедиктовой о протеистической природе этого термина, содержание

которого коррелирует всякий раз и во всякую эпоху с «проблематизацией исходного понятия реальность» [Венедиктова 2001: 186]. Как раз в 1970–1980-е гг. мы наблюдаем очередной кардинальный сдвиг в осмыслении реальности: в русле феноменологической традиции и рецептивной эстетики «литературное произведение [осмыслялось] как система, открытая в контекст культуры (который сам по себе имеет отчасти текстовую природу) и наиболее полно раскрывающаяся в акте восприятия, взаимодействия с читателем» [Венедиктова 2001: 189]. В 1981 г. Вольфганг Изер, словно предвосхищая весь свод художественных установок П. Остера, писал:

Ни один литературный текст не относится к окружающей действительности как таковой, но к моделям и концептам реальности, которые вводят ее многообразие и непредсказуемость *в рамки осмысленных структур* [Iser 1981: 70. Курсив мой. — О.А.].

Спасительным инструментом привнесения смысла в «невнятицу, среди которой мы обречены жить», служит для Остера моделирование литературной реальности посредством вымысла. Особенно важна для него мысль об этическом измерении, о спасительности этого вымысла: вымысел разрушает стены одиночества, так как «он постулирует существование других людей и знакомит с ними слушателя или читателя, пусть даже только в воображении»¹⁴. В романе «Храм луны» есть формула, которая звучит почти как автохарактеристика — «с помощью притчи заполнять лакуны внутренним смыслом»¹⁵.

Итак, представление себя в качестве реалиста не просто игра в парадокс. Мысли об особом понимании реальности рассыпаны по текстам Остера. В «Ночи оракула» писатель Трозе (Trause — анаграмма Auster) говорит:

Мысли реальны. Слова реальны. Все человеческое реально, и иногда мы знаем о событиях до того, как они произошли <...> Возможно, именно в этом главная задача писателя. Не пересказывать события прошлого, но делать так, чтобы они произошли в будущем». В «Человеке в темноте» — «Реальное и воображаемое — одно и то же. Мысли реальны. Даже мысли о нереальных вещах [цит. по: Прозоров 2008: 51].

¹⁴ Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. New York, 2007: 151.

¹⁵ *Остер П. Храм луны* / пер. с англ. С. Таска. М.: Эксмо, 2008. С. 201.

При этом искать реального автора, «настоящего» Пола Остера в «Стеклянном городе», не стоит. По своим представлениям о писательстве он ближе к другому остеровскому персонажу-писателю Полу Бенджамену (один из псевдонимов Остера) в исполнении Уильяма Херта, герою фильма «Дым» (Smoke, 1995). Фильм был поставлен режиссером Уэйном Ваном по сценарию П. Остера, написанному на основе собственного рассказа «Рождественская история Огги Рэна».

Внутри персонажного мира фильма вполне возможны и автоаналогии с Огги Рэном, владельцем табачной лавки — места, где соединяются в один сложно сочиненный сюжет истории пяти персонажей, и по совместительству — с рассказчиком самой главной истории в этом полотне о любви и внимании к ближнему. И Пол Бенджамен, и Огги Рэн с их творчески-концептуальным отношением к жизни и вовлеченностью в нее, напоминают реального Пола Остера с его заворуженностью непредсказуемостью жизни, с его человечностью и способностью принимать людей такими, какие они есть, с его травмированностью, преодолеваемой неиссякаемым даром рассказывать истории, обязательно декларируя при этом их абсолютную достоверность¹⁶.

Сопоставление «Стеклянного города» и «Дыма» может показаться достаточно случайным, но вовсе не праздным. Творчество, рассказывание историй представлено в обоих случаях как преодоление фатального одиночества (или, по крайней мере, попытка к тому). В обоих случаях это сопряжено с выстраиванием всякого рода защитных конструкций между субъектом и чуждой ему, непознаваемой действительностью, с попыткой найти ответ на вопрос, насколько человеку дано пробиться к подлинной сути реальности. В «Стеклянном городе» многочисленные авторские аватары имеют подчеркнуто искусственный, сконструированный характер и служат метафорой безнадёжного, непреодолимого отчуждения. В «Дыме» используются иного рода конструкции — переплетение вымышленных историй, каждая из которых, в конечном итоге, повествует о спасительной эмпатии, а все они вкупе — об авторе, который еще на заре своей

¹⁶ К слову, о реально биографическом Остере близко знавшие его люди вспоминают так: «Он был глубоко равнодушен к окружающему миру и был заинтересован в судьбах других людей, даже тех, кого никогда не встречал» (Фрэнк Хайлер, врач и писатель). (Remembering Paul Auster).

писательской карьеры заметил: «Для того, чтобы писать о себе, я должен войти в шкуру кого-то другого»¹⁷.

Размышления о творческом наследии Пола Остера позволяют сделать предположение о том, что трансмедиаальный переход к кинематографу (на жанровом, образном или сюжетном уровне) в текстах Остера, как правило, маркирует более значительную степень эмпатии, преодоления отчуждения и одиночества. Возможно, на корреляцию трансмедиаального перехода и большей степени эмпатии работает сама природа киноискусства — искусства коллективного.

Таким образом, аналогом сконструированного на страницах «Стеклянного города» «мультиавторства» в «Дыме» становится переплетение персонажных нарративов и «эффект реальности», созданный уже по-настоящему коллективным кинематографическим авторством. Х.А. Гонзалес полагает, что сама по себе коллективность кинопроизводства соответствует главной теме фильма: важности человеческих объединений и человеческих взаимоотношений как противовеса индивидуализму и глобализации [Gonzalez 2009: 32].

Подведем итоги. Пол Остер понимал под реализмом не бытовую достоверность, а возможность с пронзительной непосредственностью передать — и разделить эмпатически — «настоящий», «подлинный» опыт индивидуального бытия в мире, открытый для тех, кто слышит «музыку случайности», не объективируя его, не подводя под общепринятый язык культурных условностей, не отождествляя с отображением социальных реалий. По наблюдению К. Маккейба, «важнейшей функцией реализма, помимо отражения “реальной действительности”, помимо легитимизации общепринятого как естественного и законного» стало «созидание новых возможностей референции» [McCabe 1985: 146]. Художественные поиски Остера шли как раз в этом направлении.

Дина Шулятьева

Куда ведет след М. Антониони в романе П. Остера «Стеклянный город»?

Пол Остер — не только писатель, но еще и сценарист, и режиссер; в своей прозе он рассказывает о письме и чтении; его герои —

¹⁷ Auster, Paul. *The Invention of Solitude*: 106.

и сами писатели и увлеченные читатели; его романы переполнены упоминаниями «чужих» книг и диалогом с ними. Но не в меньшей степени его герои увлечены и кино: фильмы, актеры, режиссеры и даже целые кинокультуры — тоже часть остеровского литературного мира, в чем-то неотделимая от его же заочных диалогов с писателями-предшественниками — американцами и французами прежде всего. Фильмы, признавался в интервью Остер, всегда были для него столь же важны, как и книги¹⁸.

В «Стеклянном городе», однако, в отличие от его более поздних романов, мы не встретим ни героев-киноманов, ни пересказов-описаний фильмов, ни имен режиссеров. Но в диалог с кинотрадицией в этом романе Остер, как кажется, все-таки вступает — в заочный, следы которого предстоит обнаружить самому читателю. «Стеклянный город» сюжетно построен на детективной интриге: потому неудивительно, что и с читателем Остер «делится» ролью сыщика, предлагая ему разные пути по тексту, улики, следы, подсказки, заранее уготованные ему ловушки.

Вот перед нами герой Дэниел Квинн — автор детективов, снискавший успех у широкой публики, печатающий по роману в несколько месяцев и тем самым зарабатывающий себе на жизнь. Его повседневный мир, на первый взгляд, обустроен и понятен. Но чего-то ему все-таки не хватает, и он жадно откликается на странное предложение, которое поступает ему во время телефонного звонка. Начало романа напоминает завязку фильма «Фотоувеличение» (1966) М. Антониони. Герой фильма Томас — вполне успешный фотограф; его снимки печатают модные журналы, в его фотостудию стремятся попасть модели. Но всего этого ему недостаточно, и он пускается в поиск — других сюжетов, другого взгляда, чего-то непредсказуемого, неизведанного. Герой Остера блуждает по Нью-Йорку, — герой Антониони колесит по Лондону. Чтобы поймать и не упустить увиденное и подмеченное, Дэниел ведет подробные записи в своей «красной тетради», — Томас же делает снимки, не выпуская из рук фотокамеру. Письмо — на тетрадном листе или на фотохолсте — становится для каждого из них инструментом контроля, попыткой преодолеть хаотическое наваждение переживания, что обрушивается на них непрерывным потоком. Подчинить реальность, «овладеть»

¹⁸ Auster, Paul. "Paul Auster on *Smoke*." *BFIEvents*. October 06, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=5q-NltEH4s>: 0'15-0'20

ею — общая для них, но не единственная, как выяснится, задача. И тот, и другой все время что-то теряют, хотят забыть — но не всегда забывают, оба — сталкиваются с загадкой, которую не могут разгадать. В «Фотоувеличении» герой-фотограф становится случайным свидетелем встречи двух незнакомцев в парке, она кажется ему странной и притягательной, он делает снимки и на одном из них обнаруживает убийцу, притаившегося неподалеку: тот направляет пистолет на мужчину, которого, по-видимому, в парк заманила незнакомая фотографу женщина. Озадаченный, он возвращается в парк, где действительно находит труп — чем не доказательство совершенного убийства? Однако вскоре из фотолаборатории исчезают снимки, а из парка — тело убитого, и свидетелей, как и следов совершенного преступления, не остается. («А труп, / был ли труп», — спрашивает себя лирический герой А. Скидана в стихотворении «Фотоувеличение», написанном по мотивам фильма). Странно-мерцающая природа преступления наблюдается и в романе Остера: интрига задается возвращением из психиатрической лечебницы Стиллмена-старшего. Он может представлять угрозу своему сыну Питеру, ведь несколько лет проводил над ним жестокие языковые эксперименты. Однако, когда Стиллмен все-таки возвращается в город, никакого явного преступления не происходит: неотступно следуя за ним, Квинн не обнаруживает ни следов злодеяний, ни признаков злодейского умысла. Потенциальная жертва — Стиллмен-младший — пропадает, потенциальный преступник кончает с собой. Детектив, так ничего и не найдя, зато пережив массу внешних и внутренних трансформаций, необъяснимо исчезает. То же происходит с Томасом в финале фильма.

С Антониони Остера сближает интерес к деконструкции детективной интриги: подобную попытку писатель предпримет в романах «Нью-Йоркской трилогии», а режиссер — как в «Фотоувеличении», так и в «Приключении» (1960). Их объединяет и схожий взгляд на городское пространство: город теперь — не «живописный пейзаж», которым можно наслаждаться издалека, но энергетически заряженная среда, в которую нужно погрузиться, с которой — соотнести себя. Их герои вовлечены в схожие процессы: они неожиданно исчезают, обрывают связи с привычным укладом жизни и со знакомыми им людьми; похожим образом действуют и вещи, наполняющие их миры: выпадают из привычной функциональности, становятся ненужными, пропадают. Общим предметом их интереса, помимо кинематографа, является фотография: центральная для фильма Антониони, она ста-

нет таковой и в более позднем фильме «Дым» (“Smoke”, 1995), над которым Остер будет работать вместе с режиссером У. Ваном. В «Запертой комнате» (1986), тоже входящей в «Нью-Йоркскую трилогию», критик Ст. Шифф обнаружит сюжетный ход, подобный задействию в фильме Антониони «Профессия: репортер» (1975)¹⁹, а вот в «Стеклянном городе», по нашему предположению, продолжится размышление о прогулке по городу и о городском пространстве в целом, об исчезании и о невидимости, предпринятое итальянским режиссером в более раннем фильме.

Творчество П. Остера активно исследуется в последние десятилетия — прежде всего в англоязычном литературоведении. «Стеклянный город» как часть «Нью-Йоркской трилогии» подвергался рассмотрению с точки зрения трансформации в нем жанровых конвенций детектива [Russell 1990], в контексте постмодернистского поворота в американской литературе [Martin 2008; Espejo 2014], в связи с проблемой субъекта [Sorapure 1995], в его метафизическом измерении [Varvogli 2001] и пр. Без исследовательского внимания не оставалась и фильмография М. Антониони. «Фотоувеличение» — один из наиболее известных его фильмов, не раз описанный в киноведческих исследованиях, в том числе в его взаимосвязи с литературным творчеством: внимание прежде всего было уделено соотношению фильма с новеллой «Слюни дьявола» Х. Кортасара, по мотивам которой был снят фильм. Творческий (заочный) диалог двух этих фигур — Остера и Антониони — по-прежнему, насколько нам известно, не был подробно изучен в специальной литературе. Но он такого внимания определенно заслуживает, открывая нам менее явные связи кинематографа Антониони с литературной традицией, и романистики Остера — с традицией кинематографической.

И Антониони, и Остер задаются похожими вопросами: как герои движутся по городу, как его осваивают и что при этом переживают? Почему и в романе, и в фильме миром правит исчезновение — людей, предметов, событий, связей между ними? Что в этом пространстве оказывается видимым, что — невидимым, и как можно определить и первое, и второе? Как, наконец, герои воспринимают мир и взаимодействуют с ним? Эти вопросы мы и попробуем последовательно рассмотреть в работе. И в фильме Антониони, и в романе Остера пер-

¹⁹ Schiff, Stephen. “Inward Gaze of a Private Eye.” *The New York Times. Books of the Times*. January 4, 1987. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-locked.html>

формируется, возможно, схожий способ чувствования мира и способ действия в нем — как можно его описать, как дать ему определение?

По городу пешком. И герой Антониони, и герой Остера значительную часть диегетического времени проводят в блужданиях по городу, цель которых то определена, то остается неясной. Сначала эти перемещения строятся по принципу перехода из точки А в точку Б, но по мере развития действия пункт прибытия все больше теряет значение, а герои, вместе с этим, все больше времени посвящают освоению пространства, а не перемещению сквозь него. Так, и у Антониони, и у Остера возникает прогулка — движение по городу пешком, позволяющее героям соотнести себя с пространством, заново его открыть, увидеть и почувствовать иначе, чем прежде. Прогулка в послевоенном кинематографе (к которому относится фильм Антониони и как его описывает Ж. Делез) указывает на кризис действия, на ослабление, если не устранение, телеологической логики в кинематографическом повествовании. Герой движется по городу не потому, что стремится добраться до какой-то конкретной точки назначения, но для того, чтобы пребывать в пространстве, освобождая его тем самым от функционального понимания. Его желание, иными словами, — не добраться куда-то, а просто быть там. В результате пространство и время в фильмах-прогулках перестают быть служебными по отношению к действиям героев, прекращают обслуживать достижение их целей и, как следствие, выпадают из функциональности, больше не мыслятся как фон для нарративного действия. Герой не столько все больше уклоняется от прибытия в пункт назначения, скорее эта «конечная точка» вовсе устраняется, и в результате пространство и автономизируется от действия и от героя, и становится гораздо более бессвязным. Соединение разных фрагментов этих пространств не может быть больше описано при помощи каузальных связей. Осмысляя послевоенный кинематограф (прежде всего французский и итальянский)²⁰, Делез констатирует: «кинематограф видения

²⁰ Аналогичный процесс, по Делезу, происходит в американском послевоенном кинематографе (за пределами Голливуда): «действие или сенсомоторная ситуация оказалась заменена прогулкой, бесцельным шатанием и постоянным хождением взад-вперед. Прогулка обрела в Америке формальные и материальные условия для обновления. <...> Она превратилась в прогулку по городу и отделилась от активной и аффективной структуры, которые ее поддерживали, управляли ею, задавали ей направления, пусть даже смутные. <...> Для современного жанра прогулки наиболее определенным фактом является то, что происходит она в «каком-угодно-пространстве»: на сортировочной станции,

вытесняет действие»²¹. Пространство у Антониони, как показывает вслед за Делезом М. Ямпольский, становится все более открытым, но и все более неопределенным: «Эти пустые, индифферентные и неопределенные пространства несут в себе скрытую потенциальность, к которой чувствительны герои» [Ямпольский 2010: 517]. Или, если продолжить, оно открывает герою все больше возможностей, становится все более доступным, но уже за пределом и телеологической, и каузальной логик.

В фильме Антониони впервые мы видим Томаса выходящим из ночлежки: он запрыгивает в свой автомобиль и едет в фотостудию; затем нам будет показано еще немало его перемещений: из фотостудии — в антикварную лавку, потом — в парк, после — на встречу с издателем, тут же он случайно окажется на антивоенном митинге, затем вновь вернется в студию, откуда уже ночью отправится в парк, а еще — на концерт, на вечеринку, пока мы вновь не увидим его на зеленом газоне. Связь между этими пространствами неочевидна, как не всегда ясна и цель героя: чем больше мы задаем привычных вопросов (зачем он идет на концерт? Зачем — в парк? Зачем покупает в антикварной лавке не нужный ему пропеллер?), тем меньше ответов на них получаем. Каузальная связь между пространствами все больше нарушается, но возникает иная — и открывает нам героя, выведенного из автоматизма привычных действий, уклоняющегося от заранее продуманного и предсказуемого пути, переставшего мыслить и себя, и других в логике достижения цели — по сути утилитарной.

Перемещениям героя по городу немалое внимание уделяется и в романе Остера. Нью-йоркский текст в творчестве Остера вообще — один из излюбленных объектов рассмотрения у исследователей. Город в его ранних романах мыслится и как лабиринт [Eckhard 2011], и как пространство отчуждения [Espejo 2021], и как фон, и как активное действующее лицо [Brown 2007]. Однако взаимодействие героя с пространством в «Стеклянном городе» можно рассмотреть и в другой перспективе: как, прежде всего, телесное переживание, возникающее из постоянного обмена стимулами и реакциями. Сам

на заброшенном складе, сквозь недифференцированную городскую ткань, — в противоположность действию в фильмах старого реализма, развертывавшемуся в квалифицированном пространстве-времени. Как говорил Кассаветис, речь идет о том, чтобы разложить пространство, равно как и историю, интригу или действие» (Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2003. С. 280.)

²¹ Там же. С. 301.

Остер в интервью с немецким режиссером Вимом Вендерсом говорил о городе как о пространстве, формирующем писателя, при этом в том же разговоре отмечал, что письмо — «это физический процесс», приводя в пример собственные писательские привычки:

П.О.: Я не сижу в кресле подолгу — максимум по 15–20 минут. Затем я встаю и прохаживаюсь. В движении я нахожу ритм, о котором говорю. Он в моем теле. Просто двигаясь, я начинаю порождать (generate) слова лучше, чем когда сижу за столом.

В.В.: Тело помогает тебе писать.

П.О.: Безусловно. Мне кажется, это физический процесс²².

Потому неудивительно, что в «Стеклянном городе» немалое внимание уделяется ходьбе: изображается походка героя, ее изменения, перечисляются названия улиц, по которым он идет, тщательно фиксируются его движения (повернул он направо или налево; какую улицу пересек; на каком перекрестке остановился). Такое внимательное, если не дотошное, описание перемещений может удивлять: важно ли, что сначала он шел по 14-й улице, затем «повернул налево, пересек Юнион-сквер и двинулся по Парк авеню-саут», потом «на углу 23-й стрит свернул на север, однако через несколько кварталов снова повернул направо, прошел один квартал в восточном направлении, а затем некоторое время следовал по Третьей авеню», после чего «на углу 32-й стрит повернул направо, вышел на Вторую авеню, повернул налево, прошел еще три квартала, двигаясь от центра...» (СГ: 128)²³, если в результате добрался туда, куда было нужно? В романе Остера это оказывается важным, поскольку позволяет показать, как меняются отношения героя с пространством, а вместе с ним — способ действия и чувствования.

Перечисления улиц в романе рисуют карту города — ту самую «сеть», или «решетку», которую архитектор Рем Колхас описывал как «превосходство мыслительной конструкции над реальностью» [Колхас 2013: 19]. Решетка улиц — с ее вопиющей упорядоченностью — превращает город, по мысли того же Колхаса, в «метрополис жестко

²² Auster, Paul, and Wim Wenders. “Paul Auster.” *Interview*. January 21, 2017. <https://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster>

²³ Здесь и далее рус. пер. романа П. Остера цит. по: *Остер П.* Нью-Йоркская трилогия / пер. с англ. А. Ливерганта, С. Таска. М.: Эксмо, 2023. 348 с. Указания страниц даны в круглых скобках в тексте с пометой «СГ».

организованного хаоса» [Колхас 2013: 19]. Хаос, однако, не дремлет и то и дело выходит на свет — по мере того, как перемещения Дэниела все больше уклоняются от достижения заданной цели. Вот он целенаправленно едет в дом на 69-й улице, чтобы узнать о деле, которое ему предстоит расследовать. Вот он прибывает на Центральный вокзал, чтобы встретить объект своего наблюдения — Стиллмена-старшего. Вот он приходит к гостинице, в которой тот остановился, — из этой точки каждый день Дэниелу предстоит начинать слежку. Она длится долго, но ощутимых результатов не приносит, и герой сам начинает понимать, что движется, по сути, безо всякой цели, что давно ее утратил, что дороги, по которым он вслед за Стиллменом ходит изо дня в день, ни к какой конкретной точке не ведут.

Можно в таком случае вспомнить о двух типах передвижений, на которые указывает антрополог Т. Ингольд. Он различает «перемещение» и «странствие»: в первом случае мы движемся от точки к точке, стараясь поскорее достичь конечной цели; мы движемся в соответствии с «маршрутом»; во втором же — выбираем извилистые пути, осваивая пространство, располагающееся между точкой отсчета и точкой прибытия; так мы создаем «тропы» — то есть наполняем пространство индивидуальными, только нам принадлежащими следами. Как отмечает Ингольд, «у путника или мореплавателя нет конечного пункта назначения, поскольку, где бы он ни находился, пока продолжается жизнь, он может пойти куда-то еще. Напротив, для путешественника, перемещающегося со своим багажом, каждый пункт назначения — это конечная станция, каждый порт — точка возвращения в мир, из которого он был временно изгнан в ходе перевозки. Этот пункт знаменует собой момент не напряжения, а завершения» [Ингольд 2024: 127]. Разница между «перемещением» и «странствием» заключается в способе взаимодействия с пространством: «перемещение характеризуется не использованием механических средств, а распадом тесной связи, которая в странствии сопрягает передвижение и восприятие. Перевозимый путешественник становится пассажиром, который не движется сам по себе, а, скорее, движем с места на место. Виды, звуки и чувства, которые окружают его во время поездки, не имеют абсолютно никакого отношения к движению, которое несет его вперед» [Ингольд 2024: 129].

Так, «перемещение» в романе Остера превращается для героя в «странствие» — лишаящее его и ясной цели, и понятного (придуманного кем-то другим) способа действия. Отказаться от привычных

действий, задающих жизни устойчивость, значит (наконец-то?) остаться наедине с собой; значит пережить момент напряжения и незавершенности, но и — открытости, когда можно «пойти куда-то еще» (по Ингольду). Предприятие и любопытное, и рискованное, ведь за всем шумом повседневной жизни может и вовсе ничего не скрываться или же может быть сокрыто то, что не найдет словесного и иного воплощения, что с трудом может быть передано другому. И Томас, и Дэниел этот риск осознают или, по крайней мере, ощущают его — поэтому охотно хватаются за благородную цель: «Там пытались убить человека, но я его спас!» — восклицает герой Антониони, рассказывая по телефону о происшествии в парке. «Его задача состояла в том, чтобы оберегать Питера, проследить за тем, чтобы ему не причинили никакого вреда», — говорит о Квинне нарратор (СГ: 133). «Теперь его уже ничто не остановит. К дому Питера он Стиллмена не подпустит», — продолжает он (СГ: 133). Удалось ли героям достичь поставленной цели, в обоих случаях остается неизвестным; труп то видится Томасу в парке (значит, человека убили), то исчезает (показалось); Питер же в романе Остера и вовсе пропадает без следа. Понятная цель — спасти — тоже оказывается призрачной, рассеивается, как в тумане, не позволяя героям привести собственную жизнь к ясному порядку. Остается только — вернуться к себе, ко всему тому, что скрыто за привычным упорядоченным движением по жизни и что открывается — и у Антониони, и у Остера — в бесцельных прогулках по городу пешком.

Ловец непредзаданных впечатлений, Томас движется от места к месту, каждое из которых заряжено аффективным импульсом — возникающим спонтанно, действующим дорефлексивно, напоминающим «микроукол» или даже «микровзрыв» (если соотносить это действие с оригинальным названием фильма: “Blow-up” — вздутие, взрыв). В ночлежке он сталкивается с теми, с кем вряд ли бы соприкоснулся в своей устроенной и благополучной жизни; в фотостудии — с теми, кто так легко ему подчиняется, даруя радость мгновенного обладания (потому знаменитая сцена из фильма, позже попавшая на его афишу, уподобляет процесс фотосъемки сексуальному акту со словесным выплеском энергии в конце). В антикварной лавке он «присваивает» пропеллер, совершенно ему не нужный, на митинге — ловит энергию толпы; он погружается в экстатический хаос в фотостудии, когда дурчится с моделями, неожиданно там оказавшимися; он наполняется «ревом» рок-концерта — разделяя с другими мгновенное, импуль-

сивное переживание. Все эти сиюминутные ощущения невозможно выстроить в одну линию, подчинить объяснению, наделить логикой. Все они связаны лишь одним — желанием вступить с миром в подлинный контакт, который на поверку оказывается мерцающим — возникающим, но тут же исчезающим.

Следы личного переживания, оставленные при контакте с пространствами, обнаруживаются и в романе Остера. Так, выходя из автобуса, он видит не музей (как должен был бы), но картину Вермеера: «выражение лица девушки, ее руку с чашкой, красную безликую спину солдата» (СГ: 16–17), а оказываясь в квартире писателя Остера, видит не его семью, а свою собственную. На Томовой горе ему грезятся призраки Э.А. По, а вместе с ним — и Ш. Бодлера, перед кирпичными стенами домов вырастают образы Мелвилла:

Он вновь взглянул на фотографию и с облегчением обнаружил, что думает не о жене и сыне, а о китах, экспедициях, которые снаряжались из Нантакета в прошлом веке, о Мелвилле и первых страницах «Моби Дика». Затем ему вспомнилось, что он читал о последних годах жизни Мелвилла. Замкнутый, нелюдимый старик, чиновник на нью-йоркской таможне — никому не нужный, всеми забытый. И тут, совершенно неожиданно, перед его глазами ясно, четко возникло окно Бартлби и глухая кирпичная стена напротив (СГ: 62).

Город у Антониони — при непрерывном контакте с ним, обмене импульсами и реакциями — становится вместилищем краткосрочных аффектов, не нанесенных ни на одну карту. Как и город у Остера — хранителем личных ассоциаций, образов, призрачного присутствия, которые герой не может контролировать и которые тоже, как и у Антониони, так трудно сохранить и зафиксировать.

Город и у Антониони, и у Остера отказывается превращаться в «карту» — то есть в застывшее изображение и в схему, исключающую фиксацию личного, сиюминутного и трудноуловимого опыта. Город бежит такой привычной фиксации и не становится совокупностью линий и точек, по которым движутся герои, исключая из обзора все выходящее за пределы конкретной «цели», «действия», «функции». Напротив: движение по городу, а не сквозь него позволяет открыть и читателю, и зрителю иную логику взаимодействия с пространством и понимания себя в пространстве. Город раскрывается через погружение в него, через установление связей (то долгосрочных, то

кратковременных, то длящихся, то прерывающихся) и контактов с пространством, с вещами, с людьми, которые его обживают. И потому в отказе от привычных действий можно увидеть не «дезориентацию» и не «потерю себя» (что отмечают отдельные исследователи), но наоборот — «возвращение к себе».

Куда пропадают вещи, а куда — люди? Путь Дэниела Квинна полон утрат: одни он замечает, но не придает им большого значения, другие — тяжело переживает, продлевая горечь потери, иные — отбрасывает, не испытывая разочарования и тут же о них забывая. «Стеклянный город» наполнен предметами, и особыми — они то появляются, то исчезают без веских причин; они пропадают из поля зрения героя, нарратора, других персонажей; они то оказываются полезными, то вовсе ненужными, они то зависят от человека, подчиняются ему, то лихо избавляются от этого подчинения и, кажется, начинают играть свою игру.

Исчезающие вещи у Остера — их «путь» заметен иногда лишь читателю — указывают нам на потери, которые часто остаются без внимания. Линии, связывающие героя с окружающим миром, с его домом, с городом, где он живет, с обитателями этого города, обрываются, связи — утрачиваются, контакт — приостанавливается или вовсе прекращается. Исчезающие вещи создают непредсказуемость; придают миру подвижность и непреходящую изменчивость; они же — указывают герою на непостоянство этого мира, в котором любой контроль — иллюзорен, а обладание (моментом, предметом, пространством) — вряд ли возможно. Контакт с вещами в романе Остера оказывается хрупким и иррациональным, ведь в любой момент эта вещь может исчезнуть, не раскрыв герою причин своего исчезновения; в таком мире мало что может по-настоящему принадлежать герою — он теряет имя, семью, дом, себя так же, как утрачивает и предметы, наполняющие его жизненное пространство. Что остается у человека, когда ему не принадлежит ничего? Что остается от него? Этим вопросом, кажется, задается нарратор, наделяя героя «странной властью исчезновения».

В романе герой теряет многое — в том числе цели: «В молодости он издал несколько сборников стихов, писал пьесы, критические статьи, много переводил. Но в какой-то момент все это бросил» (СГ: 6). Без следа исчезают и порывы, только что возникшие: так, Вирджиния неожиданно поцеловала героя, а потом — «ее поцелуя он не забыл, но романтическая завязка продолжения не имела» (СГ: 76). Если вещи

не исчезают, то перестают быть нужными: чек, выписанный на имя Пола Остера, в результате оказывается недействительным; номер телефона, принадлежащий Вирджинии и Питеру, тоже перестает быть рабочим, и видимые связи обрываются. Мебель в прежней квартире Дэниела заменяют на новую, а его собственные вещи выбрасывают. Исчезают, конечно, и слова — по выражению Стиллмена-младшего, «поживут немного и умирают» (СГ: 20). Следя за Стиллменом-старшим, герой удивляется, что тот выписывает буквы собственным телом — ведь они тут же исчезают: «Да, его шаги вылились в буквы, но эти буквы нигде записаны не были. Это все равно что рисовать в воздухе пальцем — картинка исчезает, не успев появиться. Ты что-то делаешь — а следа, результата нет» (СГ: 85).

Как и о вещах, герой забывает о снах — но они не исчезают, их кто-то сохраняет, и нарратор каждый раз заботливо напоминает нам об этом: «ему приснился сон (который он потом забыл)» (СГ: 8); «в ту ночь Квинну приснился сон, который он, проснувшись, забудет» (СГ: 87); «во сне (этот сон он забудет тоже) Квинн шел по Бродвею, держа за руку сына Остера» (СГ: 126). Герой выбрасывает вещи — и больше о них не вспомнит. В конечном счете он забывает и имя своего литературного агента, и вообще — «столько всего куда-то проваливалось — за всем и не уследишь» (СГ: 151).

Но в романе Остера пропадают не только слова и вещи — исчезают и люди.

Так мы узнаем о гибели семьи главного героя — она предшествует описанным событиям; «исчезновение» жены и сына Дэниэлу оказывается непросто пережить: он отстраняется от внешнего мира, почти исключает себя из социальной жизни, с головой уходит в работу и пытается «перепридумать» себя — представить себя писателем, работающим под псевдонимом, сыщиком, ведущим рассказ в его собственных детективных романах, а также литературными героями и историко-литературными «персонажами», с которыми он себя постоянно соотносит и чьи маски пытается на себя примерить.

Хотя жена и сын главного героя погибают, они не могут исчезнуть полностью: они покидают физический, реальный, мир, но продолжают жить в виртуальном мире Квинна — в его видениях, воспоминаниях, снах, оптических иллюзиях и телесных галлюцинациях. У погибших членов семьи больше нет тела — к ним нельзя прикоснуться, с ними нельзя перекинуться парой фраз или пройти по городу пешком; но их физическое исчезновение

не является в мире Остера знаком отсутствия — скорее наоборот, лишь усиливает их виртуальное присутствие, которое Квинном переживается не только мысленно, но и чувственно — в постоянном ощущении видимости, слышимости, опосредованной осязаемости исчезнувших людей.

Так, «время от времени он вдруг ощущал, что значит держать на руках трехлетнего мальчугана, но это было лишь ощущение, никак не воспоминание. Чисто физическое ощущение, отпечаток, который оставило прошлое, и чувство это было ему неподотчетно» (СГ: 7–8). Физически исчезнувшие люди то вновь «появляются», то опять «пропадают» — и герой не может за этим уследить: «В этот момент Квинн вспомнил почему-то своего погибшего сына. Впрочем, эта ассоциация исчезла так же быстро, как и возникла» (СГ: 19).

Исчезает Стиллмен-старший (потом мы узнаем, что он, видимо, покончил с собой), исчезают Вирджиния и Питер, в конце концов исчезает сам герой... Да и пока еще все они не покинули сюжетного действия, они все равно описываются нарратором как постоянно исчезающие: Стиллмен «растворился в городе», «исчез в лифте», стал, наконец, «пылинкой, знаком препинания, кирпичиком в бесконечной кирпичной стене» (СГ: 108). Когда же Стиллмен действительно сбегает — он не пропадает без следа, получая продолжение и воплощение в главном герое, в его походке, в его движении, в подражании ему.

«Стеклянный город» Остера наполнен призраками: их присутствие ощущается благодаря взгляду, слуху, вниманию главного героя. Утратив физическую плоть, они обретают плоть виртуальную — и показывают и Квинну, и нам, что в мире Остера исчезнуть гораздо сложнее, чем «просто» умереть. Человек у Остера беспрестанно оставляет следы — в пространстве, времени, жизни других людей. Эти следы — пятна, которые не так-то легко «вывести», они же — неизменно приковывают к себе внимание, не дают от них отвлечься или вовсе о них забыть; они настойчиво присутствуют, населяя «стеклянный город» наравне, а может быть и с большей силой, чем (пока еще) живые герои. Таким же «пятном» становится и Дэниел в конце романа, исчезая без видимых причин и проговоренных объяснений, — он превращается в «кляксу» на бумаге, оставляя после себя красную тетрадь с записанным рассказом, а вместе с ней — сожаление, сочувствие, воспоминание, которые наполняют нарратора и его незадачливого друга, писателя Остера.

В фильме Антониони потеряться легко, а исчезнуть без следа — тоже непросто, как и скрыться от вездесущей кинокамеры, неотступно следующей за героем, ловящей его перемещения, его слова и действия. Исчезание — одна из движущих сил «Фотоувеличения». Вначале из фильма исчезает само преступление — если сравнивать его с первоначальным сценарием: «Так предполагалось в сценарии; в реально снятом фильме оба главных героя лишились имен, а история преступления почти полностью исчезла, свелась к отдельным намекам» [Зенкин 2023: 457]. В парке герой находит труп — тот исчезает. В парке же герой становится случайным свидетелем загадочной встречи незнакомых ему мужчины и женщины — он их снимает, но, будучи тайным соглядатаем, оказывается разоблачен: женщина пытается отобрать у него фотопленку, подвергнуть ее исчезновению, но терпит неудачу: пленка спасена, а снимки в скором времени оказываются проявлены. Однако и они исчезнут, а изображение — вследствие множественных технических манипуляций — попросту распадется и превратится в набор неразборчивых пятен. В фильме Антониони исчезают не только свидетельства и улики — так же стремительно и немотивированно исчезают желания, утрачиваются связи, рвутся нити, соединяющие людей. Вот герой — профессиональный фотограф — берется за дело: расставляет в нужном ему порядке фотомоделей в студии, уже готовый, кажется, их запечатлеть. Но внезапно свое начинание он бросает, без объяснений покидая студию (фотомодели продолжают его ждать). Случайно оказавшись на митинге, он ловит транспарант, бросает его на заднее сидение автомобиля. Через несколько секунд тот вырвется и улетит — камера проследит за этим исчезновением (а герой о нем и не вспомнит). Вот в его квартиру врывается женщина из парка — между ними тут же возникает неожиданное влечение, но и оно — звонят в дверь — улечивается и тут же забывается. За дверью оказывается доставщик — из антикварной лавки привезли купленный Томасом пропеллер (о нем он тоже забудет).

Подобным же образом в фильме Антониони герой теряет цели, смысл, связь с пространством, с самим собой. Его запечатленный на камеру путь представляет собой череду потерь, часто им не замечаемых и не осмысляемых. Но забыть обо всех исчезнувших и утраченных оказывается непросто: камера то и дело возвращается в парк, теперь опустевший; бродит по улицам, где только что кто-то был, а теперь не происходит ничего; снимает мимов, играющих

невидимыми мячиками — стремясь не запечатлеть пустоту, но напомнить нам об исчезании. В фильме Антониони исчезание — примета утраченного контроля; невозможности всецелого обладания; неспособности мира подчиниться герою. Он хочет раскрыть детективную тайну — но улики теряются, и свидетельствовать больше некому и нечему. Он хочет присвоить образ — но тот сопротивляется и распадается на зерна, невнятные пятна. Он хочет, наконец, обрести связь и с пространством, и с самим собой — но и в этом терпит неудачу. Наконец, в финале фильма он исчезнет и сам, взяв реванш у следящей за ним кинокамеры, не способной теперь его запечатлеть.

Что значит быть видимым, что значит — невидимым?

Исчезающие люди у Остера и Антониони, как мы увидели, не всегда перестают существовать — но становятся невидимыми. Невидимыми — или прозрачными.

Прозрачность, как отмечает урбанист Э. Видлер, становится приметой модернистской архитектуры и городского строительства: «прозрачность себя для природы, себя для другого, всех себя для общества, и все это репрезентируется, если не конструируется, от Иеремии Бентама до Ле Корбюзье, через всеобщую прозрачность строительных материалов, пространственную проницаемость и свободный поток воздуха, света и физического движения» [Видлер 2025: 300]. При этом «буквальной прозрачности», как отмечает Видлер, «весьма трудно достигнуть <...>: она быстро превращается в темноту (свою видимую противоположность) и зеркальность (свою инверсию)» [Видлер 2025: 305]. Стекло, иными словами, на поверку оказывается тусклым, непроницаемым. Так в противодействие вступают два представления о «прозрачности»: как доступности взгляду и как доступности пониманию. Открытость мира восприятию сама по себе не делает его видимым; а видимость — необязательно позволяет мир понять. Видеть теперь не значит верить, как и не значит понять и осмыслить. Видеть — значит искать путь к невидимому, скрытому, непривычному; видеть доподлинно у Антониони и Остера — значит видеть иначе.

Нарративная интрига фильма Антониони заключена в поиске и раскрытии невидимого: прятался ли убийца в парке, когда фотограф вел там съемку и не заметил его? Произошло ли убийство — на которое может указывать плохо различимое пятно на фотосним-

ке? Видел ли Томас ночью в парке труп — или ему «привиделось»? Все эти вопросы в фильме остаются без ответа, и оттого невидимое приковывает все большее наше внимание, становясь источником неопределенности.

Что тем более примечательно, ведь большая часть фильма построена на примате видимости: главный герой — фотограф, он охотно снимает, т. е. делает видимыми других; он фотограф успешный, его работы публикуют и тиражируют; он конструирует видимость, осуществляя коммерческую, постановочную съемку, но и стремится раскрыть то, что социально скрыто и неприглядно, — так он попадает в ночлежку, а затем показывает полученные снимки бездомных издателю: герои съемки тоже обретут видимость, ведь скоро, как мы узнаем, книга выйдет из печати.

Фотокамера сама по себе делает мир доступным «расширенному», теперь «вооруженному», взгляду: но эта прозрачность мира не делает его более объяснимым, более понятным или даже более понимаемым. За видимым у Антониони скрывается все расширяющийся горизонт невидимого; чем больше герой узнает, тем больше осознает собственное незнание и непонимание. Чем больше видит — тем больше сомневается в увиденном. Видимость перестает быть для него опорой, не обеспечивает определенность. Быть невидимым — это уклониться от рационализации и определенности, сохранить, иными словами, неопределенность, а вместе с ней — возможность изменения.

Поэтому ключевое для фильма событие всякой определенности лишается: герой не видит преступления и убийцу в парке, когда направляет камеру на незнакомцев; он не сразу обнаруживает случившееся и на уже отснятых кадрах (поэтому требуется «фотоувеличение»), он не видит труп в парке — ведь тот пропадает; не способен увидеть он и мячики, которыми играют мимы, и нити, его с этим миром соединяющие. Невидимым Томас старается оставаться, когда тайно снимает незнакомцев; но и они стремятся к «невидимости»: обнаружив наблюдение, женщина отчаянно бросается к фотографу, чтобы уговорить его уничтожить пленку или отдать ее ей; с той же целью она позже приходит к Томасу в студию.

Быть невидимым, по Антониони, не значит отсутствовать. Напротив — значит обнаруживать свое присутствие через создаваемую интригу, напряжение, неясность. Быть невидимым — значит оставаться в поле неопределенности, в котором еще возможен выбор, в котором еще допустим иной исход.

Невидимость, как и интрига, у Антониони возникает тогда, когда оказываешься к объекту слишком близко, когда теряешь дистанцию, а вместе с ней — контроль над увиденным, цельность видимого и возможность его рационализировать. Невидимое у Антониони указывает на необходимость перенастройки зрения, стимулирует способность «видеть иначе», то есть — смотреть на мир эстетически, точнее — так с ним взаимодействовать. К этому же герой призывает и зрителя, когда скрывается от глаза камеры и от зрительских глаз, когда исчезает. Стать невидимым, по Антониони, значит избежать оценки, наблюдения и контроля, но и отказать зрителю в привычном, однозначном взгляде на другого.

О Квинне с самого начала истории мы узнаем, что он уже долгое время остается невидимым для окружающих: он отказался от авторства собственных книг, взяв псевдоним, — тем самым скрылся из виду; он ни разу не встречался со своим литературным агентом, «предпочитая переписываться» [Остер 2023: 7]; не видел его и издатель, и даже читатель — ведь «ни в одной книге Уильяма Уилсона не было ни фотографии автора, ни биографической справки о нем» [Остер 2023: 7]. О том, что Квинн продолжает писать, не знали его друзья, — так он предпочитал скрывать от постороннего взгляда и себя, и свою жизнь.

Когда Квинн знакомится со Стиллменом-младшим, тот описывается как «прозрачный», и в разговоре с ним на мгновение Квинну даже кажется, что тот «стал невидимкой»: «Мертвенно-бледное лицо и жидкие льняные волосы создавали впечатление прозрачности; казалось, видны даже сосуды под кожей» (СГ: 20, 19). Стиллмен-старший тоже долгое время находится в пределах его видимости — несколько не скрывается от него. Однако, чем дольше Квинн за ним следит и чем чаще его видит, тем больше убеждается «в его абсолютной непроницаемости», то есть, по сути, в непрозрачности, в недоступности для понимания.

Когда же Квинн начинает следить за домом Питера, он сам становится «невидимкой»: «Как ему удавалось все это время скрываться от посторонних взглядов, остается загадкой. Так или иначе, никто его не обнаружил, не привлек к нему внимания представителей органов правопорядка. <...> Научился он избегать и швейцара, который каждый вечер выбрасывал мусор в бак и в урны. Поразительным образом никто Квинна ни разу не заметил. Казалось, он стал невидимкой» (СГ: 138).

И «стеклянный город» Остера, и Лондон Антониони полны невидимых людей — невидимых социально, находящихся в тени общественной жизни, вынесенных на ее периферию, вытесненных из угла обзора. Впервые героя Антониони мы видим, когда он выходит из ночлежки — там он проводит несколько часов, чтобы сделать фотографии ее обитателей. Их самих нам в начале фильма не показывают, что только подчеркивает их «невидимость», но вскоре на сделанных Томасом снимках мы увидим среди них портрет Хулио Кортасара — так наше зрительское внимание переключится не только на связь с литературным предшественником Антониони, но и на тех социально невидимых людей, что в норме нами чаще не замечаются. Подобное изменение обнаруживается и в романе Остера: долгое время город, по которому так отчаянно блуждает герой, кажется, очищен от тех, с кем сталкиваться, обмениваться взглядом, соприкасаться не хочется — от бездомных, лишенных конвенциональных социальных связей, выброшенных из привычных социальных сценариев. Это вовсе не значит, что в городе Остера их нет — они есть, но до определенного момента остаются незамеченными. Видимыми же они становятся тогда, когда в жизни героя происходит существенный сдвиг — малопонятное и малообъяснимое изменение. Стилмен-старший — объект его наблюдения и герой расследования — пропадает, а Квинн продолжает бродить по городу — теперь уже совсем без явной цели. И теперь в городе для него обнаруживаются те, кого он прежде не видел: его прогулки, описания которых в романе теперь занимают до нескольких страниц, наполнены встречами с ними — чаще дистантными, с разглядыванием и рассматриванием. Он — пусть опосредованно — вовлекается в их жизнь, выясняет их привычки и занятия, фиксирует их движения, изучает позы и элементы одежды. Этот взгляд на другого — взгляд особый; он лишен оценки, как лишен и явного стремления «объяснить», «установить причины», подвергнуть увиденное «критическому дистанцированию». Скорее наоборот: прислушаться, присмотреться, приблизиться, переключить внимание на то, что и вовсе не должно иметь большого значения (цвет пиджака у жонглера, поза кларнетиста, спины бродяг) — «вслушаться в эту музыку, погрузиться в нее — быть может, исчезнуть в ней, раствориться без остатка?» (СГ: 130). Увиденные и описанные Квинном люди — очень разные; но больше всего из них тех, «кому нечего делать, некуда пойти» (СГ: 130). В романе

их описания напоминают первую встречу Квинна со Стиллменом-старшим: тот тоже был в лохмотьях, с трудом передвигался... И главное — они напоминают нам его самого, когда после многих дней беспрестанного наблюдения за домом Питера он вдруг видит себя в зеркале и, конечно, не узнает.

Прозрачность в городской архитектуре второй половины XX в., по Видлеру, производит эффект «жуткого» — бесприютного (*unheimlich*), незнакомого (*uncanny*²⁴). Похожим образом устроен и «город из стекла» у Остера: он доступен взгляду, но закрыт для рационального познания, при этом по-прежнему открыт для восприятия чувственного; в нем легко обрываются связи с пространством, в том числе с домом; в нем в незнакомом видится и ощущается присутствие прежде пережитого, но затем забытого и вытесненного. В нем «быть невидимым» — это скрыться от чужого взгляда и навязанного контроля; избежать сторонней оценки и попадания в «готовую», «осмысленную», «фиксированную» реальность. «Быть невидимым» у Остера — значит быть незнакомым, неузнанным, но требующим (возможно, прежде утраченного) внимания.

Мир как картина и мир как среда. И в фильме Антониони, и в романе Остера появляются «картины» — застывшие образы. Томас делает фотографии и потом их рассматривает (иногда с лупой); он показывает их издателю — так фотографии вновь появляются в кадре; по соседству с героем живет художник Билл — он создает абстрактные изображения; в начале фильма они их обсуждают, а позже (когда пленка будет украдена) к обсуждению подключится и подруга Билла. Картины висят и на стенах в фотостудии — на них тоже обращает внимание кинокамера. Примечательно, что ключевые изображения в фильме не остаются статичными: будучи «картинами», или остановленными во времени образами, они мало что сообщают герою. Он может их показывать, может разглядывать — и долго, но смысл для него они обретают лишь тогда, когда приходят в движение. В фильме это происходит благодаря фотоувеличению — Томас трансформирует образ, не оставляя его прежним, он настраивает его под себя и под свое зрение, одновременно с этим подстраивая и себя под этот образ: ведь придать ему смысл (вот этот набор пятен на холсте — это труп?) может только он сам. Подвижность образа

²⁴ Это слово в английском языке этимологически связано с *ken (знать).

заметна и тогда, когда в оставшейся из всех снимков фотографии соседка Томаса видит лишь абстрактные пятна: «Так похоже на картины Билла!» — восклицает она. Для самого Билла его картины тоже приходят в движение: он признается, что поначалу для него они лишь пятна, но при разглядывании в них возникают ясные образы и фигуры. Так, ключевые изображения в фильме теряют неподвижность: когда камера останавливает свой взгляд на опустевшем парке, листва на деревьях не прекращает движения, а до слуха зрителя доносится резкий и настойчивый шум ветра, сам по себе оживляющий приостановленное изображение. Звук из парка «перенесется» в фотолабораторию: отснятые кадры зашумят, когда Томас начнет их рассматривать.

У Остера на первый взгляд все устроено иначе. Сначала Квинн никак не может понять, куда и зачем бредет Стиллмен; почему собирает никому не нужные вещицы; почему одни — отбрасывает, другие — оставляет у себя; по какому принципу каждый день меняет маршрут. Ясность наступает, когда перемещения удастся зафиксировать и представить в виде рисунков: точки соединяются линиями, а линии — образуют буквы, из которых в результате складываются слова. Квинн, по сути, меняет свое местоположение: находясь внутри города и неподалеку от Стиллмена, он не видит целого и не распознает его; перемещаясь вовне — увидев происходящее как будто с высоты птичьего полета — он наделяет хаотическое формой, укрощает его. На смену точки зрения косвенно указывает и словосочетание, сложившееся из букв, — «Вавилонская башня», т. е. — возвышение, взгляд сверху, недоступный обычному человеку. Рисуя карту, он представляет мир как картину: в застывшем, фиксированном виде. Такая картина поддается прочтению, она вносит в происходящее ясность, но не приносит герою покоя — Стиллмен по-прежнему остается неразгаданным, непонятным и непонятым, и получившаяся картина-шифр не способна передать его переживание.

Как и у Антониони, у Остера приближение к другому (образу или человеку) создает неопределенность и позволяет сплести паутину из нитей, хоть и невидимых, но оттого и не менее значимых для героев. Приближение к другому разрушает ясность, но открывает поле контакта — хрупкого, призрачного, сиюминутного, при этом поглощающего и заражающего.

И у Антониони, и у Остера мир не поддается запечатлению, остановке, обращению в статику. И даже когда поддается — вот снято

фото, вот сделан рисунок, разгадан шифр — все равно ускользает, обращаясь в движение. «Картина» — это мир ясный, определенный, увиденный с расстояния и — застывший, цельный, открытый к последовательному и «безопасному» рассматриванию. Такой мир, если возвращаться к Ингольду, подобен карте:

Мир, представленный на карте, — необитаем: там никого нет; ничто не движется и не издает звуков. Нельзя не заметить, что голоса прошлого исчезают из печатного текста точно так же, как путешествия обитателей исчезают с карты. Текст ничего не говорит о деятельности тех, чьими трудами создавался, и предстает, скорее, как готовый артефакт, произведение. Язык умолкает [Ингольд 2024: 62].

И у Остера, и у Антониони мир устроен иначе: он не картина, он — среда. Среда динамична, подвижна, втянута в превращения и вовлекает в них героев. Ее невозможно разглядывать как застывший образ издалека, как карту, или рисунок, или моментальный снимок. Мир и у Остера, и у Антониони познается не «снаружи», на почти-тельном расстоянии, но изнутри, и восприятие этого мира — для-щееся, непрекращающееся — осуществляется скорее путем телесной синхронизации с миром, воспроизведения его импульсов и ритмов.

Когда Квинн оказывается на вокзале, он вдруг чувствует, «как стук колес отзывается во всем его теле, как участился пульс, ударила в лицо кровь» (СГ: 66); когда звонит Вирджинии — все время занято — короткие гудки напоминают ему «удары сердца», и они же — «исключали всякую возможность речевого контакта»; те же гудки звучат «в унисон его шагам», видятся ему «своеобразным метрономом, отбивавшим четкую дробь, перекрывавшую нестройный шум города» (СГ: 126). Наконец, когда Квинн начинает жить на улице, он сверяет время с биением колоколов и «постепенно перестает отличать бой колокола от ударов собственного пульса» (СГ: 137).

Контакт с миром у Остера — часто случайный, мимолетный, непредсказуемый, но оставляющий след и неизбежно меняющий самих героев. Так Квинн, пытаясь распутать дело Стиллмена-старшего, вовлекается в подражание ему: вослед объекту наблюдения, начинает ступать шаркающей походкой; как и Стиллмен, то и дело поглядывает на мусор; наклоняет голову, как он, а при встрече со Стиллменом-младшим — перенимает его манеру речи, начинает повторять

за ним слова и фразы. Наблюдение Квинна за Стиллменом описывается так: «Две недели он был связан со стариком невидимой нитью» (tied by an invisible thread²⁵). И даже когда Стиллмен-старший, наконец, исчезает — Квинн продолжает бродить по городу, воспроизводя его походку и привычки: «магия больше не действовала», — читаем в романе, — «однако тело об этом еще не догадывалось» (СГ: 110). Контакт с пространством и людьми, его наполняющими, у Остера нередко строится по принципу «заражения»: он не может быть абсолютно дистантным, как не может быть предсказуемым и неподвижным. Герой «заражается» другими и, как и многие персонажи в романе, исчезает, то ли потеряв себя, то ли, напротив, вернувшись к себе.

И Антониони, и Остер разворачивают перед нами процесс особого чувствования мира, в котором главным оказывается искусство терять. Терять — и не упираться в потери как в наглухо закрытую дверь, но — через утрату — становиться открытым к изменениям. И в фильме Антониони, и в романе Остера герои не погибают в конце: так мы лишаемся осознания четкой и ясной завершенности их пути и необратимости произошедших с ними событий. Искусство терять — это не разрешать неопределенность, не обнаруживать ясность, не восстанавливать порядок. Но пребывать в мире, постоянно и непредсказуемо меняющемся, в котором действительное подчас неотличимо от призрачного, и призрачное переживается нередко как куда более реальное.

Прогулка, исчезание, невидимость, среда позволяют описать у Антониони и Остера общий *тон* их повествований, включающий читателя в процесс сонастройки с миром, стимулирующий в нем особый способ мыслить и чувствовать: то есть перераспределять внимание, вступать в отношения с вещами и людьми, видеть и не видеть, а иногда видеть иначе, откликаться на неожиданные импульсы, возникающие в пространстве, вступать с ним в резонанс, пребывать в движении и неопределенности.

Этот тон начинает создаваться разложением интриги; а вслед за ней распадается многое — образы, очевидные связи, привычный порядок событий и вещей. Распад ведет к переживанию утраты, но утраты особой — благодаря которой мир не достигает завершенности, но открывается в своей потенциальности: искать теперь — не значит найти, но значит осознать утраченное; идти куда-то — не значит

²⁵ Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York, London, 1990: 110.

прийти, но открыть дороги, по которым еще только можно пройти; исчезнуть — это не пропасть, но потеряться и сохранить возможность возвращения; стать невидимым — это дать шанс кому-то увидеть иначе. И Антониони, и Остер перенаправляют наше внимание в сторону потенциального — указывают на виртуальные сценарии событий, о которых неизвестно, произошли и произойдут ли они, и тем самым напоминают зрителю и читателю о том, что искусство не столько подтверждает наши чувства, сколько их пересоздает.

Дарья Петропавловская

Куда идти? Фланирование — в пространстве и времени

У Остера блуждание главного героя Квинна по Нью-Йорку — не просто передвижение, но и способ интерпретации мира, в чем он наследует беньяминовскому фланеру. Вальтер Беньямин определял фланера как фигуру, способную «проникаться состоянием других», впитывать атмосферу города, понимать пространство через погружение в него. Фланер не движется по заранее заданному маршруту — он блуждает, и это блуждание производит не линейный рассказ, а сеть ассоциаций.

Прогулка Квинна — это и прогулка по культурной памяти США, при этом случайность и хаос оказываются продуктивнее всем знакомого большого нарратива, воодушевленного телеологической идеей высшего предназначения. В книге Стиллмена она проявляется в виде двух мифологем: райского сада и Вавилона [см. об этом напр.: Stout 1976] — по-разному формирующих представление о Новом Свете как о пространстве, предназначенном для начала мировой истории «с чистого листа». В повествовании есть еще некто Шервуд Блэк (в оригинале Henry Dark), странный пророк из XVII в.: он не сомневается в векторе национального пути и «предсказывает» 1960 год как момент исполнения пророчества — или конфуза: для читателя эта дата уже в прошлом и ничем подобным не отмечена.

Дальнейшие прогулки Квинна по национальной истории отмечены капризной произвольностью. Например, на вокзале он замечает рекламу камеры “Kodak”. «На рекламном щите этого месяца была сфотографирована улочка в каком-то рыбацком поселке Новой Англии — возможно, это был Нантакет» (СГ: 62). «Кодак-кадр» запускает цепочку ассоциаций: Нантакет — Мелвилл — Моби Дик. Перед нами

история как палимпсест, наслоение случайностей, далекое от мифологической системы. В другом месте романа фигурирует Томова гора в Нью-Йорке: здесь бывал и сживал Эдгар По, и здесь же встречаются на скамейке Стиллмен с Квинном. Этот факт как будто бы должен что-то значить, но не значит ничего: американское прошлое, в том числе литературное, — не более, чем туристический ритуал, чисто декоративный след. Обращение пафоса национального мифа в абсурд особенно наглядно применительно к известной истории про Джорджа Вашингтона в изложении Стиллмена:

Джордж Вашингтон сначала срубил дерево, а затем выбросил деньги. Ты понял? Тем самым он поделился с нами высшей правдой. Деньги, хотел сказать он, не растут на деревьях. Оттого-то у нас такая великая страна, Питер (СГ: 103).

То, что в школьной версии считается моральным уроком, превращается в фарс. Так и городские блуждания Квинна в какой-то момент превращаются в серию уличных видений:

Вот мужчина — завернулся в американский флаг. А вот женщина в маске — такие надевают в канун Дня всех святых. <...> Женщина: ее платье сверху донизу обвешано бляхами с портретами кандидатов в президенты (СГ: 131).

Перед нами — карнавал распада идентичности. Америка предстает как фрагментарное множество несогласованных образов. История не желает быть линией, становится набором следов и случайностей.

Дарья Костянова

Как идти? Способы движения по «Стеклянному городу»

Оба героя романа — сумасшедший утопист Питер Стиллмен и Дэниэл Квинн, сначала автор детективных романов, а затем незадачливый детектив — находятся в постоянном движении. Как определить их способ движения? Может быть, как фланирование? Или как дрейф?

В XIX в. О. де Бальзак, осмысляя городские прогулки как «гастрономию для глаз», так описал технику фланирования: походка — это «лицо тела», «больше, чем слово, <...> мысль в действии»²⁶. Бодлер же представил фланера-художника, который ищет «дух современности», «стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного»²⁷.

Дрейф отличается от фланирования преднамеренностью — это осознанный отказ от привычных маршрутов:

тот или те, кто пускается в дрейф, на более или менее продолжительное время порывают с общепринятыми мотивами к перемещению и действию, а также со своими обычными контактами, с трудом и досугом, чтобы повиноваться импульсам территории и случающихся на ней встреч²⁸.

Дрейфующий выбирает спонтанность, случайность, перцептивную открытость как основной принцип взаимодействия с городским пространством и более всего ценит новизну ситуаций и встреч.

Стилмен-старший в романе Остера видится фигурой бодлеровского фланера-художника, но в постмодернистском преломлении. Он тоже ищет «дух современности», однако в Нью-Йорке видит не столицу XIX или XX в., а огромную кучу мусора, гигантское кладбище знаков, утративших связь с референтом. Его интересует не «летучая изменчивость» города, а его остатки: хлам, старье, отбросы. В этом отношении он напоминает старьевщика, в котором Бодлер видел одного из героев современной жизни:

Вот перед нами этот человек — ему надлежит собирать отбросы прошедшего дня столицы... Он ведет анналы расточительства, реестры отбросов; он сортирует вещи, он ведет разумный отбор; он ведет себя как скряга в обхождении с сокровищем и дорожит мусором, который примет²⁹.

²⁶ Бальзак О. Теория походки / пер. с фр. О.Э. Гринберг // Бальзак О. Физиология брака. Патология общественной жизни. М.: FreeFly, 2006. С. 473.

²⁷ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 292.

²⁸ Дебор Г. Психогеография / пер. А. Соколинской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 20.

²⁹ Цит. по: Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма

И именно хлам в представлении Стиллмена должен послужить основой для создания нового языка. Собираемые и отбираемые Стилменом битые стекла, пробки, обрывки — это первичный материал, из которого может быть построена «новая понятийность»³⁰ с опорой единственно на мегаломанию: «Я никогда не ошибаюсь. В этом и состоит мой дар» (СГ: 94).

Квинн с самого начала представлен автором как «человек толпы», — движимый как бы и не собственной волей, а в «фарватере собственного тела». В этом смысле он и похож, и не похож на фланера. Он совершенно «не чувствует себя»:

Отправляясь на прогулку, Квинн каждый раз испытывал такое ощущение, будто себя он с собой не берет; целиком доверяясь направлению улиц, уменьшаясь до всевидящего ока, он мог не думать и от этого более, чем от чего-нибудь еще, обретал покой, целительную пустоту в душе (СГ: 6).

Природа этой пустоты — одна из главных загадок романа. Вероятно, внутреннее опустошение создает возможность полной импрессии, возможность следовать «импульсу территории» и дрейфовать в городе, который сам ведет героя.

После звонка и найма «в детективы» движение Квинна по городу приобретает дополнительный смысл. Теперь он сам устанавливает правила блуждания и действует в их рамках. Наблюдение за чужой жизнью, миметическое подражание объекту наблюдения (с целью его понять) делает героя похожим на бродячий «дух», вживающийся в другое существование. Этот характерный прием писательского воображения, кажется, не был ему нужен в «прошлом» существовании как Уильяма Уилсона, слишком легко перевоплощавшегося в им же придуманного Макса Уорка. Но для Пола Остера расследование превращается в акт письма, акт письма — в расследование: и то, и другое — непредсказуемый дрейф между реальностью и вымыслом.

/ пер. с нем. С.А. Ромашко // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 140.

³⁰ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 193.

Квинн желает «стать неприкаянным, погрузиться в вакуум» (СГ: 6) — в отличие от Стиллмена, он не жаждет утверждения новых основ. В то время как Стиллмен стремится называть *вещи*, внимание Квинна с какого-то момента направляется на осмысление и название разнообразных способов жизни, *человеческих отношений* — по сути, герой полноценно реализует ситуационистский метод «быстрого прохождения через несколько различных сред».

В итоге, однако, Квинн превращается в неподвижного стража, чье пространство ограничивается двумя вертикалями — мусорным баком и стеной, а последнее свое пристанище находит в пустой квартире Стиллменов, которая становится для него своего рода лимбом, пространством транзитным, хоть и ведущим непонятно куда. Расставшись со всем, что его определяло раньше, включая даже одежду, он остается при красной тетради и ручке, полученной от глухонемого продавца. Сам себя Квинн ощущает «остатком», который невозможно назвать, или началом — слишком ненадежным, недоступным для именования.

Оба героя терпят очевидное поражение. Блуждания Стиллмена кончаются на Бруклинском мосту (если верить персонажу Остеру, прочитавшему об этом в газете), а блуждания Квинна как будто бы не закончены. Иначе к чему это послание автора в последних строках?

*Анна Чеботарева
Любовь Лебедева*

Как совершается выбор? Решения и нерешительность в «Стеклянном городе»

Когда в квартире ночью раздается телефонный звонок, Квинн берет трубку, не раздумывая. Спрашивают Пола Остера — с ним он не знаком, и диалог прерывается: «здесь никакого Пола Остера нет» (СГ: 10). Герой не желает нарушать свой покой. Однако случайно поступившее предложение «стать другим» — Полом Остером — его занимает: он думает, что было бы небезынтересно подыграть неведомому собеседнику, вступить с ним во взаимодействие (*to have played along with him a little*³¹), и вспоминает о Максе Уорке — вымышленном рассказчике в его собственных романах. Сыщик Уорк, человек

³¹ Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York, 2006: 7.

прямого действия, находчивый и агрессивный — прямая противоположность инертному Квинну, которому тем приятнее становится Уорком в воображении. «Как бы на его месте повел себя Уорк?» — это и есть центральный вопрос всей его последующей стратегии: чтобы совершить выбор, Квинн должен сначала выбрать, кем быть.

Второй звонок — все еще неожиданная случайность — настигает его в уборной, и ответить он не успевает. Как будто бы героя тормозит тело, сопротивляется той встрече со случаем и риском, в которую бестелесный Макс Уорк шагнул бы без колебаний. Уверенность, с которой он ждет третьего звонка, выстраивая план действий, — это уже попытка перехватить инициативу у случая, предугадать его. Квинн готов принять идентичность Уорка-Остера — стать деятельным, целеустремленным, амбициозным, погрузиться в мир как хаос случайностей, чтобы тот раскрылся перед ним и подчинился ему.

В течение всего расследования он несколько раз возвращается к этой исходной точке — телефонным звонкам, пытаясь понять, чем же он на самом деле руководствовался, выбирая. Уже первая запись в красной тетради — отчаянная попытка рационализации:

Это факт, свершившийся факт, и я взялся за эту работу, сказал «да». <...> Меня нанимали не вникать в ситуацию, а действовать (СГ: 48).

Вот она, дилемма: я — тот, кто действует в соответствии с обстоятельствами, или тот, кто сам ими управляет?

Отношение Квинна к каждому следующему своему выбору становится все более серьезным: если в начале им двигало желание «подыграть», то потом возникает цель — защитить Питера Стиллмена от Питера Стиллмена, и в дневнике он записывает: «непохоже, чтобы это была *игра*» (СГ: 49). Расследование, предпринимаемое Квинном-Остером, также не похоже на решение логической или психологической задачи — скорее, это блуждание, в котором уже проделанные шаги наделяются смыслом лишь ретроспективно: выбор не определяется поставленной целью, скорее, цель конструируется по ходу осуществляемых выборов. Когда цель (спасение Питера) исчезает вместе с самим Питером, Квинн приходит к аскезе: отказу от еды и сна, добровольному заточению в прогулке, а затем и в пустой комнате. В итоге единственным последовательным выбором

становится выбор не выбирать. События просто происходят, субъект растворяется в их потоке, отрехшись от всех определений, деяний, интереса к себе.

Эпизод с телефонными звонками, открывающий роман, задает всю дальнейшую динамику повествования и существования Квинна — перманентного колебания между идентичностями и, соответственно, между пассивностью и активностью, иррациональностью и рефлексией, отказом от выбора и необходимостью выбирать.

Всякий выбор делает возможной ошибку: кто не действует, тот не ошибается, а кто действует, ошибается неизбежно. Но что такое ошибка? Невольное принятие лжи за истину — именно невольное, происходящее от неполноты знания. Однако любое знание неполно, ограничено контекстом, социальным и индивидуальным, или тем, что философы описывают как тип рациональности. То, что истинно в рамках одного типа рациональности, может быть ложно в рамках другого.

Примеряя на себя разные маски (Макса Уорка, Пола Остера, Питера Стиллмена), Квинн учится по-разному выбирать и по-разному же ошибаться. Возможно, его путь открывает нам не искусство выбора, но искусство ошибки; ведь кем бы он мысленно ни становился, ошибок не избежать: как сыщик он не завершит расследование, как защитник — не спасет Стиллмена-младшего, как соглядатай — упустит Стиллмена-старшего. Квинн движется от одной идентичности к другой, или — от одного «берега жизни» (СГ: 154) к другому. Во всех случаях способность ошибаться входит в определение человека. Одно из всех выбора — верного или неверного — вселенная Остера не допускает. А значит — нет неправильного выбора, как нет и безошибочного, и можно попробовать ошибаться.

Валерия Васильева

Как стать другим? Смена имен в романе Остера

«Имя — прежде всего» (СГ: 88), — заявляет Питер Стиллмен, впервые обращаясь к Дэниелу Квинну. «Если человек называет вас свое имя, он перестает быть незнакомцем» (СГ: 88). В теории Стиллмена имя соответствует сущности называемого. И имя Квинна ему «необычайно нравится» (СГ: 89) — своей звучностью и подвижностью, способностью служить генератором рифм и тем самым «разлетаться

во многих направлениях одновременно» (СГ: 89). Профессор чуть ли не «на вкус» пробует имя главного героя, произвольно множа созвучные слова: *grin — kin — win — fin — din — gin — pin — tin — bin — djinn...* Включаясь в эту языковую игру, читатель невольно задается вопросом: что такое имя?

С одной стороны, имя привязывает слово к определенному лицу, служит опорой для самоидентификации, позволяет дать ответ на вопрос «кто я?». С другой стороны, самым своим наличием имя напоминает нам о собственной условности, произвольности, нередко случайности.

Сначала профессия, затем ночной телефонный звонок, и, наконец, странная роль детектива-самозванца позволяют Дэниелу Квинну примерить на себя множество различных имен: он пишет под псевдонимом Уильям Уилсон, существует в образе им же вымышленного персонажа Макса Уорка, в неожиданное приключение ввязывается под именем Пола Остера, а в разговорах с Питером Стиллменом-старшим представляется и Квинном, и несуществующим Шервудом Блэком, и даже полным тезкой самого Стиллмена.

Смена имени, маски — это всякий раз попытка предстать новым субъектом высказывания, а в итоге — обесценивание любой фиксированной идентичности. И все-таки на пути замен и подмен имен, личин и ролей Квинн остается верен своему писательскому предназначению. Ведь задача писателя — все время быть «не в себе», быть кем-то другим, открываться опыту других, и этот самый опыт принимать на себя.

Меняя имена, Квинн не перестает писать: сначала под чужим именем он выдумывает детективные сюжеты, затем тщательно фиксирует все передвижения Стиллмена-старшего, после, когда тот исчезает, начинает описывать все, что происходит с другими людьми вокруг него. Когда же, наконец, Квинн надолго остается один в пустой квартире, то решает избавиться от всего, что может связывать его с внешним миром — от всего, кроме письма.

Так Квинн отказывается от самой потребности в маске и имени: символически разоблачается, методично выбрасывая в вентиляционную шахту часы, носки, ботинки, рубашку, пиджак, трусы, брюки, — все, что когда-либо определяло его как социальное существо, что связывало с социумом. При этом герой даже не смотрит, куда падают вещи: ему важен сам жест отречения — не только от вещей, но и от имен. «Столько всего куда-то проваливалось — за всем и не уследишь» (СГ: 151).

Остаются авторучка, тетрадь с сокращающимся числом чистых страниц и необъяснимо сжимающееся время работы. Записи Квинна в красной тетради перестают быть описанием фактов наблюдаемой действительности, — скорее они становятся материализацией мыслей и чувств. Язык, с которым он так ловко и методично управлялся в прошлом под маской Уильяма Уилсона, обретает собственную силу, а сам Квинн становится чем-то вроде медиума, который позволяет словам быть «частью мира, такой же материальной субстанцией, как камень, или озеро, или цветок» (СГ: 154). Стать другим в «Стеклянном городе» — не значит потерять себя. Это еще и возможность (при всей призрачности, позитивная), даже исчезнув, «заполнять темноту своим голосом, обращаться к воздуху, стенам, городу, даже если дневной свет никогда больше не вернется» (СГ: 155).

Анна Малахова

Что останется после меня? След-отпечаток в романе и комиксе

В комиксе «Стеклянный город» (1994), созданном Полом Карасиком и Дэвидом Маццучелли, повторяется визуальная деталь — след-отпечаток пальца. Осмысление этой метафоры ведет к пониманию одной из центральных тем романа — исчезновения героев.

Дактилоскопия укоренилась в криминалистике на рубеже XIX–XX вв. как инструмент безошибочной идентификации индивида по произвольно оставленному «предательскому» следу. То и другое тематизировал детективный жанр. Оппозиция между стремлением к растворению в городской толпе и невозможностью не оставить след, материальный знак, лежит в основе истории Квинна и загадки его исчезновения. Изображение следа-отпечатка трижды появляется в комиксе и функционирует как визуальная метафора, выразительность которой нам предстоит оценить.

Метафора, в определении Дж. Лакоффа и М. Джонсона, предполагает «понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон 1990: 5]. Метафора основана на взаимодействии двух и более источников, один из которых является конкретным, легко опознаваемым, а другой более абстрактным. Таков отпечаток: очевидно наличествующий след, указывающий на отсутствие героя, неопределенность, неуловимость.

Первое появление отпечатка мы видим в самом начале комикса. Переплетение папиллярных линий наложено на изображение улицы, также упрощенное до линий, — картинку можно прочесть также как схему или карту сознания Квинна, и как лабиринт. Утверждение параллели «город — лабиринт — сознание героя» происходит и в романе, на вербальном уровне: «Нью-Йорк был лабиринтом бесконечных шагов»; «Нью-Йорк был тем нигде, которое он построил вокруг себя»: «каждый раз, идя на прогулку, он чувствовал, что оставляет себя позади» (СГ: 6). Визуальная трансформация улицы в лабиринт формирует образ пространства, расположенного «нигде» — вакуум, к которому стремится герой. Физический, зримый след присутствия парадоксальным образом сочетается со стремлением к утрате этого самого присутствия.

Второе появление отпечатка относится к той части повествования (комикса), где Квинн, действуя от лица детектива-Остера, обнаруживает исчезновение объекта своей слежки — Стиллмена-старшего. Здесь визуальная деталь указывает на кризис детективного сюжета. Отпечаток пальца обнаруживается не на месте преступления, а на окне, в комнате самого «детектива», и им же остается незамеченным. В конце визуального ряда — запертая дверь, образ интеллектуального тупика, вербальным соответствием которому служит финальная (на странице комикса) фраза: «У него не было нескольких идей. У него не было даже одной»³².

Третье появление отпечатка мы видим на последней странице комикса, уже после физического исчезновения Квинна. И красная тетрадь (текстовый след существования), и след-отпечаток свидетельствуют о том, что абсолютное исчезновение невозможно. Знак отсылает к самому себе и дает повод к домысливанию — к соучастному воссозданию «второй половины», скрытой части рассказанной истории.

Татевик Бешенкова

О чем говорить, о чем — молчать? Метарефлексивные рамы «Стеклянного города»

О том, что «Стеклянный город» обрамлен, читатель узнает только постфактум, когда на заключительных страницах повести на сцену выходит анонимный повествователь — друг, а точнее, бывший друг

³² Karasik, Paul, and David Mazzucchelli. *Paul Auster's City of Glass*. New York, 1994: 85.

«Пола Остера». Третье лицо сменяется первым, гетеродиегетический модус повествования — гомодиегетическим, и текст приглашает читателя ко второму прочтению. Повествователь декларирует две прямо противоречащие друг другу установки: он «старался держаться как можно ближе к красной тетради и готов ответить за все неточности» (СГ: 156), но при этом говорит и следующее: «Разумеется, красная тетрадь, о чем, впрочем, проницательный читатель догадается и сам, лишь половина истории» (СГ: 157).

Фактически мы не наблюдаем здесь смены диегетических уровней: обрамленный текст так сближается с обрамляющим, что речь скорее идет о пересказе, в котором граница между уровнями стирается. В «Стеклянном городе» классические вопросы «кто видит?» и «кто говорит?» не могут получить однозначных ответов, потому что мы никогда не можем с уверенностью сказать, в какой момент пересказ перестает быть лишь свидетельством непричастного хроникера и становится плодом его собственного творческого воображения. Два голоса и два взгляда здесь сливаются, подобно тому, как в красной тетради Квинна наплывают друг на друга строки. Текст, который мы читаем, все время отделяется от красной тетради, но никогда не обретает по отношению к ней полной автономности. Он, подобно Шалтаю-Болтаю в трактовке Стиллмена, всегда находится в процессе становления, и перед читателем даже встает крамольный, но справедливый вопрос: а была ли красная тетрадь?

В этой парадигме существуют и другие «тексты в тексте» «Стеклянного города». Ни один из них не приводится непосредственно, они все пересказаны, и за длинной цепью передатчиков всегда незримо присутствует фигура анонимного повествователя, пересказывающего красную тетрадь Квинна: сливаются уровни, голоса, точки зрения и имена.

Разматывая клубок «текстов в тексте», мы от монографии Стиллмена-старшего приходим к «Новому Вавилону» Шервуда Блэка. Вымышленная брошюра вымышленного автора, по признанию Стиллмена, была нужна ему для того, чтобы высказать некоторые идеи, которые были слишком «опасными и противоречивыми» (СГ: 96). В беседе с Квинном Стиллмен признается, что ему «пришлось представить дело так, будто они [идеи] исходят от другого лица», чтобы «обезопасить» себя (СГ: 96). Множественные нарративные уровни и повествовательные инстанции часто способствуют дистан-

цированию, и перед нами неминуемо встает вопрос: не происходит ли то же самое в самой повести, в которой маски и идентичности героя позволяют поднимать болезненные вопросы, сохраняя безопасную дистанцию?

Перепоручать свои идеи и даже собственную жизнь своим творениям в целом характерно для «Стеклянного города». Так происходит и с персонажем романа Полом Остером. Он работает над статьей о «Дон Кихоте»: «Сервантес, если помните, из всех сил пытается убедить читателя, что автор книги не он» (СГ: 116). Эта формула в высшей степени применима к «Стеклянному городу»: Стиллмен придумывает Блэка, а Квинн не чувствует ответственности за то, что пишет под псевдонимом Уильяма Уилсона, потому что не считает себя автором своих книг.

Гипотеза «Остера» о «Дон Кихоте» особенно продуктивна, если применить ее к Квинну. «Остер» говорит: «Сервантес нанимает Дон Кихота, чтобы разгадать историю самого Дон Кихота» (СГ: 119). Так как инициалы Дэниела Квинна совпадают с инициалами рыцаря Печального Образа, гипотезу «Остера» можно переформулировать так: Стиллмены нанимают Дэниела Квинна (что примечательно: по рекомендации Майкла Сааведры), чтобы тот рассказал свою историю. Но что рассказывает о себе Квинн? На первый взгляд — ничего.

О Квинне в самом начале сообщается, что он овдовел, потерял сына и что когда-то он был поэтом. Нам говорят, что больше нам о нем знать ничего и не надо, и драма Квинна этой ремаркой как бы смещается на второй план. Преграды, скрывающие ее от взгляда читателя, лишь усиливают эффект умолчания. Образ Стиллмена-младшего, которого Квинн пытается защищать, перекликается с образом собственного сына Квинна (тоже Питера), которого он защитить не смог. «Остер» выступает в роли альтер-эго Квинна, олицетворяя все то, чем тот мог бы быть, если бы не... История боли и потери разбита, таким образом, на множество фрагментов, спрятанных в стеклянном лабиринте, но различима на просвет. Намеки на имевшее место в прошлом переживание травмы рассыпаны и спрятаны в тексте — для ее выражения не существует, а может быть, никогда и не существовало языка. «Стеклянный город» делает попытку такой язык создать, и этот язык оказывается языком отражений: то, о чем прямо говорить нельзя, может рассказать только бесплотный голос из глубины лабиринта.

ЛИТЕРАТУРА

Бекузарова 2008 — *Бекузарова Ю.Н.* «Потерянный Нью-Йорк», или феномен утопического сознания в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 5. С. 112–117.

Бронич 2021 — *Бронич М.К.* Исторические реалии в романе Пола Остера «4321» // Филология и культура. 2021. № 4 (66). С. 157–161.

Венедиктова 2001 — *Венедиктова Т.Д.* Секрет срединного мира. Культурная функция реализма 19 века // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.

Видлер 2025 — *Видлер Э.* Архитектурное жуткое: опыты о современной бесприютности / пер. с англ. П. Хановой. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

Зенкин 2023 — *Зенкин С.Н.* Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Ингольд 2024 — *Ингольд Т.* Линии: краткая история / пер. с англ. Д. Шагаинова. М.: Ad Marginem, 2024.

Колхас 2013 — *Колхас Р.* Нью-Йорк вне себя / пер. с англ. А. Смирновой. М.: Strelka Press, 2013.

Карслиева 2011 — *Карслиева Д.К.* Своеобразие традиционной формы в «Нью-йоркской трилогии» Пола Остера // Вестник ВолГУ. 2011. Сер. 8. Вып. 10. С. 109–114.

Кулькина 2016 — *Кулькина В.М.* Российские исследования творчества Пола Остера: автор, жанр, метатекст в постмодернистском романе. (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение. 2016. № 2. С. 230–236.

Лакофф, Джонсон 2004 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004.

Прозоров 2009 — *Прозоров В.Г.* Пол Остер: Искусство правильных вопросов. Петрозаводск: Издательство КГПАБ, 2009.

Топорова 2024 — *Топорова А.В.* «Книга о разнообразии мира» Марко Поло — средневековый травелог? // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 156–175.

Шамина 2014 — *Шамина В.Б.* Постмодернистская саморефлексия в романе Пола Остера «Стеклянный город» // Ученые записки Казанского университета (Гуманитарные науки). 2014. Т. 156. Кн. 2. С. 224–232.

Ямпольский 2010 — *Ямпольский М.Б.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

REFERENCES

- Bekuzarova 2008 — Bekuzarova, Yuliya N. Poteryannyi N'iu-Iork», ili fenomen utopicheskogo soznania v romane Pola Ostera «Steklyannyi gorod» [“Lost New-York, or Phenomenon of Utopian Consciousness in Paul Auster’s Novel *City of Glass*”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Seria 9. Filologiya [Philology], no. 5 (2008): 112–117. (In Russ.)
- Bernstein 1999 — Bernstein, Stephen. “The Question is the Story Itself”: Postmodernism and Intertextuality in Auster’s *New York Trilogy*.” In *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, edited by Patricia Merivale and Elizabeth S. Sweeney, 134–153. Philadelphia, 1999.
- Bewes 2007 — Bewes, Timothy. “Against the Ontology of the Present: Paul Auster’s Cinematographic Fictions.” *Twentieth-Century Literature* 53, no. 3 (2007): 273–297.
- Bökös 2014 — Bökös, Borbála. “Palimpsestuous Intermediality: Paul Auster’s ‘City of Glass’ (1985) and ‘City of Glass: The Graphic Novel’ (1994).” *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 20, no. 2 (2014): 101–119.
- Brown 2007 — Brown, Mark. *Paul Auster*. Manchester, 2007.
- Eckhard 2011 — Eckhard, Petra. *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels: Paul Auster’s ‘City of Glass’ and Toni Morrison’s ‘Jazz’*. Bielefeld, 2011.
- Espejo 2014 — Espejo, Ramon. “Coping with the Postmodern: Paul Auster’s *New York Trilogy*.” *Journal of American Studies* 48, no. 1 (2014): 147–171.
- Espejo 2021 — Espejo, Ramon. “New York City in Paul Auster’s *The New York Trilogy*.” In *The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, edited by Jeremy Tambling, 1–8. Palgrave Macmillan, Cham, 2021.
- Gonzalez 2009 — Gonzalez, Jesus Angel. “Words Versus Images: Paul Auster’s Films from *Smoke* to *The Book of Illusions*.” *Literature/Film Quarterly* 37, no. 1 (January 2009): 28–48.
- Iser 1981 — Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD, 1981.
- Iampol’skii 2010 — Iampol’skii, Mikhail B. *Skvoz’ tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [Through Dark Glass: 20 chapters on uncertainty]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010. (In Russ.)
- Ingold 2024 — Ingold, Tim. *Linii: kratkaia istoriia* [Lines: A Brief History]. Translated by D. Shalaginov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2024. (In Russ.)
- Karslieva 2011 — Karslieva, Diana K. “Svoeobrazie tradicionnoi formy v «N’iu-iorkskoi trilogii» Pola Ostera” [“Specificity of the Traditional Form in *The New-York Trilogy* by Paul Auster”]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seria 8, 10 (2011): 109–114. (In Russ.)

Koolhaas 2013 — Koolhaas, Rem. *N'iu-Iork vne sebia* [*Delirious New York*]. Translated by A. Smirnova. Moscow: Strelka Press, 2013. (In Russ.)

Kul'kina 2016 — Kul'kina, Varvara M. “Rossiiskie issledovaniia tvorchestva Pola Ostera: avtor, zhanr, metatekst v postmodernistskom romane. (Svodnyi referat)” [“Paul Auster’s Studies in Russia: author, genre, metatext in the postmodern novel (review)”. *Sotsialnye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura*. Seria 7. Literaturovedenie, no. 2 (2016): 230–236. (In Russ.)

McCabe 1985 — McCabe, Colin. “Realism: Balzac and Barthes.” *Theatrical Essays: Film, Linguistics, Literature*, 133–151. Manchester, 1985.

Martin 2008 — Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity*. New York, 2008.

Prozorov 2009 — Prozorov, Vladimir G. *Pol Oster: Iskusstvo pravilnykh voprosov* [*Paul Auster: The Art of Relevant Questions*]. Petrozavodsk: KGPAB Publ., 2009. (In Russ.)

Russell 1990 — Russell, Alison. “Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster’s Anti-detective Fiction”. *Critique* 21, no. 2 (1990): 71–84.

Shamina 2014 — Shamina, Vera B. “Postmodernistskaia samorefleksia v romane Pola Ostera *Steklyannyi gorod*” [Postmodern Self-reflection in Paul Auster’s Novel *City of Glass*]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta (Gumanitarnye nauki)* 156, no. 2 (2014): 224–232. (In Russ.)

The Sign of Three 1988 — *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Edited by U. Eco and T.A. Sebeoc. Bloomington & Indianapolis, ID, 1988.

Sorapure 1995 — Sorapure, Madeleine. “The Detective and the Author: *City of Glass*.” In *Beyond the red notebook. Essays on Paul Auster*, edited by Dennis Barone, 71–87. Philadelphia, 1995.

Stout 1976 — Stout, Janis P. *Sodom in Eden: The City in American Fiction before 1860*. Westport, CT, 1976.

Toporova 2024 — Toporova, Anna V. «Kniga o raznoobrazii mira» Marko Polo — srednevekovyi travelog? [“Marco Polo’s “On the Diversity of the World” as a Medieval Travelogue”]. *Zhurnal VShE po iskusstvu i dizajnu*, no. 1 (2024): 156–175. (In Russ.)

Varvogli 2001 — Varvogli, Alik. *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool, 2001.

Venediktova 2001 — Venediktova, Tat'yana D. “Sekret sredinnogo mira. Kul'turnaia funkcia realizma 19 veka” [“A Secret of the Middle World. The Cultural Function of Realism”]. In: *Zarubezhnaya literatura vtorogo ty'syacheletiya: 1000—2000* [*Foreign Literature of the Second Millennium: 1000-2000*], ed. by L.G. Andreev, 186–220. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2001. (In Russ.)

Vidler 2025 — Vidler, Anthony. *Arkhitekturnoe zhutkoe: opyty o sovremennoi bespriutnosti* [*The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*].

Translated by P. Khanova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2025.
(In Russ.)

Zenkin 2023 — Zenkin, Sergei N. *Imago in fabula: intradiegeticheskiy obraz v literature i kino* [*Imago in fabula: Intradiegetic Image in Literature and Cinema*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. (In Russ.)

© 2026, О.Ю. Анцыферова, Т.Д. Венедиктова,
Д.В. Шулятьева и др.

Дата поступления в редакцию: 05.04.2026

Дата одобрения рецензентами: 21.04. 2026

Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Olga Yu. Antsyferova, Tatiana D.
Venediktova, Dina V. Shulyatyeva, et al.

Received: 05 Apr. 2026

Approved after reviewing: 21 Apr. 2026

Date of publication: 25 Jun. 2026