

ДОКУМЕНТ В ПРОИЗВЕДЕНИИ
«НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ТРИЛОГИЯ»
ПОЛА ОСТЕРА

© 2017 г. Н.Н. Смирнова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 30 января 2017 г.

Дата публикации: 25 марта 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43

Аннотация: В статье рассматривается прием создания документа в литературном произведении на примере творчества Пола Остера. Документом становится отчет персонажа — частного детектива — о наблюдении за другим персонажем (писателем) и книга персонажа-писателя, содержащая историю детектива, наблюдающего за писателем, а также и книга обо всем этом. В этой ситуации поиски другого, наблюдения за ним, неизбежно сопряжены с поисками себя, наблюдением за собой. Биография становится автобиографией, т. е. самим документом, а не повествованием, основанным на документе. Эта история проецируется на историю о Дон Кихоте (о чем некий Пол Остер, писатель-персонаж, также пишет эссе). Другой — ориентир в бескрайней пустыне вымышленных миров, по которой блуждает и Дон Кихот из эссе Пола Остера и другие персонажи трилогии. Автор не может вернуться из бесконечного путешествия по воображаемому миру, его жизнь не принадлежит ни обыденной действительности, ни художественной реальности. Он дает существование своим персонажам, но сам остается невидимым. В трилогии Пола Остера исследуется такая экзистенциальная ситуация, в которой единственное свидетельство о жизни автора — это документ, составленный персонажем. В произведении автор оставляет своеобразный документальный отчет о своем существовании. Именно в этом качестве литература есть документ о жизни и бесконечном поиске объяснений существования каждого в отдельности как всегда другого, не равного самому себе, и никогда как типа и закономерности.

Ключевые слова: литературоведение, литературное произведение, документ, автор, персонаж, Пол Остер, «Нью-Йоркская трилогия».

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: nnsmirnova@mail.ru



A DOCUMENT PAUL AUSTER'S NEW YORK TRILOGY

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

© 2017. N.N. Smirnova

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: January 30, 2017

Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article deals with the way a literary work “creates” a document out of itself, on the example of Paul Auster’s novels. A document here is the report of a character, a private detective who is watching another character (a writer) but also the book of a fictional writer who is writing a story of the detective who is watching him, and eventually the book about this whole story. In this case, the search for the other, watching him, is inevitably associated with the search for oneself, self-observation. Biography becomes autobiography, e.g. a document rather than a narrative based on a document. This story becomes projected on the story of Don Quixote (of which “some” Paul Auster, a fictional writer, is writing an essay). The Other is a landmark in the vast desert of fictional worlds where Paul Auster’s Don Quixote wanders alongside other characters of the trilogy. The author may not return from his endless journey through imaginary worlds; his life does not belong to either real life or fiction. He gives life to his characters while remaining invisible himself. Paul Auster’s *The New York Trilogy* explores such existential situation where the only evidence of the author’s life is a document left by his character. The author leaves a documentary record of a kind about his own existence. In this sense, literature is a document of life and of the endless search for a reason to the existence of an individual who, being not equal to himself, is always the other and never a type or a template.

Keywords: literary theory, literary work, document, author, character, Paul Auster, *The New York Trilogy*.

Information about the author: Natalia N. Smirnova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

В произведениях Пола Остера исследуется ситуация, как возможен документ — отчет о человеческом существовании. Документ здесь понимается в своем предельно экзистенциальном смысле: любой отчет о существовании. Но он осознается и повествователем, и персонажами, и читателем, в конце концов, именно как документ, удостоверяющий существование, факт которого иначе оставался бы под вопросом. Можно сказать и более того: без документа, создаваемого в произведении, не было бы самого произведения. Существование персонажа основывается на *человеческом документе*, на одном уровне повествования, составляемом другим персонажем, его *vis-à-vis*, на другом — составляемом персонажем, чье имя совпадает с именем автора. При этом сам человеческий документ следует понимать в том классическом выражении, которое было дано Эдмоном и Жюлем де Гонкур: «Современный роман создается по “документам”, по тому, что рассказано автору или наблюденно им в действительности, так же как история создается по написанным документам. Историки — это рассказчики о прошлом, романисты — рассказчики о настоящем» [5, с. 404]. Наиважнейшим здесь является указание на настоящее время. Персонаж должен удостовериться в своем существовании, потому что оно ускользает от него. Эта всеобщность наблюдения за настоящим акцентируется в повестях повсеместно, являясь одной из центральных тем: один человек пишет историю, но история его собственной жизни ускользает от него; поэтому ему нужен кто-то, кто бы наблюдал за ним, давая тем самым понять, что он, пишущий, существует. Этот *другой*, наблюдатель, в свою очередь, нуждается в подтверждении своего существования, потому что его образ жизни, связанный с историей, которую он пишет, также делает его существование настолько уединенным, что иного способа удостовериться, чем

история его жизни, рассказанная другим, у него нет. Так рассказываются истории в произведениях Пола Остера: каждый персонаж создает их на основе зафиксированного им наблюдения — человеческого документа. Таким образом, перед читателем предстает полностью документированная история.

Все основные персонажи «Нью-Йоркской трилогии» (1985–1986) заняты составлением или чтением разного рода документов. Это можно проследить с первых страниц первой повести. Персонаж «Стеклянного города» писатель Дэниэл Куин читает «Книгу о разнообразии мира» Марко Поло, особое внимание обращая на первую страницу, где сказано: «А чтобы книга наша была правдива, истинна, без всякой лжи, о виденном станет говорить в ней как о виденном, а слышанное расскажет как слышанное; всякий, кто эту книгу прочтет или выслушает, поверит ей, потому что тут все правда»¹ [8, с. 136]. Сам Куин был писателем, в молодости честолюбивым, издавшим несколько поэтических книг. Но впоследствии все это оставил и, взяв себе псевдоним Уильям Уилсон («в результате чего перестал быть автором своих книг» [8, с. 135]), начал писать детективы. Эта разновидность литературы основывается исключительно на авторском вымысле. Однако в тот самый момент, когда Куин занят чтением Марко Поло, обдумывая приведенную страницу, ему звонит незнакомец, уверенный, что говорит с неким детективом Полом Остером. Незнакомцу срочно нужна помощь частного детектива. И, в конце концов, писатель, уступая отчаявшемуся человеку, соглашается прийти ему на помощь (как детектив Пол Остер, которому нет равных в таких делах). Теперь писатель детективов Дэниэл Куин становится детективом Полом Остером, а в процессе расследования он встречается с писателем Полом Остером, работающим над сборником эссе, одно из которых — о «Дон Кихоте» — он писал как раз в это время. Так, в процессе рассказывания повествователь сам становится персонажем, а повествование из детективного превращается в документальное, поскольку Куин сосредоточивается на фиксации своих наблюдений. Тем же самым, т. е. написанием отчета об объекте наблюдения или поиска, занимаются и другие персонажи «Нью-Йоркской трилогии»: детектив Блю в «Призраках» и дружок одного пропавшего писателя в «Запертой комнате».

Все три повести, составляющие «Нью-Йоркскую трилогию» Пола Остера, содержат в основании один и тот же мотив (тематически еще и отно-

¹ Переводчик цитирует Марко Поло по: Марко Поло. Книга о разнообразии мира / пер. со старофранцузского И. П. Минаева. Л.: Худож. лит., 1940. С. 3.

сящийся к «детективному»² характеру историй): поисков другого и наблюдения за ним. Весь этот процесс тщательно документируется. Частный детектив берется за предложенное ему дело, значит, оно непременно будет раскрыто, даже если в роли сыщика по случаю выступает писатель, автор детективных романов: такой род деятельности ему вовсе не чужд («Стеклянный город», «Запертая комната»). Но и частный детектив может постичь суть писательского ремесла, если, например, творчески подойдет к написанию еженедельных отчетов, — его мастерство непременно оценит писатель, нанимавший его на работу («Призраки»).

Такова внешняя сторона повествования, выглядящая почти комически, потому что в действительности истории эти не поддаются пересказу, так как сами они уже многократно пересказаны персонажами «Нью-Йоркской трилогии». Остается только их неизменная основа, как будто бы не зависящая от деталей, которые, даже если и совпадают внутри трилогии, отсылая к соответствующим фактам из других повестей, не складываются в единую, фактически безупречную, последовательную картину событий. Так, например, центральный персонаж повести «Стеклянный город» — писатель по имени Куинн — вновь упоминается в «Запертой комнате», но уже как частный детектив; однако фактическая сторона дела, которое он расследует в первой повести практически не идентифицируется в последней.

Фактическая несовместимость трех повестей может свидетельствовать о том, что у изображаемого, по меньшей мере, нет центра как точки отсчета. В то же время повествователь «Запертой комнаты» уверяет нас, что все три повести — одна и та же история (равно как и повествователь «Стеклянного города» называет рассказываемое им только половиной истории). Что это за история?

Один персонаж разыскивает другого и наблюдает за ним, тщательно документируя все *виденное как виденное и слышанное как слышанное*. Детективная интрига мотивирована случаем: к персонажу обратились с неожиданной просьбой, приняли его за сыщика. Но дело, за которое он берется, оказывается вовсе не детективным.

В повести «Призраки» один персонаж пересказывает другому (тому, кто за ним наблюдает) новеллу Н. Готорна «Уэйкфилд» (1835) (позже включенную автором в цикл «Дважды рассказанные истории», 1837–1842). Некто

2 Точнее, конечно, псевдо-детективному, так как ни одна из историй не получает ни детективного развития, ни детективной развязки.

Уэйкфилд решает странным образом разыграть жену. Он сообщает ей, что должен совершить деловую поездку на несколько дней, но вместо того, чтобы покинуть город, снимает комнату на соседней улице. Проходит несколько дней, но он все ожидает чего-то на новом месте. Проходят недели и месяцы, он не возвращается, и его жена становится вдовой. Проходят годы. Несколько раз он сталкивается со своей супругой на улице лицом к лицу, но она не узнает его. Проходит более двадцати лет. Однажды осенним дождливым вечером Уэйкфилд оказался возле своего прежнего дома. Заглянув в окно, он видит пламя в очаге и думает, как хорошо было бы сейчас сидеть в уютном кресле возле камина. С этими мыслями он входит в дом. И нам известно только, что Уэйкфилд остается любящим супругом до конца своих дней.

Повествователь в новелле Н. Готорна пересказывает эту историю со ссылкой на какой-то старый журнал или газету, где она печаталась как правдивая, замечая, что дает персонажу условное имя. Рассказывая, он воображает себя наблюдателем, единственным кто следит за Уэйкфилдом и знает его тайну. Он делает предположения, объясняющие поступок и детали поведения персонажа, исходя из свойств его натуры. Он также лишь намеком дает понять, что располагает целой теорией, системным взглядом на роль и место этого единичного и столь необыкновенного случая в самораскрытии глобальных законов мироздания: «Ах, если бы я мог написать целый фолиант, вместо того, чтобы сочинить статью в дюжину страничек! Тогда я мог бы привести примеры того, как некая сила вне нашей власти накладывает свою тяжелую руку на каждый наш поступок и вплетает последствия наших деяний в железную ткань необходимости» [6, с. 75]³.

Ничего собственно детективного нет и в повестях, составляющих «Нью-Йоркскую трилогию»: один персонаж следит за другим, пытаясь понять причину его странного отшельнического образа жизни, и по ходу дела сам становится двойником своего объекта наблюдения. Чтобы рассказать историю Уэйкфилда, надо чувствовать себя как Уэйкфилд, и, в конце концов, стать им. Как только наблюдателю удается абсолютно перевоплотиться в свой объект, история завершается, и мы узнаем не больше чем читатель «Дважды рассказанных историй». Это и есть ситуация ознакомления с документом, который абсолютно равен самому себе: если он составлен последова-

3 Новелла «Уэйкфилд» — в переводе В. Метальникова.

тельно и непротиворечиво, в нем нет и не может быть никакого смыслового зазора, никакой двусмысленности.

В конце каждой из повестей мы видим уже не двух персонажей, а только одного, словно второй и был всегда только в воображении повествующего. (Так, например, в финале «Нью-Йоркской трилогии» два персонажа беседуют через дверь, причем читатель воспринимает разговор только с точки зрения одного из них, выступающего в роли главного действующего лица и рассказчика, другой же визуально так ни разу и не появлялся, как будто он — своего рода призрак, плод фантазии человека, представляющего своего alter ego.)

Так, Пол Остер — автор «Нью-Йоркской трилогии» — называет одного из своих персонажей, писателя, Полом Остером; затем, в финале трилогии неназванный персонаж — рассказчик, по описанию похожий на Пола Остера — действующего лица первой части — утверждает, что является автором всех трех повестей. Пол Остер Пола Остера, автора «Нью-Йоркской трилогии», — автор «Нью-Йоркской трилогии», — вот и все, что можно сказать. Написанное есть документ, подтверждающий не просто правдоподобие, а свою истинность.

«Для того чтобы рассказать свою историю, он говорит о себе как о другом» [9, р. 154]. — так характеризует Пол Остер эту повествовательную ситуацию в автобиографической книге «Изобретение одиночества» (1982). Как только я начинаю рассказывать историю, я попадаю в пространство воображаемого, в котором располагается любая история, и которое исконно населено другими. Мое я может сохранить там имя, но потеряет самоидентичность: такова природа истории — она всегда уже предшествует мне, потому что происходила с другими. История — это пространство, попав в которое, я всегда оказываюсь другим.

Сохранить свою подлинность рассказывающий может только составляя документ.

Возможно, история — не в словах

Как признается один из персонажей «Нью-Йоркской трилогии» — разумеется, писатель, — все рассказываемое, в сущности, одна и та же история, но представленная им на разных стадиях ее осознания [10, р. 346]. Далее

он разъясняет, что слова сами его находят, он, не имея иной возможности, только лишь дает им высказаться и т. п.

В то же время, история заключается не в словах, сущность избегает выражения. Писатель, персонаж «Запертой комнаты», заявляет, что очень долго пытается распрощаться с некоторыми вещами, и, в действительности, только эти попытки имеют значение.

Попытки эти сродни тем, что безуспешно предпринимает персонаж, назвавшийся Уильямом Уилсоном в одноименном рассказе Эдгара По: всеми средствами избегать преследующего его двойника. «Уильям Уилсон» — первое заявленное условным имя, которое возникает на страницах «Нью-Йоркской трилогии»: его берет в качестве псевдонима писатель Дэниэл Куинн, когда решает зарабатывать исключительно детективными историями. В прошлом у него была другая жизнь: жена, сын, но они погибли; он писал другие книги, но теперь все изменилось: «Какая-то частица его умерла (объяснял он друзьям), и ему не хотелось, чтобы частица эта, возродившись, его преследовала. Тогда-то он и взял себе псевдоним Уильям Уилсон, в результате чего перестал быть автором своих книг, и, хотя во многих отношениях продолжал существовать, существовал он только для себя самого» [8, с. 135]⁴.

Куинн не просто перестал быть автором своих книг, но он как будто бы раздвоился, и та его часть, которая теперь писала книги, вообще не была Куинном, который, в свою очередь, вел совершенно автономное существование.

Куинн перестает писать, потому что боится своего собственного призрака. Он бежит от него, и оказывается в такой пучине одиночества, что совершенно теряет способность самоидентификации, не узнавая своего отражения.

Но призрака избежать ему не удастся, как и Уильяму Уилсону Эдгара По, как и многим другим персонажам «Нью-Йоркской трилогии». Моим призраком оказывается другой, потому что я — это он.

В «Стеклянном городе» писателя Дэниэла Куинна принимают за детектива Пола Остера и просят его помочь найти безумного Питера Стилмена, вышедшего из психиатрической клиники. Поиски этого другого приводят Куинна к чрезвычайно сложным результатам, которые он фиксирует в своей *Красной*

4 Cp.: "A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson. Quinn was no longer that part of him that could write books, and although in many ways Quinn continued to exist, he no longer existed for anyone but himself" [10, p. 4–5].

тетради: он сам попеременно становится то каким-то неведомым сыщиком Полом Остером, то душевнобольным Питером Стилменом, то его сыном (с тем же именем), он даже понимает, что, возможно, был когда-то Полом Остером (который оказался не детективом, а писателем и счастливым семьянином). В конце концов, страницы *Красной тетради* заканчиваются, и Куинну остается то, чего на бумаге уже не выразить. Да и может ли быть завершено это дело, и к какому окончательному результату оно приведет?

В повести «Призраки» некто Уайт нанимает детектива Блю следить за кем-то по имени Блэк и посылать через абонентский ящик еженедельные отчеты о наблюдениях. Для этой цели детективу снимают комнату, выходящую окнами как раз напротив окон объекта слежения. Блю приступает к делу, которое длится годами. Содержание наблюдений и отчетов каждый раз одно и то же: некто по имени Блэк, точно так же сидит за письменным столом у себя в комнате напротив, что-то пишет и смотрит в окна детектива Блю.

В «Запертой комнате» снова некий писатель выполняет почти детективную работу: ищет без вести пропавшего друга детства, тоже писателя, на создание биографии которого он заключил договор с издателем.

Поиски другого, наблюдения за ним, неизбежно сопряжены с поисками себя, наблюдением за собой. И биография становится автобиографией. То есть самим документом, а не повествованием, основанным на документе. Предварительно о другом не известно ровным счетом ничего. Уайт не сообщает Блю подробности дела, и сыщик вскоре убеждается, что нет необходимости следить абсолютно за каждым движением Блэка, который существует почти как его собственное зеркальное отражение: чтобы узнать, что делает человек в комнате на другой стороне улицы, ему нужно было только отметить, что он сам делает в данный момент.

Эта экзистенциальная нагота факта совершенно не удовлетворяет Блю: он начинает изобретать возможные истории, объясняющие столь загадочное дело (случай финансового, научного, иностранного шпионажа и т. п.). Подобным же образом центральный персонаж «Запертой комнаты» изобретает биографию своего друга (которую, однако, так и не решается изложить в книге). В этом смысле документ — «Уэйкфилд» Н. Готорна: скупые факты, «статья в дюжину страничек», а не «целый фолиант».

Читая «Нью-Йоркскую трилогию», мы начинаем доверять мнению персонажа, что история не в словах.

В книге «Изобретение одиночества» Пол Остер выделяет близкое ему по духу творческое *credo* Мориса Бланшо: следует отдавать отчет в том, что я не говорю ничего необычного или неожиданного. Необычное начинается в тот момент, когда я прекращаю существование. Но об этом я уже не способен говорить. Но, тем не менее, мне остается именно это: «начинать прямо со смерти; проделать обратный путь к жизни, а затем, в конце концов, вернуться к смерти» [9, р. 63]. Вот что, в действительности, может удовлетворить суетному желанию сказать о человеке нечто.

Как можно начать со смерти? «Какая-то частица его умерла». Понимая, что дело соскальзывает в дурную бесконечность, детектив Блю сам испытывает целую вереницу превращений (как если бы кто-то другой изобретал о нем возможные истории), отмечая, что он прежний давно мертв. Для писателя из «Запертой комнаты» образ без вести пропавшего друга становится риторической фигурой смерти [10, р. 355]: друг, которого он старается разыскать, оказывается преследующим его призраком, и, в конце концов, призраком его собственного я. Это же становится очевидным и для детектива Блю. Можно, ведь, и просто прекратить это затянувшееся, изматывающее, судя по всему, бесперспективное дело, — просто выйти из комнаты, и выйти из игры. Но Блю чувствует, что теперь уже никогда не сможет вернуть себе утраченную свободу: в какие бы отдаленные уголки земли он ни направился, Блэк, всюду будет его преследовать; освободиться от призрака невозможно.

Автор, неотступно преследуемый своим персонажем, — не это ли признак подлинности его творения? Такой персонаж — не искусственное изобретение, не причуда фантазии, но тот *другой*, представляющий сущность своего создателя. Так, детектив Блю не удовлетворен сочинением многочисленных историй о своем объекте наблюдения, его интересует та единственная, в которой Блэк — подлинное действующее лицо. Он не может просто выйти из дела, теперь он должен узнать о персонаже своих бесконечных отчетов правду. Правда же заключается в том, что Блю был нанят писателем по имени Блэк (назвавшимся Уайтом) для наблюдений за собой. Блэк пишет книгу, которую, по его утверждению, Блю знает в душе, видимо, она — зеркальное отражение того одиночества, призрачного существования, которое испытывает его *vis-à-vis*. «Работа писателя уединенна, — объясняет Блэк сущность своего дела сидящему у его парадного входа бродяге (нет нужды говорить, что это — переодетый Блю), — она забирает всю твою жизнь. В некотором

смысле, писатель вообще не живет своей жизнью. И даже когда он здесь, в действительности его здесь нет». «Своего рода призрак», — заключает Блю [10, p. 209]⁵.

Но зачем необходимо удваивать это *сущностное одиночество*? Почему Блэк не может довольствоваться своим творением, и ему нужно еще произведение о себе, пишущееся неделя за неделей, год за годом самим Блю? Или зачем, например, некий писатель Фэншоу исчезает, завещав права на свое авторское наследие другу детства, тоже писателю? Биографическая книга, за которую тот берется, фактически также инспирирована Фэншоу. Более того, в процессе работы он начинает чувствовать себя частью какого-то грандиозного произведения, автором которого является другой.

Один автор нанимает другого рассказать историю, которую они оба знают в душе

В «Стеклянном городе» Пол Остер рассказывает Дэниэлу Куинну, что в настоящее время пишет эссе о «Дон Кихоте». Его интересует вопрос авторства внутри книги, на уровне романа в романе, и, следовательно, персонаж, который был бы способен эту книгу написать.

Персонажа Остера явно не удовлетворяет утверждение Сервантеса, что автор жизнеописания Дон Кихота — Сид Ахмет Бен-Инхали. Сервантес уверяет читателей, что он случайно нашел эту рукопись на рынке в Толедо, нанял переводчика, а сам является только редактором перевода.

Пол Остер выдвигает гипотезу, что Сид Ахмет Бен-Инхали «сочетает в себе черты четырех разных людей»: Санчо Пансы — свидетеля, который, однако, не умеет ни читать, ни писать, но мог продиктовать историю друзьям Дон Кихота — цирюльнику и священнику. Рукопись была переведена на араб-

5 Таково состояние сущностного одиночества любого, кто становится причастным творению. Вот что писал об этом М. Бланшо («Пространство литературы», 1955): «Одиночество творения в качестве первой отличительной черты имеет ту невзыскательность, которая никогда не позволяет читать его ни как завершенное, ни как незавершенное. Оно ничего не доказывает, так же как и ни к чему не применяется. Оно не подтверждается, ибо истина может его уловить, молва — высветить, но существование первой его не касается, а свидетельство не делает его ни несомненным, ни действительным и даже не проявляет его. Творение уединенно — но это не значит, что оно остается непередаваемым, что у него нет читателя. Ведь читающий его сам подтверждает одиночество сочинения, подобно тому, как пишущий его сам рискует остаться одиноким» [3, с. 12–13].

ский бакалавром из Саламанки Самсоном Карраско, а Сервантес нанимает переводчика для обратного переложения текста на испанский. Что касается друзей Дон Кихота, то они задумывают весь этот труд с единственной благородной целью: «излечить Дон Кихота от безумия», так как, прочитав роман, идальго должен был понять, «насколько он неправильно живет» [8, с. 185].

«Но и это еще не все, — считает Остер, — Дон Кихот, а мой взгляд, в действительности никаким сумасшедшим не был. Он только притворялся. По существу, он сам все придумал. <...> На протяжении всей книги его заботит, как воспримут его подвиги потомки, насколько точно эти подвиги будут описаны в исторических трудах будущих поколений. Что из этого следует? Что он заранее знает — летописец существует. И летописец этот — не кто иной, как Санчо Панса, преданный оруженосец, *которого Дон Кихот специально избрал для этой цели.*

Сходным образом им были выбраны еще трое — каждому из них также отводилась заранее подготовленная роль. <...> Мало того, Рыцарю Печального Образа принадлежит не только выбор авторов, но, возможно, и обратный перевод арабской рукописи на испанский язык. Почему бы и нет? Ведь человеку, столь искушенному в искусстве переодевания, ничего не стоило намазать лицо ваксой и облачиться в одежды мавра. У меня перед глазами сцена, которая могла бы происходить на рыночной площади в Толедо. *Сервантес нанимает Дон Кихота, чтобы разгадать историю самого Дон Кихота»* (курсив мой. — Н.С.) [8, с. 185–186].

Таким образом, Дон Кихот сам является автором, писателем («В каком-то смысле Дон Кихота можно считать двойником Сервантеса <...>»; «Человек, читающий запоем, — чем не портрет писателя ...» [8, с. 185]). Но его произведение — нечто более грандиозное, чем просто роман, — он сотворил целый мир, встроив в вымысел куски реальности. Другие думают излечить его от безумия книгой, описывающей его деяния, но у него свой эксперимент... И его верные друзья оказались частью вымысла, почти так же, как и персонажи «Запертой комнаты» оказались внутри истории, сочиненной коварным невидимкой Фэншоу⁶.

6 Кстати сказать, не только двойника писателя, персонажа «Запертой комнаты». Имя Fanshawe заимствовано автором «Нью-Йоркской трилогии» из одноименного романа Натаниэля Готорна, где данный персонаж — в роли своего рода alter ego главного героя и, отчасти, самого Готорна, учитывая автобиографические мотивы его книги.

«Никто не желает быть частью вымысла (fiction), — заявляет писатель, персонаж финальной части «Нью-Йоркской трилогии», — и особенно, если этот вымысел реален» [10, p. 265]. Но независимо от желания, персонажи, даже если они и являются писателями, — обязательная часть вымышленного мира.

Вымышленный очерк писателя-персонажа Пола Остера о вымышленной Сервантесом истории, касающейся авторства «Дон Кихота», становится центральным образом трилогии: один автор нанимает другого, чтобы тот рассказал историю, которую они оба знают в душе, но не могут постичь без присутствия другого. И без другого не может быть документа, особенно такого, который говорит о настоящем времени, потому что мне настоящее никогда не доступно, оно ускользает ввиду моей постоянной заботы о будущем и трепетного отношения к прошлому. Настоящее — это всегда то, что теряется в дебрях Времени, исторического или личного. А другой может увидеть мое настоящее за меня, и запечатлеть такие детали, которые видны только с разделяющей нас с ним дистанции. И это повествование «о том, что было», а не «о том, что могло бы быть»⁷. Наблюдатель, разумеется, мысленно пробегает целую вереницу возможностей, кем мог бы быть объект его наблюдения, пытается представить то, *что могло бы быть*, но не решается остановиться ни на одной возможности, потому что чувствует истину только в *виденном как виденном и в слышанном как слышанном*. И единичность такого события никак не отменяет известной общности сосуществования в нем двух родственных видений, двух сходных взглядов среди разнообразия мира. Повествование документирует событие встречи. А вымысел, призванный как-то заполнить лакуны в объяснении события (как если бы недостаточно было только виденного и слышанного) является здесь чем-то второстепенным, служебным, идущим на уступки капризного воображения, не довольствующегося экзистенциальной наготой факта. И в этом смысле «то, что могло бы быть» есть единичный факт по отношению к всеобщности события встречи. Более того, это только *могло бы быть* (но этого нет). Наличное в наблюдаемой и описываемой ситуации только *виденное* и *слышанное*, документально зафиксированное. И ни один из известных типов вымышленной истории не подходит к тому, что рассказывается. Это справедливо и для

7 «Историк и поэт различаются <...> тем, что один говорит о том, что было, а другой о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» [1, с. 655].

«Нью-Йоркской трилогии» и для загадочной новеллы Н. Готорна. Персонаж, чье существование не имеет никакого объяснения, чей отшельнический образ жизни не мотивирован ни одним из возможных сюжетных поворотов, причастен одновременно любой из вымышленных ситуаций и никакой конкретно. Причастен, потому что он — писатель, и в его воображении рождаются все истории, кроме истории его собственной жизни. Его существование призрачно, и книга, описывающая это, была бы книгой-призраком.

Другой — ориентир в бескрайней пустыне вымышленных миров, по которой блуждает Дон Кихот Пола Остера, и которую он не может миновать, потому что из бесконечного пространства нет выхода. Всякий, кто попадает в эту дурную бесконечность, нуждается в реальности другого как в надежде.

Писатель Блэк нанимает Блю именно для этой цели. Но и Блю, постепенно погружаясь в историю, не может самостоятельно выйти, значит ему поможет только Блэк. «Как же иначе выйти из комнаты, которая и есть книга, что будет писаться до тех пор, пока он находится в комнате?» — думает Блю о себе и одновременно о своем *vis-à-vis* [10, р. 202]. Все возможные сюжеты уже воссозданы в таком повествовании. Одного в них не хватает — подлинности существования, которая, тем не менее, скрупулезно воссоздается специально нанятым для этой цели наблюдателем, составляющим человеческий документ там, где могла быть лишь еще одна сюжетная интрига. Но с позиции сознания, видящего всюду работу воображения и любой текст (даже документ) частью большого все охватывающего Текста, отчуждающего любое произведение от ее создателя, такая деятельность сродни мистификации: подлинный автор подписывается неподлинным именем (чтобы сохранить подлинность истории?).

Писатели Дон Кихот и Сервантес (по версии писателя-персонажа Пола Остера), Блэк, Фэншоу вынуждены прибегать к мистификации, чтобы заставить других помочь им найти выход. Другие, вовлеченные в эту писательскую авантюру путешествия по вымышленным мирам, поначалу считают истории, которые выходят из-под их пера, результатом собственного свободного творческого акта (авторы, работающие на Дон Кихота в эссе Пола Остера; Блю, годами пишущий о Блэке). Лишь писатель из «Запертой комнаты», в конце концов, отказывается от создания биографии Фэншоу, понимая, что это будет обманом, вымыслом и подделкой (“a work of fiction”; “fraud”) [10, р. 291, 295]. Более того, он чувствует реальную опасность этого дела: писать такую книгу, все равно, что рыть могилу, и притом, возможно, для себя [10, р. 295].

Фэншоу был ему почти братом; все отмечали их поразительное внешнее сходство. И вот Фэншоу исчезает и хочет, чтобы его считали мертвым. *Какая-то частица его умерла*. Мало того, что Фэншоу преследует своего друга как призрак, сам факт написания биографии означал бы окончательное признание его смерти, а значит, и смерти самого автора (поскольку это должна была быть книга об их неразрывной дружбе: я — это он, а он — это я).

Нет необходимости говорить, что писателя из «Запертой комнаты» подозревают в литературной мистификации: будто бы это он сам является автором всех нашумевших произведений Фэншоу, а вовсе не исполнителем его последней воли, — никакого Фэншоу не было вообще.

То же самое думает детектив Блю, понимая, что сколько бы он ни наблюдал за Блэком, какие бы новые факты ни пытался присовокупить к известному (человек сидит в уединении и пишет книгу), все это будет означать только умножение на нуль: *«невозможно, чтобы такой человек, как Блэк, существовал»* (курсив мой. — Н.С.) [10, р. 203].

С другой стороны, писатель из «Запертой комнаты» и детектив Блю более склонны считать мистификаторами своих vis-à-vis, ведущих призрачное существование, и увлекающих других в бесконечные пространства вымышленных миров.

Бесконечность, в которую они попадают, похожа на ту, что описана Х.Л. Борхесом в рассказе «Алеф»: безграничный, полный, все в себя вмещающий мир, как книга, в которой каждый является автором и персонажем, книга, которую каждый пишет и в которой о каждом написано. Это и есть ужас безысходной дурной бесконечности пространства литературы, как оно может представляться человеку в XX столетии.

Книга о Дон Кихоте становится самостоятельным образом бесконечного приключения в вымышленных мирах, которые создаются энергией взаимных превращений авторов в персонажей и наоборот. Но как выйти из бесконечности, если единственная надежда на спасение — другой — также, попадая в нее, принужден к обману? Своего рода тотальное проклятие вымышленного мира.

«Ложь — это грех, — говорит похожий на старого безумного бродягу персонаж «Стеклянного города», — солжешь — пожалеешь, что на свет родился. А не родиться на свет — значит, быть проклятым. Быть обреченным жить вне времени. А когда живешь вне времени, ночь не сменяется днем. Тогда даже смерть обходит тебя стороной» [8, с. 178].

Всю жизнь чувствуящий это проклятие Фэншоу пытается избавиться от пагубной привычки сочинять. В конце концов, это ему как будто бы удастся. Свой опыт и результаты этого эксперимента он документирует в *Красной тетради*, предназначенной другу детства. Человек словно раздвоился, и та его часть, которая писала книги, делегировала свои авторские права другому, а та, что осталась, — вела призрачное существование в самой себе и для себя. Эта часть человека оставила книгу-призрак — *Красную тетрадь*.

В этой связи вспоминается другой рассказ Х.Л. Борхеса — «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”», в котором рассматривается *зримое* и *незримое, подслушное*, творческое наследие автора. К последнему относится незавершенное произведение «Дон Кихот». Пьер Менар задается целью сочинить именно «Дон Кихота» в точности как он есть, но прийти к нему через свой опыт писателя XX в. Нужно было, следовательно, пройти весь «сад расходящихся тропок», рассмотреть всю совокупность возможностей, и, исключая нерелевантное такой книге, как «Дон Кихот», пройти только теми путями, которые ведут непосредственно к искомому результату. «Чтобы довести его до конца, мне надо было бы только быть бессмертным» [4, с. 291], — признается Пьер Менар, понимая, что его труд не может быть завершен. Эта нечеловеческая задача, возможно, сводится к тому, чтобы дважды войти в одну и ту же реку. Тем не менее, Пьеру Менару удается воссоздать два с небольшим фрагмента «Дон Кихота».

Несомненно, такая редупликация, *незримо* включая «исторический, духовный и эстетический опыт человека XX века, который пытается “вместить все идеи” и которому <...> предшествуют многие поколения читателей “Дон Кихота”, бесконечно обогащает роман...» [2, с. 272] как документ, на основе которого он мог бы быть создан, но только сам этот документ был составлен позже написанного на его основе романа. С другой стороны, сам процесс редупликации как поиска единственной, уже бывшей возможности, уничтожает ее саму именно как *единственно бывшую*, т. е. уничтожает, стирает, отменяет оригинал как созданный именно этим автором (однако, это касается только подлинности, аутентичности, истории, а не ее правдоподобия, и «философичности»).

Таким же образом, невидимая, призрачная *Красная тетрадь* Фэншоу пишется, чтобы перечеркнуть, стереть все предыдущее творчество, закрыть все возможности *единственно бывшего*. Вот какое впечатление оставляет

она у читающего ее друга детства Фэншоу: «Все слова были мне знакомы, и однако, казалось, они как-то странно подобраны, как если бы их конечной целью было отменить друг друга. Иначе этого и не выразишь. Каждое предложение стирает предыдущее, каждый раздел исключает возможность следующего» [10, р. 370]. Кажется, что Фэншоу удалось даже больше, чем скромному подвижнику Пьеру Менару. Судя по всему, его *Красная тетрадь* обосновала любую возможность словесного творчества как невозможность, с непреложностью исключила все будущие сочинения, оттеснив их в прошлое еще до момента зарождения. В конце концов, этот документ, отчет об индивидуальном существовании, единственно бывшем, превращает бывшее в небывшее; нагота единичного факта становится наготой отсутствующего.

Эта история и есть документ о существовании, которое всегда имеет место, но в то же время никогда больше не повторится, как нельзя дважды войти в одну и ту же реку

Такой опыт мог быть весьма удачен, если всерьез противопоставлять реальности воображаемый мир, причем последний должен походить на *Алеф* Борхеса: абсолютный перевод реальности, несмотря на ее бесконечность, на язык воображаемого, даже более совершенный, чем сама реальность, так как то, что в ней еще ожидает своего времени, в воображаемом мире уже существует. Тогда возникновение во второй раз одного и того же шедевра, равно как и абсолютная исчерпанность всех возможностей творчества — только вопрос времени (при условии его бесконечности). Парадокс заключается в том, что совершенный перевод или редупликация делают ненужным оригинал, т. е. саму реальность. Значит, и у автора, нет шансов реального существования (либо такого рода противопоставление с самого начала является мнимым). Так, сначала оказавшись другим в воображаемой истории о себе, а затем вернувшись, я не могу быть абсолютно уверен, где заканчивается мое личное я и начинается стихия безличного, попадая в которую я уже думаю о себе в третьем лице.

«Я скоро вернусь», — повторяет Уэйкфилд более двадцати лет. «Мертвецы имеют примерно такую же возможность вновь посетить свой родной дом, как сам себя из него изгнавший Уэйкфилд» [6, с. 75], — таков комментарий повествователя, притом вовсе не метафорический⁸. Не мо-

гут вернуться и персонажи-писатели Пола Остера: Дэниэл Куинн, Дон Кихот, Блэк, Фэншоу, — все они, будучи авторами, ведут призрачное существование, а, став персонажами документального повествования о своей жизни, и вообще бесследно исчезают в мире бесконечных возможностей вымысла. Автор не может вернуться из бесконечного путешествия по воображаемым мирам, его жизнь не принадлежит ни обыденной действительности, ни художественной реальности. (Именно об этом состоянии, отталкиваясь от мысли М. Хайдеггера, писал М. Бланшо как о «сущностном одиночестве», в противоположность «одиночеству в мире»⁹). Если автор поставит сознательную цель вписать свой образ в создаваемую картину, это будет образ-призрак. Если попытается написать о своем существовании книгу, выйдет книга-призрак, отменяющая и исключаящая любую возможность выражения¹⁰. Создава-

8 Тема смерти автора (не только в смысле Р. Барта) и мистификации возникает здесь не со стороны всеобъемлющего и всепоглощающего текста, а опять-таки с позиции выяснения возможности существования автора как реального человека со своей жизнью. Если персонаж совершает что-то невозможное с точки зрения здравого смысла, то и автору следует утратить рассудок, чтобы рассказать эту историю; иначе она будет непередаваема. Видимо, какая-то частица автора умирает во время перевоплощения в персонажа, и автор сам начинает принадлежать истории.

Персонажи всех трех повестей Пола Остера переселяются в другой мир. С этой точки зрения вся «Нью-Йоркская трилогия» — пересказ на разные лады истории Уэйкфилда. О возвращении персонажей Пола Остера мы узнаем еще меньше, чем даже из лаконичного финала новеллы Н. Готорна.

Переселение и возвращение — преодоление, как будто бы незыблемых, границ личности, вне которых различия между подлинным и подставным автором, персонажем, выдающим себя за автора, не существует. Мистификация невозможна, если я принадлежу истории (ведь мистификация — это когда я рассказываю историю и приписываю ее кому-то другому).

Не имеет смысла приписывать ее другому, потому что я и так уже другой в этой принадлежности к ней.

9 Как «способности быть свободным от бытия, <...> абсолют «я есмь», который стремится самоутвердиться без других» (образ «гордыни одинокого мастера») — одиночества в мире, с одной стороны, и «бытия как глубины сокрытия, в коем бытие создает себе нехватку», (образ «привидения») — сущностного одиночества, с другой. «И привидение говорит как раз о том, что когда все исчезло, что-то еще есть: когда всего не хватает, нехватка вызывает появление сущности бытия, что означает: все-таки быть там, где нехватка, быть в качестве сокрытого...» [3, с. 256, 257]. Подлинное творчество, по М. Бланшо, исходит из нехватки, а не свободы, отъединенности от бытия. Творец существует в недрах сокрытия, нехватки (ср.: образ Ионы в чреве кита — один из сквозных в автобиографической книге П. Остера «Изобретение одиночества»).

10 Речь не идет, конечно, об автобиографии как таковой, ведь авторская автобиография — это еще один роман. «Документальной прозой» он может быть назван лишь с практической условностью, указывающей читателю, что в таком произведении автор открыто, в связи с определенной для этого жанра конвенцией правдоподобия, «сочиняет о себе».

емый так документ лишит литературу права голоса¹¹. Не удивительно, что образ, который неотступно возникает в подобной ситуации, — это образ отошедшего в иной мир. Правда, большой ясности, однозначности такой образ не добавляет. Он лишь указывает, что здесь литература вступает в сферу, где читатель легко может потеряться, опираясь на ориентиры *вымышленного / невымышленного*, если захочет разделить литературу и документ.

Литература есть документ по преимуществу только в качестве обломка реальности, от которого она ежедневно, ежечасно откалывается. Как вещь, такой обломок не пригоден к использованию. Это оказывается в фокусе внимания М. Бланшо, когда он разворачивает сложную метафору, говоря о сходстве образа и трупа: невыразимость и невыраженность подобны смерти, которая есть абсолютное подобие самой себе, и в то же время, недоступность, «безличное, отдаленное и неприступное бытие» [3, с. 262]. «Труп есть свой собственный образ <...> — это отражение, он овладевает отраженной жизнью, втягивая ее, субстанциально отождествляясь с ней, когда он переносит ее от ее ценностей обыденности и истины к чему-то невероятному — необычному и нейтральному. И если труп так похож, то в определенный момент он становится сходством по преимуществу, совершенным сходством, и ничем, кроме этого. Да, он похож, и вправду похож, похож поразительно и чудесно. Но на что? Ни на что» [3, с. 262]. Именно здесь, в этом отсутствии иного подобия завершается и стих, и любая метафора, и в молчаливом забвении открывается экзистенциальная нагота факта, о которой может говорить язык, действующий по закону самоподобия (поэтический язык, по М. Бланшо). «Вот почему всякий человек, по правде говоря, пока не имеет подобия. Любой человек — в редкие мгновения, когда он имеет сходство с самим собой, кажется нам лишь более отдаленным, близким к какой-то опасной тусклой области, *зablудившимся в себе* и, подобно его вернувшемуся с того света призраку, уже не имеющим другой жизни, кроме жизни возвращения» [3, с. 262–263]. Возвращение (*привидения, призрака* из области нехватки бытия) это и есть творчество, если не из ничего, то из вполне разрушенной материи, но не как восстановление в прежних правах, а как преобразование, начиная с обретения

11 Подобное было охарактеризовано С. Малларме в истории французской литературы: «Исполняя таинственный долг свой, Гюго всю прозу, философию, красноречие, историю свел к стиху и, сам воплощение стиха, тем лишил почти вовсе права слова всех, кто мыслит, рассуждает либо ведет рассказ. Он — надгробным памятником в этой пустыне, а вокруг простирается далеко тишина...» [7, с. 323] (Перевод И. Стаф).

новых имен. «По аналогии можно еще вспомнить, что поврежденный инструмент становится своим собственным *образом* (а иногда — эстетическим объектом: “эти вышедшие из моды, разбитые, непригодные, почти что непонятные, извращенные предметы”, которые любил Андре Бретон). В этом случае инструмент, уже не исчезая в своем употреблении, *является*» [3, с. 263]. Именно это *явление* исследует один из персонажей «Стеклянного города» — Питер Стилмен старший. Посредством сложной археологии и непрерывного документирования реальности он ищет «язык, который наконец скажет то, что нам необходимо сказать» [8, с. 173]. Слова «уже давно не соответствуют своему назначению», как например, сломанный зонтик, который не выполняет свою функцию — защиту от дождя: «Имеет ли смысл в данном случае продолжать называть эту вещь зонтом? Большинство людей считают, что да. В крайнем случае скажут, что зонтик сломан. Так вот, по-моему, это серьезная ошибка <...>. Ведь, перестав выполнять свою функцию, зонтик перестал быть зонтиком. *Он может напоминать зонтик, он мог когда-то быть зонтиком, но сейчас он превратился во что-то другое.* Тем не менее слово осталось прежним. <...> До тех пор пока мы не изменим свое представление о словах, которыми пользуемся, мы будем продолжать бродить в потемках (we will continue to be lost)» [8, с. 174]. Питер Стилмен сам одержим блужданием среди «поломанных вещей» и «поломанных мыслей», он собирает все эти предметы, «надтреснутые и разбитые вдребезги, продавленные и расплюснутые, растертые в пыль и полусгнившие» [8, с. 174] и придумывает им новые, соответствующие их положению, имена.

Однако именование — это уже другая задача, к которой ни один из персонажей (и авторов) остеровской трилогии даже не приблизился. Максимум возможного человеческих усилий дает противоположный результат: Фэншоу стер все имена, дописывая книгу-призрак. Блю убивает своего *vis-à-vis*. Дон Кихот, по мнению писателя-персонажа Пола Остера, ввел всех в заблуждение, заставив друзей составлять документ о своей жизни в виде рыцарского романа. Обилие повторяющихся, заимствованных из истории литературы, а также совершенно условных имен указывает на то, что важная роль «поврежденного инструмента» — свидетельство. *Писатель — персонаж без биографии, поэтому единственным документом о его жизни будут его сочинения. Эти сочинения подобны обломкам реальности, поврежденным, испорченным вещам, которые когда-то были в употреблении, а теперь лишь, в лучшем*

случае, «документально» (и в то же время, несколько извращенно, ввиду своей поврежденности) свидетельствуют о прошлом своем бытии, наподобие того, как рыцарские романы свидетельствуют об эпохе рыцарей, описывая жизнь бедного идалго, заставшего только отражение былых времен.

Разумеется, «сущностное одиночество» творца здесь только образ экзистенциальной наготы одиночества, затерявшегося в мире, где все поименовано настолько, что даже воображению предстает ограниченное (пусть даже и числом дурной бесконечности) количество вариантов развития человеческой судьбы, словно сама «смерть автора» раскладывает неисчислимы пасьянсы.

Литературное произведение, так создаваемое, есть не только обломок, выщерблина, скол, характерная черта, реальности, но также и отверстие, канал, пещера и убежище, приемлющие каждого, кто ищет удостоверения в своем существовании. Можно сказать, в самом общем выражении, *отпечаток* присутствия, материальное свидетельство подлинности происходящего, подтверждение того, что все описываемое — не выдумка и не сон. Именно в этом качестве литература есть документ о жизни и бесконечном поиске объяснений существования каждого в отдельности как всегда *другого*, не равного самому себе, и никогда как типа и закономерности. Этот бесконечный поиск заставляет рассказывать много раз и на множество ладов одни и те же истории, писать одни и те же книги, основанные, однако, на разных документальных свидетельствах, разных историях души. Обращение к документальности по-особому формирует произведение как правдивый рассказ о *виденном как виденном и слышанном как слышанном* в страсти, тоске и одиночестве среди многообразия мира. В нем выражена истинность истории, которую и рассказчик и слушатель знают в душе; но оба нуждаются в ее постоянно возобновляющемся рассказе и пересказе, поддерживающем их существование. В каждый новый рассказ повествователь помещает виденное и слышанное только им. Документ, создаваемый в таком произведении, и есть история души, блуждающей в поисках гармонии в многообразии мира и соответствующего этому слова. Разумеется, эта история души неизменна и узнаваема, индивидуален в ней только *человеческий документ*, в каждом конкретном случае возобновляющий и по-новому создающий произведение, будь то «Дон Кихот» Сервантеса или Пьера Менара, «Дважды рассказанные истории» Готорна или многократно пересказываемая история об авторе и его двойнике в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера. Эта последняя история знаменательна тем, что процесс

создания документа вынесен в самый ее центр, являясь одновременно одной из ключевых тем. И притом основывается она на *человеческом документе*, только представшем в своем предельно обнаженном экзистенциальном выражении: один человек просит другого рассказать ему о его же существовании, основываясь на том, что можно увидеть и услышать.

Список литературы

- 1 *Аристотель*. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
- 2 *Багно В.Е.* Дорогами «Дон Кихота». Судьба романа Сервантеса. М.: Книга, 1988. 500 с.
- 3 *Бланио М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 288 с.
- 4 *Борхес Х.Л.* Соч.: в 3 т. Рига: Полярис, 1994. Т. 1. 559 с.
- 5 Де Гонкур Эдмон и Жюль. Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из «Дневника». М.: Правда, 1990. 592 с.
- 6 *Готорн Н.* Избранные произведения: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 69–78.
- 7 *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. 568 с.
- 8 *Остер Пол.* Стекланный город / пер. с англ. А.Я. Ливерганта // Иностранная литература. 1997. № 6. С. 135–202.
- 9 *Auster Paul.* The Invention of Solitude. N.Y., Penguin Books, 1988. 372 p.
- 10 *Auster Paul.* The New York Trilogy (City of Glass. Ghosts. The Locked Room). L., Penguin Books, 1990. 174 p.

References

- 1 Aristotle. *Sochineniia: v 4 t.* [Works in 4 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1984, vol. 4. 830 p.
- 2 Bagno V.E. *Dorogami "Don Kikhota." Sud'ba romana Servantesa* [Along the roads of Don Quixote. The fate of the novel of Cervantes]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 500 p. (In Russ.)
- 3 Blanchot M. *Prostranstvo literary* [The Space of literature]. Moscow, Logos Publ., 2002. 288 p.
- 4 Borges J.L. *Sochineniia: v 3 t.* [Works in 3 vols.]. Riga, Poliaris Publ., 1994. vol. 1. 559 p.
- 5 De Goncourt Edmond, De Goncourt Jules. *Zhermini Laserte. Aktrisa Fosten. Otryvki iz «Dnevnik»* [Germinie Lacerteux. La Faustin. Fragments from the "Diary"]. Moscow, Pravda Publ., 1990. 592 p.
- 6 Hawthorne N. *Izbrannnye proizvedeniia: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Leningrad, Khud. lit. Publ., 1982, pp. 69–78.
- 7 Mallarmé S. *Sochineniia v stikhakh i proze* [Works]. Moscow, Raduga Publ., 1995. 568 p.
- 8 Auster Paul. *Steklianni gorod* [City of Glass], Perv. A.Ia. Livergantа [Trans. A.Y. Livergant]. *Inostrannaiа literatura*, 1997, no 6, pp. 135–202. (In Russ.)
- 9 Auster Paul. *The Invention of Solitude*. New York, Penguin Books, 1988. 372 p. (In English)
- 10 Auster Paul. *The New York Trilogy (City of Glass. Ghosts. The Locked Room)*. London, Penguin Books, 1990. 174 p. (In English)