

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**МЕТАПОЭТИКА КУРТА ВОННЕГУТА В РОМАНЕ
«БОЙНЯ НОМЕР ПЯТЬ, ИЛИ КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ДЕТЕЙ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки 45.03.01 Зарубежная филология
очной формы обучения группы 04001403
Федченко Алины Владимировны

Научный руководитель:
кандидат филологических
наук, доцент
Виноградова Е.А.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	Error! Bookmark not defined.
Глава 1. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ	
ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЙ МЕТАПРОЗЫ	7
1.1. Поэтика историографической метапрозы как основной формы литературы постмодернизма	7
1.2. Образность в постмодернистской художественной парадигме и средства ее создания.....	13
1.3. Интертекстуальность как категория постмодернистского дискурса.....	20
Выводы по Главе 1	28
Глава 2. АНАЛИЗ ТЕКСТА ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА	
КУРТА ВОННЕГУТА «БОЙНЯ НОМЕР ПЯТЬ, ИЛИ КРЕСТОВЫЙ	
ПОХОД ДЕТЕЙ»	30
2.1. Черты историографической метапрозы в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».....	30
2.2. Особенности системы образов в хронотопе романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».....	39
2.3. Вымышленные источники интертекста в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».....	55
Выводы по Главе 2.....	68
Заключение	Error! Bookmark not defined.
Список литературы.....	72

Введение

В начале XX столетия культура теряет свое комфортное пространство, в ней вызревают в ходе всей европейской истории разнородные эклектические образования. Соприкасаясь друг с другом, они провоцируют процессы ассимиляции тех художественных явлений, которые прежде отличались своей неповторимостью и чистотой. Подобное смешение различных духовных пластов вызывает у человека состояние испуга и хаоса. В середине XX века испуганное человечество начинает пятиться назад, в результате чего культура уходит от диалога в сторону передразнивания. Все эти явления находят свое выражение в искусстве постмодернизма.

Характерная для посткультуры тенденция к созданию «новых целостностей» выражается в интересе к исторической тематике. Стремление постичь прошлое выдерживает как давление культурной индустрии, так и бесконечные постмодернистские деконструкции. Однако ценностные критерии в отношении постмодернистского видения истории, как и оценка роли постмодернизма в культуре в целом, до сих пор не сформировались. Это открывает большое пространство для научных дискуссий.

Одной из основных проблем в современных исследованиях текста является поиск адекватных путей изучения языка, поэтической системы и идиостиля писателей-постмодернистов. Для того, чтобы приблизиться к первоначальному (авторскому) коду, необходимо обратиться к высказываниям самого автора о языке, о творческом методе. В современной науке исследование текстов, содержащих авторскую рефлексивность над языком, формой, творчеством, то есть изучение данных авторской самоинтерпретации, проводится в русле анализа метапоэтики писателя.

Актуальность подтверждается научным и читательским интересом к метапрозе как к одной из самых востребованных и продуктивных литературных форм эпохи постмодерна, а также необходимостью заполнения лакун в теории литературы: как в отечественной, так и в мировой науке

проблема исторической поэтики метапрозы (историографического метаромана – в частности) недостаточно изучена, поскольку метароман часто понимается не столько как жанр, сколько как реализация саморефлексивного повествовательного модуля.

Предмет исследования – метапоэтика Курта Воннегута в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».

Объект исследования – текст романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (“Slaughterhouse-Five, or The Children’s Crusade”) (1969).

Целью исследования является выявление особенностей поэтики историографического метаромана (на примере романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»).

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) установить философско-теоретические основания для метапрозаического начала в культурной реальности эпохи постмодерна;
- 2) выявить основные темы и приемы литературы постмодернизма;
- 3) определить идейно-тематическое своеобразие романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»;
- 4) охарактеризовать структурно-композиционную и пространственно-временную организацию романа;
- 5) выявить основные средства выразительности, благодаря которым построена образная система романа;
- 6) определить феномен интертекстуальности в эстетике постмодернизма и описать его специфику в романе.

Методы и приемы исследования определены в соответствии с обозначенной целью, поставленными задачами, фактическим материалом и теоретической направленностью исследования. В работе применяются следующие методы исследования: 1) культурно-исторический метод; 2) типологический метод; 3) метод наблюдения; 4) интерпретационный метод.

Теоретической базой исследования послужили положения, рассматриваемые в работах отечественных и зарубежных психологов, литературоведов, филологов и лингвистов: А.А. Аствацатурова, В. фон Гумбольдта, Е.М. Дронова, Ю.С. Кристевой, Е.С. Кубряковой, Н. Пьеге-Гро, Л. Хатчеон, Б. Льюиса, Р. Сапольски, Р. Мэй и других.

В качестве **фактического материала** был использован оригинальный текст романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».

Научная новизна работы состоит в опыте систематизации и конкретизации современных теоретических представлений о метапрозе, в уточнении семантики понятий «метапроза» и «интертекстуальность», соотнесении различных аспектов поэтики метапрозы. Новизна работы также обоснована недостаточной изученностью творчества Курта Воннегута, в особенности, его романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей».

Научно-практическая значимость результатов исследования. Результаты исследования могут быть использованы при разработке общих и специальных курсов для высших учебных заведений, а также учебно-методических пособий по теории литературы в целом, по теории жанров, по компаративистике и истории зарубежной литературы XX века.

Структура работы формируется исходя из поставленных целей и задач исследования. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы.

Во **Введении** обозначаются предмет и объект, цель и основные задачи исследования, обосновываются актуальность, научная новизна и практическая значимость работы, перечисляются основные исследовательские методы, а также описывается структура работы.

Первая глава носит теоретико-обзорный характер. В ней рассматриваются вопросы, связанные с определением понятий «метапроза», «историографическая метапроза», «образность», «интертекстуальность», их теоретическими аспектами.

Вторая глава носит практический характер и посвящена анализу текста романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей». Основными аспектами исследования выступают черты историографической метапрозы, особенности системы образов и вымышленные источники интертекста в романе.

В **Заключении** формулируются выводы, полученные в результате проведенного исследования.

Глава 1. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЙ МЕТАПРОЗЫ

1.1. Поэтика историографической метапрозы как основной формы литературы постмодернизма

В конце 60-х годов XX столетия происходит ревизия традиционного взгляда на историю. Предложенный постструктуралистами и заимствованный постмодернистами способ философствования лишил воссоздание картины прошлого линейности, детерминизма, завершенности, противопоставляя ему принцип нелинейности, многовариантности, открытости интерпретациям. Таким образом, формируется новая модификация формы повествования – метапроза. Она сложилась под влиянием поэтики постмодернизма, которая выражается в слиянии литературы и истории, размывтии границ между высоким и массовым искусством, цитатности, пародийности, диссолюции голоса автора в дискурсах повествования, игре с культурными знаками и кодами.

Автор историографической метапрозы находится в поиске корреляции прошлого с настоящим, ставит перед читателем острые злободневные вопросы и не навязывает ему свою точку зрения. Читатель становится активным компаньоном автора в поисках истины. Поиск героев является отражением поиска читателя, и этот поиск – организующий стержень повествования, которому, в силу принципов постмодернизма, свойственно распадаться на фрагменты.

Для характеристики поэтики историографической метапрозы необходимо дать определение базовому понятию постмодернизма – «метапроза». Согласно Ю. Бореву, этот термин был введен в 1970 году американским писателем и критиком У. Гэссом, который основывался на концепциях австрийского философа Л. Витгенштейна. Под металитературой У. Гэсс понимал «повествование о повествовании, художественную

литературу о творческом процессе создания и о социально-рецепционном бытии литературных произведений», когда «сама креативность сознания, художественное творчество становятся предметом художественного творчества, предметом самопознания и рефлексии» (Чупринин, 2007: 389). Р. Имхов считает, что предметом метапрозы является сам процесс развертывания действия произведения, изучение природы литературного текста (Quendler, 2001). Р. Дайер рассматривает метапрозу как деконструктивистский подход, который делает искусственность искусства и вымышленность вымысла очевидным читателю (Dyer, 2004: 29). М. Липовецкий обобщает опыт исследований метапрозы и замечает, что образ персонажа-писателя всегда является ядром метапрозаических произведений, выступая двойником и представителем самого автора. При этом за счет структуры текста читатель постоянно соотносит эти две инстанции повествования, переводя взгляд с «текста в тексте» на «рамочный текст» через прямой или косвенный комментарий, который содействует взаимопроникновению двух реальностей. В итоге все внимание читателя перемещается «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа», тем самым читатель невольно «поставлен в положение соучастника творческой игры» (Липовецкий, 2008: 46-47).

Нередко к метапрозе прибегают авторы с целью устранения собственной «репрессивной инстанции», для осуществления скачкообразных переходов в сюжете, продвижения повествования по необычным путям, для создания эффекта эмоциональной дистанцированности или же комментирования повествовательного акта. Так, например, К. Воннегут прибегает к деконструктивистскому методу в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969): первая глава романа посвящена процессу создания произведения; в остальных главах читатель слышит голос автора, который работает над этой книгой. Несмотря на то, что большая часть «Бойни номер пять» отдана внутренним переживаниям

писателя относительно бомбардировки немецкого города Дрезден, К. Воннегут неустанно акцентирует внимание читателя на искусственности центрального сюжета, который вбирает в себя элементы фантастики: пришельцев на летающих тарелках и путешествия во времени.

Для того чтобы дать определение историографической метапрозы, стоит оттолкнуться от тезиса канадского филолога, исследователя постмодернистской прозы Л. Хатчеон: «Пародировать – не значит разрушать прошлое; фактически, пародировать – значит, с одной стороны, хранить прошлое и, с другой, подвергать его сомнению» (Хатчеон, 2013). Сама исследовательница дает следующее определение историографической метапрозы: «Историографическая метапроза – разновидность постмодернистской литературы, которая отвергает стратегию переноса современных взглядов и убеждений на прошлое и манифестирует ценность и уникальность каждого отдельного исторического события. Историографическая проза также подчеркивает разницу между событием и фактом (понятием, которым, в основном, оперируют историки). Исторические документы – это знаки событий прошлого, которые историками преобразуются в факты, и наше историческое знание – это лишь набор знаков, кодирующих то прошлое, которое однажды на самом деле существовало. Наконец, историографическая проза, используя паратекстуальные условности историографии, выводит на первый план и одновременно подвергает сомнению авторитетность и объективность исторических источников и их истолкования» (Поваляева, 2015).

Авторы историографической метапрозы прибегают к ряду методов и приемов для создания тесных взаимоотношений современного читателя с прошлым, читателя с настоящим, читателя с автором, вымысла с реальностью:

1. Фрагментация – один из важнейших аспектов литературы постмодернизма, который заключается во фрагментировании и рассеивании различных элементов, связанных с сюжетом, персонажами, темами,

изображениями или фактическими ссылками по всему текстовому пространству произведения. Прерванная последовательность событий как результат фрагментации свидетельствует о метафизически необоснованной, хаотичной Вселенной. Фрагментация имеет место в языке, структуре предложения или грамматике. Так Д. Лиакос, яркий представитель фрагментации в литературе постмодернизма, в “Z213: Exit” (2009) выстраивает текст своего вымышленного дневника почти в телеграфном стиле, перемежая его с лакунами, а разговорный язык – с поэзией и библейскими отсылками. Такой эксперимент создает языковую среду с разрушенным синтаксическим строем и искаженной грамматикой, что свидетельствует о подсознательных страхах и паранойи главного героя.

2. Интертекстуальность. Одной из основных идей постмодернизма является идея децентрированной вселенной, в которой творение индивида не является изолированным произведением. В связи с этим большую значимость в метапрозе приобрела интертекстуальность: отношения между текстами, неизбежная включенность любого из них в контекст мировой литературы. Поэтому многие критики обвиняют постмодернистов в заурядности, отсутствии оригинальности и зависимости от штампов. Интертекстуальность может представлять собой отсылку к другому произведению мировой литературы или же сравнение с ним, она может провоцировать его пространное обсуждение или же заимствовать стиль. Большую роль в литературе постмодернизма играют отсылки к мифам и сказкам, а также к таким популярным жанрам, как научная фантастика и детектив.

3. Фабуляция. Термин «фабуляция» изначально был психологическим и употреблялся в значении «смесь вымышленного с реальным» (в речи и памяти). Метапрозаик умышленно отказывается от мимесиса – одного из основных принципов эстетики, который постулирует «стремление к максимально точному, объективному изображению» действительности (БТСРЯ, 2002). Фабуляция ставит под сомнение уместность традиционной

структуры и роли рассказчика в метапрозе, вкрапляя в нарративную парадигму фрагменты из популярных жанров такие элементы как миф и мистика. Некоторые полагают, что термин «фабуляция» изобрел и ввел в употребление Р. Скоулз, впервые употребив его в своей книге «Фабуляторы» (1967). Ярким примером фабуляции выступает роман С. Рушди «Гарун и Море Историй» (1990).

4. Пойоменон (от др.-греч. «создание») – постмодернистский термин, который придумал исследователь А. Фаулер для выделения особого типа метапрозы, текст которой посвящен процессу творчества. Согласно А. Фаулеру, «пойоменон дает возможность изучать границы вымысла и реальности – пределы повествовательной правды» (Fowler, 2007). В большинстве своем это книги о создании книг. В них автор отводит центральную метафору повествования именно этому процессу. «Бледный огонь» В. Набокова – хороший образец пойоменона: рассказчик Кинбот повествует о том, как он занимается анализом поэмы Дж. Шейда «Бледный огонь». Однако в том, что является примечаниями к поэме, разворачивается история отношений Шейда и Кинбота. Также в ряду постмодернистских примеров пойоменона стоят «Бумажные людишки» У. Голдинга, «Золотая тетрадь» Д. Лессинг, «Мантисса» Дж. Фаулза и другие.

5. Временное искажение. Фрагментация реальности и нелинейное повествование – одни из главных особенностей как модернистской, так и постмодернистской литературы. Искажение времени в литературе постмодернизма применяется в различных целях, зачастую для придания повествованию оттенка иронии. Временные искажения можно наблюдать и в нелинейном романе К. Воннегута «Бойня номер пять»: Билли Пилигрим «отключился от времени» и теперь путешествует от одной временной шкалы к другой. Американский писатель-романист Р. Кувер в своем рассказе «Няня» (1969) предоставляет читателю несколько версий развертывания события, которые происходят в одно и то же время: в первом варианте няню убивают, во втором с ней ничего не случается и так далее. Таким образом, ни

один из исходов рассказа не является единственно верным (Lewis, 2002).

6. Магический реализм. Характерными чертами магического реализма являются смешение реалистического с фантастическим, затейливые сдвиги во времени, многосложные, лабиринтообразные повествования и сюжеты, активное использование снов, мотивов мифов и сказок, экспрессионистическая и даже изотерическая описательность, внутренняя эрудиция, апеллирование к непредсказуемому, повергающему в шок, устрашаемому и непостижимому (TPDOLTALT, 2015). Темы и предметы магического реализма зачастую иллюзорны, немного абсурдны и нереальны – такие обычно человек видит во сне. Первой работой в стиле магического реализма считается сборник Х.Л. Борхеса «Всемирная история бесславья» (1935). Другие яркие представители метода – Г.Г. Маркес, А. Карпентьер, С. Рушди, И. Кальвино.

7. Паранойя. Тяжелые бредовые переживания, уверенность в том, что за мировым хаосом таится определенная система порядка, является популярной темой литературы постмодернизма. Роман американского писателя Дж. Хеллера «Уловка-22» (1961) является, возможно, наиболее известным и показательным примером. Для постмодерниста не существует никакой упорядоченной системы, поэтому любые поиски порядка бесплодны и нецелесообразны. Нередко паранойя переплетается с темами технокультуры и гиперреальности. Примером параноидальной личности является герой романа К. Воннегута «Завтрак для чемпионов, или Прощай, Черный понедельник!» (1973) Двейн Гувер, который теряет рассудок и испытывает приливы жестокости после того, как ему внушили, что все люди в мире – роботы, а он – единственный человек (Lewis, 2002). Психическим расстройством страдает и герой более поздней работы литературы постмодернизма «Бойцовский клуб» (1996) Ч. Паланика.

Постмодернизм – это поэтика и идеология. Он пытается бороться с герметичностью модернизма, элитарным изоляционизмом, который отделяет искусство от «мира», литературу от истории. Однако зачастую это

направление обращает методы модернистской эстетизации против себя. Автономность искусства все же сохраняется – метахудожественная саморефлексивность даже подчеркивает ее. Но внутри этой мнимо интровертной интертекстуальности вследствие иронических инверсий пародийности появляется еще одно измерение – критическое отношение искусства к «миру» дискурса и, далее, к обществу и политике. История и литература являются источниками интертекстов. Однако здесь нельзя ставить вопрос о явной или скрытой иерархии. История и литература в равной степени являются означающими системами культуры, создают смысл всего мира. Такой урок дает наиболее поучительная из всех форма постмодернизма – историографическая метапроза (Hutcheon, 2004).

1.2. Образность в постмодернистской художественной парадигме и средства ее создания

Литература постмодернизма является образным отражением действительности, но каждый писатель отражает окружающий его мир по-своему. Проходя через ряд «фильтров», предлагаемых эпохой, социальной средой и существующими литературными традициями, писатель оперирует совокупностью художественно-эстетических и стилистических средств, создающих плотный сущностный воображаемый мир в произведении. Образность выступает одним из главных стилистических приемов, способствующих воссозданию этого мира в голове читателя.

Сложность и многозначность категории «образность» связана с ее множественными интерпретациями и многозначными трактовками термина «образ». В комбинациях со словами «поэтический», «творческий», «художественный» понятие «образ» может толковаться по-разному. В таких случаях, согласно А.Ф. Лосеву, образ наделяется массой семантических оттенков и становится по-разному семантически нагруженным (Лосев, 2007).

Образность в широком смысле – это экспрессивность, рельефность,

красочность изображения, что является имманентным свойством любой художественной формы, образец постижения реальности относительно некоторого эстетического идеала. Образность речи является ее частным проявлением. Стилистика рассматривает образность речи в качестве необычной стилевой черты, которая в большей степени выражается в языке художественной литературы. И.Б. Голуб завершает вышеизложенную мысль: когда слово попадает в художественный контекст, оно неизбежно включается в сложную образную систему произведения и выполняет эстетическую функцию (Голуб, 2010).

В узком смысле значение «образности речи» рассматривается с позиции изменения семантики слов – употребления слов в переносном значении. Слова утрачивают в какой-то мере свою номинативную функцию и обретают эмоционально-экспрессивную окраску в художественном контексте. В связи с этим при изучении фигурального значения слова целесообразно исследовать лексические приемы, которые придают речи эстетико-художественный характер. По утверждению Д.Б. Ольховикова, вся сложность заключается в непростых отношениях синонимии производного слова-термина «образность» с рядом близких по значению семантико-стилистических категорий: «выразительность», «метафоричность», «экспрессивность», «символичность» и «поэтичность» (Ольховиков, 1999).

С учетом различных подходов к изучению образности, выделяют образность тропеическую, которая сопоставима с понятием металогии и основана на использовании слов и словосочетаний в переносном значении, и нетропеическую, которая, в свою очередь, сопоставима с понятием автологии (Голуб, 2010: 280). В литературоведении нетропеическая образность подразумевает соответствие эстетическому заданию автора, тропеическая образность рассматривается гораздо шире, а понятие «образ» является категорией эстетики, которая отражает специфический, свойственный только искусству способ осмысления и преобразования действительности.

Несмотря на то, что некоторые положения в теории образа требуют

уточнения, согласования с продуктами художественного восприятия, воспроизведение всякого явления, предмета в его единстве есть образ. Ввиду этого к образам причисляют не только тропы, но и стилистические приемы, а под образностью речи понимают ее насыщенность теми или иными тропами, которые М.Л. Гаспаров рассматривает как разновидность фигур – «фигуры переосмысления» (Гаспаров, 2012). Тропы, используемые в описании различных предметов, часто рождают в сознании реципиента непредсказуемые, с трудом совместимые друг с другом ассоциации. Проблема отождествления или совмещения различных уровней структуры произведения (его предметного мира и речи) также требует осмысления. Хотя тропы играют огромную роль в порождении образов в произведении, предметный мир его они, однако, не составляют, выполняя лишь вспомогательную функцию. Можно сделать вывод о том, что тропика в литературоведении является одним из главных средств создания мира литературного произведения, при этом специалисты четко разграничивают речевую образность с внутренними образами произведения.

При том, если литературоведы при трактовке понятий «образ», «образность» оперируют термином «троп», то филологи, занимающиеся стилистикой, употребляют термин «внутренняя образность» слова или словосочетания. Языковеды выделяют понятия «внутренняя форма слова», «лексическое значение слова», «переносное значение слова». Внутренняя форма слова есть семантическая и структурная соотнесенность составляющих слово морфем с другими морфемами данного языка, способная возникать в представлении говорящих. Внутренняя форма обозначает причину того, почему данное конкретное значение выражено тем или иным и никаким другим сочетанием звуков (Журавлева, 2008). Внутренняя форма слова также относится к числу главных признаков, лежащих в основе номинации при образовании лексического значения слова. Однако данный признак не всегда является первостепенным. Наоборот, он яркий, «бросается в глаза». Именно поэтому то же самое явление в

различных языках может приобретать номинацию, базирующуюся на разных признаках называемого объекта. Исследованием внутренней формы слова в XIX веке активно занимались В. фон Гумбольдт и А.А. Потебня. Согласно А.А. Потебне, внутренняя форма слова – это «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» (Потебня, 2017: 98). В. фон Гумбольдт называет форму языка системой понятий, отражающей особенности мировоззрения носителей определенного языка и закреплённой его внешней формой (Humboldt, 2018: 307-323).

Проблема соотнесения лексического значения слова с его внутренней формой – ключевой вопрос теории номинации. В.В. Виноградов определяет лексическое значение слова как соотнесённость его звуковой оболочки с соответствующими предметами и явлениями объективной действительности. Лексическое значение не охватывает все число признаков, свойственных тому или иному предмету или явлению, а лишь включает преимущественно важные. Одновременно с этим выявляются признаки, которые выделяют данный предмет или явление из ряда однородных, соотнося их с другими (Дронов, 2015: 102-109). Фактически огромное количество слов способно иметь больше, чем одно лексическое значение. Для определения того или иного значения многозначного слова необходимо обратиться к контексту. Значение, образованное из основного лексического значения слова, которое относится к нему ассоциативно, метафорически или метонимически путем временного, пространственного или другого вида зависимостей, носит название переносного или производного (Огемян, 2003). Переносное значение может выступать как главное, так и наоборот. Подобные метаморфозы, нашедшие место в семантической структуре слова, вызваны эмоционально-оценочными, ассоциативными или иными факторами воздействия. Образность, связь образов с внутренней формой слова как раз прослеживается именно в переносных значениях слова, а это – основной аспект исследования образности речи в лингвистике.

Образность и образ также находятся в объективе внимания еще молодых научных дисциплин – когнитивной психологии и когнитивной лингвистики. Когнитивизм как новое направление психологической науки сформировалось в середине XX века. Предметом когнитивной психологии выступили организация и функционирование внутренних мыслительных процессов в человеке. Согласно Р. Солсо, образ в когнитивной психологии понимается как «репрезентация в уме не присутствующего объекта или события». Сам образ выполняет функцию аккумуляции явлений и событий реальности в памяти человека в форме своеобразной «картинки в голове», «проекции сцен из реального мира» (Солсо, 2002: 252). Подобные представления об образе восходят к идеям структурализма, где под образом понимается психическая репрезентация сенсорного опыта, закодированная в сознании человека в виде памяти об этом опыте. Тем не менее психологи-когнитивисты не определяют образ как реплику изображения окружающей действительности – образ являет собой единство, слияние одиночных фрагментов реальности, синтез которых в мире действительных вещей не всегда оказывается возможным (Левин, 2001).

Категория образа в процессе переработки информации в системе когнитивных характеристик проявляется в виде понятий «мысленные образы» и «распознавание образов». Мысленным образам (ментальным репрезентациям) характерно умение индивида создавать образ «когнитивных карт», которые играют важную роль в его практической деятельности: они служат основой ориентации в пространстве, позволяя в нем передвигаться и достигать цели (Дружинин, 2002: 115-142). Представители когнитивного направления под образами понимают ментальные репрезентации действительности, которые являются функциональными эквивалентами объектов внешнего мира. Вместе с тем образы кодируют конкретную информацию для ее последующего хранения в памяти, связывая пространство внутренней и внешней реальности. В результате возникает когнитивный образ – субъективная репрезентация предмета, наделенного признаками,

избыточными для построения конкретного действия (Кондаков, 2003).

Еще более молодая наука, возникшая на основе когнитивной психологии – когнитивная лингвистика – на современном этапе находится в процессе стремительного развития. Понятие «образа» в когнитивной лингвистике напрямую сопряжено с понятием «языковой картины мира». Само понятие «картина мира» принадлежит к разряду основополагающих, оно способно выражать своеобразие человеческого бытия. Количество картин мира прямо пропорционально имеющимся способам мировидения. Изучение языковой картины мира является принципиально важным для всех сфер знания, ведь благодаря ей в человеческом сознании формируется представление об окружающей действительности. В объективе когнитивной лингвистики картина мира выступает целостным, глобальным образом мира – продуктом сложной духовной активности индивида. Постигая действительность, человек формирует собственное мировоззрение, то есть в его сознании возникает определенная «модель мира» и, в том числе, «языковая модель мира». Если мир – это взаимодействие человека с окружающей его действительностью, то картина мира – результат преобразования информации о самом человеке и этой действительности. В человеческом сознании все предметы и явления внешнего мира приобретают форму внутренних образов, которые формируют так называемое «смысловое поле», «систему значений».

Следовательно, картина мира есть система образов, в том числе и тех, что нашли свое обличие в системе языка (Кубрякова, 2007: 8). С развитием когнитивных наук понятие образности приобретает новые грани, изменяя при этом вектор лингвистических исследований: все больший интерес приобретают прецедентные феномены, паремиология, языковая игра. В связи с возникновением в художественном творчестве новых образов и средств их выражения не составит труда конкретизировать их классификацию.

Традиционно в число основных тропов входят метафора, метонимия и синекдоха с их подвидами. Некоторые исследователи причисляют к ним и

ряд оборотов, где основное значение слова не сдвигается, а обогащается путем раскрытия в нем новых, дополнительных «созначений», в связи с чем теоретики не могут определиться с местом того или иного оборота среди тропов и фигур. Тем не менее, несмотря на все разногласия, целесообразно рассмотреть следующие основные виды тропов.

1. Метафора – «средство, основанное на фигуральном значении и на уподоблении одного действия иному по типу аналогичности» (Шабанова, 2008: 18).

2. Метонимия – употребление названия одного предмета вместо названия другого предмета на основании внешней или внутренней связи между ними (Книгин, 2006).

3. Синекдоха – троп, основанный на перенесении значения с одного явления на другое по признаку количественного соотношения между ними; считается разновидностью метонимии (Книгин, 2006).

4. Эпитет – образное определение какого-либо предмета или действия, обладающее особой художественной выразительностью (Белокурова, 2007).

5. Сравнение – раскрытие значения слова путем сопоставления его с другим по какому-либо общему признаку (Книгин, 2006).

6. Перифраза – описательный оборот, употребляемый вместо какого-либо слова, словосочетания. Общеязыковые перифразы получают устойчивый характер, фразеологизируются или находятся на пути к фразеологизации (Голуб, 2010).

7. Гипербола – чрезмерное преувеличение чувств, значения, размера, красоты, доведенное до «невозможности» (Белокурова, 2007).

8. Литота – обратный гиперболе образный прием, основанный на чрезмерном преуменьшении признаков предмета (Белокурова, 2007).

9. Антономасия – троп, состоящий в употреблении собственного имени в качестве нарицательного, рассматривается наряду с синекдохой как разновидность метонимии (Квятковский, 2013).

10. Аллегория – выражение абстрактных понятий или явлений в

конкретных художественных образах (Белокурова, 2007).

11. Олицетворение – наделение неодушевленных предметов свойствами и признаками человека. Особым видом олицетворения является персонификация – полное уподобление неживого предмета человеку (БРЭС, 2009).

12. Ирония – оборот, в основе которого лежит контраст видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки (Белокурова, 2007).

Лингвистический образ является абстрактным понятием, которое находит реальное воплощение в языке и восходит к речевой образности. Языковые единицы различных уровней формируют его материальную основу. Слово традиционно является минимальной единицей языка, способной передавать образ. Уровня ниже не существует, потому что в создании образа всегда задействованы процессы семантического характера. Тем не менее исследование образности речи на уровне выше лексического – на уровне словосочетания, предложения, сверхфразового единства – представляется перспективным. Развитие идей современной лингвистики обуславливает становление новых подходов к понятиям «образность», «образность речи». Однако совершенствование научных понятий невозможно без наблюдения за живой речью, так как именно изменения в речевой практике актуализируют те или иные вопросы лингвистической теории.

1.3. Интертекстуальность как категория постмодернистского дискурса

Интертекстуальность стала ключевым понятием философии постмодернизма, во многом определившим характер филологических исследований второй половины XX века. Такой повышенный интерес «культуры пост» к различным проявлениям диалогичности обусловлен философией постструктурализма и интенсификацией контактов между

представителями различных культур.

М.Б. Ямпольский делится тремя основными источниками теории интертекстуальности: теоретические труды М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра. Занимаясь изучением интертекста, Ю.Н. Тынянова обращается к пародии. В пародии советский литературовед обнаруживает фундаментальный принцип обновления художественных систем за счет трансформации предшествующих текстов. В свою очередь М.М. Бахтин делает вывод о существовании меж- и внутритекстуальных диалогических отношений. А благодаря теории анаграмм Ф. де Соссюра можно «наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать» (Ямпольский, 1993: 15).

Впервые понятие интертекстуальности было введено в научный обиход в 1967 году теоретиком постструктурализма Ю.С. Кристевой, и уже как полвека оно будоражит умы философов, теоретиков литературы, лингвистов и культуроведов. Согласно Ю.С. Кристевой, интертекстуальность – это «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» (Кристева, 2000: 27). Исследовательница литературы и языка трактует интертекст как «цитатную мозаику», «межтекстовый диалог», в то время как М.М. Бахтин рассматривает интертекстуальность преимущественно как диалог сознаний через призму множества «забытых смыслов». Таким образом, под интертекстуальностью понимается общее свойство текстов, за счет которого они способны эксплицитно или имплицитно ссылаться друг на друга.

Вопрос о дифференциации терминов «интертекстуальность» и «интертекст» является одним из основных проблем в области постмодернистского художественного дискурса. С.А. Стройков, И.К. Сидоренко, Л.А. Грузберг, Ю.С. Степанов не предлагают каких-либо терминологических разграничений (Сидоренко, 1999: 14-20), в то время как Н. Пьеге-Гро различает эти два понятия: интертекстуальность – это «устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой

текст, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того соотносится ли он с произведением или включается в него (Степанов, 2007: 49). Таким образом, нельзя исключать взаимосвязь этих двух понятий. Но если интертекстуальность – это способ организации внетекстовых связей в пространстве текстов и инструмент, при помощи которого считывается интертекст, то интертекст – это система текстов, включенных в структуру того или иного текста.

С позиций лингвистики И.К. Сидоренко предпринял попытку введения нового термина «интертекстема» и его классификации: «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста – грамматической (морфемно-словообразовательной, морфологической, синтаксической), лексической, просодической (ритмико-интонационной), строфической, композиционной, – вовлеченный в межтекстовые связи» (Сидоренко, 1999: 25). Иначе интертекстемому можно назвать «чужим голосом», который «звучит» в тексте в различных «тембрах».

Актуальной научной проблемой остается и вопрос типологизации основных интертекстуальных форм в литературе. В их определении И.В. Арнольд руководствуется принципом «внешнего-внутреннего»: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная» (Баринова, 2008: 22).

Ж. Женет, один из основоположников теории интертекстуальности и интертекста, предложил более продуктивную типологию интертекстуальности, согласно которой интертекстуальные формы подразделяются на «собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте», паратекстуальные, метатекстуальные, гипертекстуальные, архитекстуальные. Архитекстуальность носит самый общий характер, это отношение текста и рода, к которому он принадлежит. Паратекстуальность включает предисловия, иллюстрации и так далее.

Метатекстуальность носит отношение комментирования и выполняет критическую функцию. А собственно интертекстуальные элементы включают в себя цитаты, аллюзии, реминисценции» (Фатеева, 2000: 27). На последних стоит остановиться подробнее.

Основной формой интертекста в литературе является цитата. «Литературный словарь» дает следующее определение цитаты: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова» (Литературный словарь, 2007). Советский лингвист А.Н. Гвоздев придерживается другого мнения: «Включаемые в авторскую речь высказывания других лиц и получили название чужой речи. Широкое использование чужой речи видно из того, что к ней в художественных произведениях относятся реплики и диалоги персонажей, а в научной речи – цитирование других авторов» (Гвоздев, 2009: 215). А согласно О.Э. Мандельштаму: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада – неумолкаемость ей свойственна» (Мандельштам, 2011: 50).

До сих пор литературоведы не пришли к единой классификации цитат. Н. Пьеге-Гро характеризует цитату как «эмблематическую форму интертекстуальности», потому что именно благодаря цитате можно наблюдать, каким образом один текст включается в другой. По мнению исследовательницы при анализе интертекстуальности цитате не уделялось должного внимания из-за ее «канонической» функции – авторитетности (Пьеге-Гро, 2015: 52). По этой причине В.П. Руднев замечает, что цитата в ключе интертекста перестает быть простой дополнительной информацией, отсылкой к другому тексту, «цитата становится залогом самовозрастания смысла текста» (Руднев, 2017).

Более сложную форму интертекстуальности представляет аллюзия. Во многих европейских языках термин «аллюзия» появляется уже в XVI веке. Однако само явление начинает активно изучаться в зарубежном

литературоведении и языкознании лишь в конце XX века. Согласно определению в «Большом энциклопедическом словаре»: «Аллюзия (от лат. *allusio* – шутка, намек), стилистическая фигура, намек посредством сходнозвучающего слова или упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения» (БЭС, 2004). В характеристике аллюзии советским литературоведом В.Е. Хализевым делается акцент на временной отдаленности интертекста: «Аллюзии – намеки на реалии современной общественной жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом» (Хализев, 2013: 203). Л.И. Лебедевой представлено более обобщенное определение исследуемого понятия: «Аллюзия – стилистический прием, намек на известный исторический, легендарный или бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т.п. соответствующий обобщенный подтекст» (Русский язык, 2008).

В целом у литературоведов не возникает разногласий по вопросу определения термина «аллюзия». Все единодушно поддерживают идею о том, что главной спецификой аллюзии является косвенная ссылка на другие литературные тексты. Не проявляясь явно, аллюзия как художественный прием вносит игровой элемент и заставляет работать память читателя.

Н.Ю. Новохачева предлагает лингвистическую классификацию литературных аллюзий, которая состоит из двух видов аллюзий: претерпевающие изменения в результате перенесения в интертекст аллюзии и нетронутые аллюзии. Далее исследовательница делит их на классы: «1) лексико-семантические аллюзии; 2) стилистические экспрессемы; 3) морфологические аллюзии; 4) словообразовательные экспрессивные единицы» (Новохачева, 2004: 87). Н.Ю. Новохачева называет такой подход к типологии аллюзий «семиотическим».

Придерживаясь того же подхода, Н.А. Фатеева делит аллюзии на «атрибутированные» и «неатрибутированные». По своей внутренней структуре построения межтекстовых отношений неатрибутированные

аллюзии «лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом». Открытие предполагает дополнительные усилия со стороны читателя, что производит дополнительный стилистический эффект. В типологии также выделяются «центонные тексты», которые «представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных), и речь идет не о введении отдельных интертекстов, а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями» (Фатеева, 2000: 29).

Литературоведческий подход представлен целым рядом работ, при котором, по словам Е.М. Дроновой, «аллюзия подвергается анализу в качестве маркера, указывающего на особенности творческой манеры конкретного писателя»: в подобных исследованиях «проводится анализ отдельных специфических для индивидуального авторского стиля случаев употребления аллюзий, часто интересный сам по себе, но не ставящий целью раскрыть механизм действия аллюзии как стилистического приема» (Дронова, 2006: 45). Такого подхода придерживаются исследователи, изучающие проблему аллюзий в творчестве отдельных писателей (С.В. Белов, Л. Лосев и другие).

Тропом или фигурой в строгом смысле аллюзию назвать нельзя. Л.К. Граудина и Е.Н. Ширяев утверждают, что аллюзия «представляет собой прием текстообразования, заключающийся в соотношении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Аллюзия – это намек на известные обстоятельства или тексты» (Граудина, 2016: 132). Помимо буквального смысла высказывания, содержащие аллюзию, имеют второй план, который побуждает слушателя обратиться к своим воспоминаниям, ассоциациям, ощущениям. Текст словно приобретает второе измерение, «вставляется» в культуру, что и породило термин «вертикальный контекст». По содержанию Л.К. Граудина и Е.Н. Ширяев подразделяют аллюзии на исторические и литературные. Первые строятся на упоминании исторического события или лица.

Литературные аллюзии «основаны на включении цитат из прецедентных текстов (часто в измененном виде), а также на упоминании названия, персонажа какого-либо литературного произведения либо эпизода из него» (Граудина, 2016: 132). Встречаются и смешанные аллюзии, обладающие признаками как исторической, так и литературной аллюзий.

Принципиальное отличие аллюзии от цитаты состоит в том, что цитата является общим родовым понятием, включающим в себя аллюзию и реминисценцию. И.В. Фоменко замечает: «Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент независимо от степени точности его воспроизведения как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые и обогатят авторский текст смыслами текста-источника» (Фоменко, 2000: 497). Н.А. Фатеева видит отличие цитаты от аллюзии в том, что «заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы за текстом». Исследователь поясняет: «В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста» (Фатеева, 2000: 29).

Ю.М. Лотман также говорит о принципиальном отличии цитаты от аллюзии: «От цитации текстовая аллюзия отличается тем, что элементы претекста (то есть предшествующего текста, к которому в данном тексте содержится отсылка) в рассматриваемом тексте оказываются рассредоточенными и не представляющими целостного высказывания, или же данными в неявном виде» (Киселева, 2014: 38). Исследователь отмечает, что «неявность» часто рассматривается как определяющее свойство аллюзии, и поэтому имеется тенденция к использованию этого термина лишь в том

случае, если для понимания аллюзии необходимы усилия и наличие у читателя особых знаний.

Некоторые литературоведы ставят вопрос о разграничении цитаты и реминисценции. В литературоведческом исследовании Н.И. Усачевой решающее значение при различении цитаты и реминисценции придается критерию «точности» цитирования, который положен в основу классификации различных форм цитирования: «собственно цитата» определяется как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценция – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении» (Москвин, 2002: 63-70). В логике этого определения всякая неточная цитата является уже реминисценцией». В отличие от заимствования и подражания реминисценции бывают, по выражению А.А. Морозова, «смутными и неуловимыми»: «Как сознательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя» (Литературный словарь, 2007).

Выводы по Главе 1

Анализ содержания и степени разработанности проблем, рассмотренных в Главе 1, позволяет сделать следующие выводы:

1. Постмодернизм как литературное течение берет свое начало во второй половине XX века. Он свергает всякие устоявшиеся нормы, смешивает «высокие» ценности и «низменные» потребности общества и дает писателям абсолютную свободу творчества.

2. Метапроза является востребованной и продуктивной формой литературы постмодернизма. Она заключается в изложении автором процесса написания работы, во всевозможных внесюжетных рассуждениях с переключениями к самому произведению и обратно.

3. Основными приемами как историографической метапрозы, так и литературы эпохи постмодерна в целом являются: фрагментация, временное искажение, интертекстуальность, фабуляция, пойомефон, магический реализм, паранойя. С их помощью постмодернистский автор создает в своем произведении свободное игровое пространство, которое позволяет критически осмыслить кризис современной культуры и раскрыть сущность новых форм общественной жизни.

4. Развитие идей современной лингвистики обуславливает становление новых подходов к понятию «образность». Образность в широком смысле – это экспрессивность, рельефность, красочность изображения, что является имманентным свойством любой художественной формы. В узком смысле значение образности речи рассматривается с позиции изменения семантики слов – употребления слов в переносном значении.

5. Тропика является одним из главных средств создания мира литературного произведения. К основным тропам причисляют метафору, метонимию, синекдоху, эпитет, сравнение, перифраз, гиперболу, литоту, антономасию, аллегория, олицетворение, иронию. В контексте постмодернизма они могут осуществлять иные функции, например,

раскрывать в произведении новые смыслы.

6. Теория интертекстуальности не утрачивает своей популярности в современной науке. Интертекстуальность – общее свойство текстов, которое выражается в наличии между ними связей. Благодаря интертекстуальным связям тексты (или их части) способны различными способами эксплицитно или имплицитно ссылаться друг на друга.

7. Основные интертекстуальные формы – цитата, аллюзия и реминисценция. Цитата – дословная выдержка из какого-либо текста. Аллюзия представляет собой отсылку к общеизвестному историческому или литературному факту. Реминисценция – абстрактный образ или воспоминание, нашедшее свое отражение в творчестве писателя в целом или в конкретном литературном произведении. При этом как элементы текста и цитата, и аллюзия, и реминисценция имеют единую цель – внести дополнительные смыслы в авторское произведение и воплотить преемственность литературной (шире – культурной) традиции.

Глава 2. АНАЛИЗ ТЕКСТА ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА КУРТА ВОННЕГУТА «БОЙНЯ НОМЕР ПЯТЬ, ИЛИ КРЕСТОВЫЙ ПОХОД ДЕТЕЙ»

2.1. Черты историографической метапрозы в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»

Курт Воннегут-младший (11 ноября 1922 – 11 апреля 2007) – знаковый американский писатель XX века. За свою жизнь он создал большое количество произведений, вбирающих в себя многочисленные составляющие постмодернизма: сатиру, черный юмор, монтаж, преднамеренно затрудненную манеру повествования, обращение к научной фантастике.

В 1969 году свет увидел автобиографический роман «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей», который имел успех у широкой публики, был переведен на другие языки и обрушил на писателя признание мирового масштаба, хотя сам К. Воннегут называл свое творение неудачей. Роман повествует о событиях Второй мировой войны, в частности, о бомбардировке немецкого города Дрезден. После вступления США во Вторую мировую войну К. Воннегут по собственной воле записался в армию и отправился на фронт в рядах вооруженных сил США. Однако повоевать ему практически не удалось: в 1944 году во время Арденнской контрнаступательной операции немецких войск юноша был взят в плен и направлен в лагерь для военнопленных в Дрезден. Именно в лагере 13-14 февраля 1945 года он стал свидетелем серии бомбардировок, осуществленных союзническими войсками. Их целесообразность по сей день вызывает жаркую полемику. Дело в том, что Дрезден не был городом особого назначения, в нем не находилось никаких важных стратегических объектов и баз союзной авиации. Определить точное число жертв бомбардировки очень трудно, так как в городе на тот момент располагалось несколько десятков военных госпиталей и укрывалось порядка сотен тысяч беженцев и военнопленных.

Сама «Бойня номер пять», тем не менее, не имеет претензий на фактографичность, потому что автор не относит жанр своего произведения к ряду исторических. Причиной этому послужил опыт предыдущих лет: в исторических романах писатели нередко ставят акценты на героизме участников боевых действий, благодаря чему война обретает романтический характер. Подтверждением этому являются строки первой главы книги:

1) “And war will look just wonderful, so we’ll have a lot more of them. And they’ll be fought by babies like the babies upstairs” (Vonnegut, 2010: 8).

К. Воннегут намеренно избегает совершения той же ошибки, ведь собирается, по его собственным словам, создать “anti-war book” (Vonnegut, 2010: 3).

Необходимо отметить, что для американской литературы второй половины XX века характерно переосмысление событий Второй мировой войны. Во многом этот процесс связан с одновременным ведением войны США во Вьетнаме. Помимо этого появлялось все больше свидетельств военных преступлений и огромного количества жертв среди мирного населения спустя двадцать лет после подписания Акта о безоговорочной капитуляции Японии. Поэтому на момент публикации «Бойни номер пять» события Второй мировой войны все еще остаются актуальными, однако теперь они требуют большего пересмотра. Современный отечественный исследователь американской литературы А.А. Аствацатуров очень подробно излагает причины перемены отношения людей к крупнейшему вооруженному конфликту в истории человечества: «Публикация воспоминаний фронтовиков, свидетельства бывших узников лагерей смерти проливают свет на события, оставленные без внимания в момент всеобщей победно-парадной эйфории – на факты, свидетельствующие о том, что война была гораздо более чудовищной и бессмысленной, чем это казалось прежде» (Аствацатуров, 2002: 209-222).

По мере того, как американское общество все глубже осознавало бессмысленность и жестокость действий Армии США в затянувшейся войне

во Вьетнаме, менялось и отношение к действиям американских вооруженных сил в период Второй мировой войны и, в частности, к бомбардировке города Дрезден. «Бойня номер пять» аксиоматизирует бессилие разума в попытках постижения мира, который безразличен к человеку. Гротескная реальность, которая раскрывается перед читателем на страницах романа, полностью сконструирована из стереотипов современной рассудочно-репрессивной культуры. Был бы некоторый пафос в заявлении о том, что роман К. Воннегута принципиально перевернул представление американцев о Второй мировой войне. Он скорее подобрал объективный коррелят тому чувству, которое все разделяли. После К. Воннегута говорить о войне так, как это делали Э. Хемингуэй, Н. Мейлер и Д.Р. Джонс, стало невозможным. Автор «Бойни номер пять» уже на титульном листе книги представляется американцем немецкого происхождения, заядлым курильщиком, который на данный момент проживает в комфортабельных условиях на мысе Код. Давным-давно он служил в пехоте США, а когда был пленен, воочию увидел бомбардировку немецкого города Дрезден и теперь может поведать об этом читателю, так как остался в живых (Vonnegut, 2010).

Главный герой романа Билли Пилигрим – итоговый образ великих (явных или мнимых) безумцев – пытается избавиться от воспоминаний о войне и о Дрездене, разрушение которого он невольно наблюдал со Скотобойни №5, на которой, будучи пленником, работал (Хатчеон, 2013). С первых страниц книги читателю сразу становится очевидным, что судьбы К. Воннегута и Б. Пилигрима очень похожи: они оба родились в 1922 году и стали свидетелями страшных событий 1939-1945 годов. Тем не менее, автора романа следует воспринимать как вымышленного персонажа, фигура которого распалась на несколько ипостасей. Во-первых, это автор самопрезентации. В самом романе он выступает рассказчиком, который поведывает читателю свою историю, однако интонация устного рассказа, с одной стороны, плавно переходит в книжную форму, с другой – сливается с персонажной речью, а с третьей – автор, подобно героине пьесы Т. Уайлдера

«Но волосок от гибели» (1942), выходит из одного условного игрового пространства в другое – квазиматериальное, когда в предельно сниженной, «земной» ситуации заявляет:

2) “That was I. That was me. That was the author of this book” (Vonnegut, 2010: 56).

Во-вторых, в романе появляется альтер эго К. Воннегута – писатель Килгор Траут, сторонний наблюдатель и сочинитель фантастических романов-притч, концентрирующих смысл эстетики предупреждения и абсурда в самом произведении.

«Бойня номер пять» – это не просто исторический роман. Первые строки произведения сразу же намечают лейтмотив, который затем и станет фактографической материей сюжета:

3) “All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true. One guy I knew really was shot in Dresden for taking a teapot that wasn’t his. Another guy I knew really did threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on. I’ve changed all the names” (Vonnegut, 2010: 2).

При этом автор сразу определяет принцип воссоздания мира в романе: “true”, “really”. Однако маленькая оговорка “more or less” заставляет читателя насторожиться. Именно посредством этой идиомы автор выражает мысль о невозможности писать об абсурдности войны, ограничившись лишь рамками реализма. Таким образом, в произведении объективная вероятность достоверного отображения исторических событий подвергается сомнению. Автор допускает возможность их субъективного истолкования, которое заключается в предоставлении определенного числа истин относительно единичного случая. Л. Хатчеон, канадская исследовательница исторического романа постмодернизма, дала этому жанру определенное название – историографическая метапроза (“*historia*” – «рассказ о прошедшем», “*grapfo*” – «пишу», а «метапроза» – в определении немецкого исследователя Р. Имхофа – «род саморефлексивного повествования, которое рассказывает о

самом процессе повествования» (Млечко, 2000: 62).

Во вступительной главе автор объясняет читателям в лице своего друга Сэма всю трудность и невыносимость описания событий, которые хочется стереть из памяти, а также выбора подходящего способа повествования:

4) “It is so short and jumbled and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds. [...] And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like “Poo-tee-weet?” (Vonnegut, 2010: 10).

Писатель определяет свой аспект войны: он замыслил изобразить не ту войну, о которой сотни раз было написано в книгах и “played in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some of those other glamorous, war-loving, dirty old men” (Vonnegut, 2010: 8). Писатель не желает инсценировать жестокость и кровопролитие. Тем не менее, война-«бойня» так же присутствует в книге: К. Воннегут пишет о нацистской машине истребления, о концентрационных лагерях, о рабстве, о том, как военнопленные изготавливали свечи из жира уничтоженных фашистами евреев, цыган, бродяг и иных врагов режима (Vonnegut, 2010). Однако в романе не описываются батальные сцены, не подсчитываются боевые потери противников в условиях фронтовых столкновений. Не обнаруживаются также торжествующие интонации в описании последнего года войны. Иными словами, в «Бойне номер пять» нет ничего, что могло бы составить жанровую основу военного романа. Напротив – при описании военного лагеря перед глазами читателя предстает какая-то наоборотная картина: сто плененных американцев, чья армия в союзе с другими государствами вот-вот одержит победу, отданы под конвой восьми жителей Дрездена, среди которых мальчишки, старики и инвалиды, незадолго искалеченные в Советском Союзе:

5) “They knew what sick and foolish soldiers they themselves appeared to be. One of them actually had an artificial leg, and carried not only a loaded rifle

but a cane. Still they were expected to earn obedience and respect from tall cocky, murderous American infantrymen who had just come from all the killing of the front” (Vonnegut, 2010: 67).

Л. Хатчеон утверждает, что историографическая метапроза никак не может иметь идеологическую направленность: историографические романы не пытаются посредством формы убедить читателя в правильности того или иного способа толкования мира. Напротив они заставляют читателя подвергать сомнению как собственные, так и чужие интерпретации. Это скорее «романы-предположения» (“romans à hypothèse”), нежели «романы-положения» (“romans à thèse”) (Hutcheon, 2004: 130).

Довольно детально на всех уровнях повествования К. Воннегут доказывает невыполнимость задачи создания формы. Одно из основных намерений писателя – сотворить антиискусство, антисистему, найти новый способ обсуждения реальности абсурда – реальности, поглощенной войной и разрушением, способ, который бы элиминировал принцип деспотизма и насилия. Роман является в некотором роде рисунком из скрепленных между собой деталей-эпизодов, нередко составленных не в том порядке, в котором они должны следовать. Выдержки из жизни одного или нескольких персонажей на первый взгляд кажутся полноценными законченными текстами, как если бы К. Воннегут с каждым новым отрывком начинал роман заново. Писатель сопоставляет два эпизода: первый – подчиненный общим законам структуры, второй – уникальный в своей единичности. Второй нельзя интерпретировать, его нельзя распознать как целую систему с ядром в центре. Вместо этого он обретает характер семантической неопределенности. Внимательный читатель, восприятие которого обусловлено авторитетом культуры, непременно выделит среди эпизодов центральный и определит принцип сплетения одного эпизода с другим. Тем не менее, по мере развития сюжета, те аспекты, которые в начале романа играли второстепенную роль, выйдут на первый план. В новой перспективе они оказываются стержневыми, в то время как все остальные становятся

вторичными. К примеру, в эпизоде обсуждения нелепой смерти ветерана войны автором упоминается шоколадный батончик “Three Musketeers”, который жует нахальная журналистка (Vonnegut, 2010: 6). Сперва можно и не придать значения этой маловажной детали. Однако это название будет еще несколько раз появляться в сюжете (в том числе и как аллюзия на известный роман А. Дюма), и принцип его употребления в новых контекстах поможет взглянуть на эпизод с погибшим ветераном под другим углом и найти в нем новый смысл. Семантический центр постоянно смещается, что делает мир К. Воннегута многополюсным.

Рассказчик – по натуре своей, человек абсурда, хаоса и несообразности. Он имеет некоторое сходство с Мерсо из повести А. Камю «Посторонний» (1942). Воннегутовская безучастная интонация – одна из основных особенностей произведения: она придает взгляду повествователя безликость и лишает его стереотипов европейской культуры. Автор снимает с себя полномочия всеведущего демиурга, который владеет созданными им вещами чувственно воспринимаемого космоса. Подобно летописцу, автор запечатляет реальность и совсем не пытается ее интерпретировать. Растворяясь в мире вещей, он обезличивается и, в конце концов, теряется в толпе бесчисленных героев произведения. Как может показаться читателю в эпизоде, в котором жители планеты Тральфамадор рассказывают Билли о том, как они пишут книги, К. Воннегут художественным образом поясняет выбор композиции своего романа (Klinkowitz, 2011: 127):

б) “There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time” (Vonnegut, 2010: 40).

И, похоже, писатель разделяет философию тральфамадорских писателей, что отражено в пространственно-временной структуре произведения: время там вовсе не течет, повествователь не осуществляет постепенный логический переход от одного события к другому, мир и время раз и навсегда даны, известно все, что произошло и произойдет. Как и

тральфамадорцы, при чьей-либо смерти писатель лаконично замечает: “So it goes” (Vonnegut, 2010). Этот рефрен символизирует собой сдержанность, спокойную повествовательную интонацию, им глубоко и многократно скрыты восклицательно-вопросительные фразы, призванные выразить гнев и возмущение по поводу происходящего. Это и есть обреченная констатация необратимости происшедшего и невозможности понять идею смерти. Нельзя сказать, почему или зачем произошло какое-либо событие – такова была структура момента. На первых страницах автор заявляет:

7) “This is a novel somewhat in the telegraphic schizophrenic manner of tales of the planet Tralfamadore, where the flying saucers come from” (Vonnegut, 2010: 2).

К. Воннегут намеренно вводит в повествование фантастический элемент: события из жизни главного героя разворачиваются сквозь призму посттравматического стрессового расстройства – синдрома, который свойственен ветеранам войны. Именно он искалечил восприятие действительности Билли (Earle, 2007). Фрагменты реальности, приобретая свою природную сингулярность, исключительность, высвобождают в себе первозданную силу, свой глубинный смысл и изящность. В результате комичный «рассказ про инопланетян» вырастает в некоторую стройную философскую систему. Тем не менее различие между поэтикой тральфамадорцев и поэтикой К. Воннегута маркируется словом «глубина», к использованию которого часто прибегают жители вымышленной планеты.

Процессы диссоциации монолитности затронули не только образ автора, но и образ читателя. Постмодернистскому дискурсу свойственен противоположно-направленный вектор апелляции и перспективы. В одно и то же время он обращен к разноплановым, нередко несочетающимся категориям адресатов: к специалистам по проблемам современных гуманитарных и естественных наук, носителям энциклопедических знаний, к потребителям массовой литературы или поклонникам национальной или мировой литературы, к литературоведам и филологам или наивным

читателям. Еще одной чертой постмодернистского дискурса является иррадиация смыслов, при которой адресат подвергается атакам, над которыми создатель теряет контроль. Эти атаки являются проекциями борьбы Порядка и Хаоса, которую постмодернизм унаследовал от барокко. Несмотря на общепринятое мнение о вечной победе Бесчеловечности и Хаоса в постмодернистском дискурсе, знаковые произведения писателей-постмодернистов, в которых Жизнь и Человечность все-таки одерживают победу, опровергают концептуальную перспективу «смеха сквозь слезы». Герой романа К. Воннегута «Сирены Титана» (1959), разумная машина по имени Сэло, несет послание от одного края Вселенной до другого, которое содержит всего одну точку – по-тральфамадорски этот символ означает простое «привет» (Vonnegut, 2009). Окончанием же романа «Бойня номер пять» является весеннее вопрошающее пение птички:

8) “One bird said to Billy Pilgrim, “Poo-tee-weet?” (Vonnegut, 2010: 95).

Этот иконический знак приобретает масштабы сложного символа, который объединяет как автора с читателем, так и все категории читателей.

Пространство романа разворачивается на плоской поверхности и уподобляется декорации для театральной постановки. В нем нет места для глубины, внутреннего измерения. Внимание читателя фиксируется лишь поверхностностью вещей, так как по другую сторону ничего не стоит. Предметы, события, герои сменяют друг друга на фоне пустоты, создавая у читателя чувство неприсутствия. Они – только оболочки, маски, за которыми притаился абсурд. Аутентифицировав его, читатель приходит в ужас. Он уже не способен постигнуть позитивизм тральфамадорцев и получить удовольствие от красоты устройства макрокосма. Красота – лишь имитация, утаивающая бездну. Не случайно за эпизодом, в котором тральфамадорцы излагают суть собственной поэтики, повествуя о прекрасных мгновениях и структуре момента, тотчас же следует сцена, опровергающая их мирозерцание. Вопреки ожиданиям получить эстетическое удовольствие, стоя на краю Гранд-Каньона, маленький Билли пугается до смерти. Вместо

красоты перед его глазами предстает бездна (Vonnegut, 2010).

Мир тральфаматорцев есть вечное настоящее. В нем нет прошлого и будущего. Все происходит здесь и сейчас. В мире К. Воннегута, напротив, события происходят либо в прошлом, либо в будущем. Место настоящего заполнено пустотой. В то время как инопланетяне способны видеть в пространстве трехмерные объекты, облеченную в плоть духовную сущность, К. Воннегут различает в окружающей действительности неприсутствие и пустоту. Война для тральфаматорцев – неудачный опыт истории, досадный курьез, состояние, в целом не свойственное вселенной, которому не стоит придавать большого значения. А К. Воннегуту действительность всегда видится абсурдной, охваченной войной, даже если внешне повсюду царит мир. Тральфаматорцы, говоря о жизни, стараются подобрать семантически насыщенное слово, вызывающее иллюзию присутствия. К. Воннегут же должен транслировать войну – пустоту и смерть. Прямо говорить о них нет возможности, поскольку, обозначив абсурд (войну), облачив его в слово, писатель невольно его концептуализирует (Hirkiss, 1984: 51). Единственный способ рассказать о войне – предать ее забвению. Поэтому в романе «Бойня номер пять» войне соответствует пробел. К. Воннегут так и не изображает бомбардировку Дрездена. Читатель является свидетелем того, что было до нее, и того, что случилось после. Но сам эпизод воздушной атаки, который должен был стать ядром романа, его главным событием, отсутствует. Пустота остается пустотой. Ее возможным вербальным эквивалентом в произведении может быть только абсурдное междометие, бессмысленное птичье чириканье “Poo-tee-weet?” (Vonnegut, 2010).

2.2. Особенности системы образов в хронотопе романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»

Военнопленного Билли Пилигрима и его сослуживцев посадили в вагон товарного поезда и повезли в глубь Германии. Путешествие продлилось

несколько дней:

9) “To the guards who walked up and down outside, each car became a single organism which ate and drank and excreted through its ventilators. It talked or sometimes yelled through its ventilators, too. In went water and loaves of black bread and sausage and cheese, and out came shit and piss and language” (Vonnegut, 2010: 32).

К. Воннегут ярко иллюстрирует всю отвратительность человеческого существования, по крайней мере, во время войны, когда происходит полная потеря индивидуальности ее участников. Человеческий язык намеренно опущен до того же уровня, где находятся отходы жизнедеятельности. Поэтому особая сложность постмодернистских произведений объясняется не только невероятным повышением уровня эстетических задач и сознательной закодированностью как смысла произведения, так и его стилевой и языковой ткани, но и завышенными требованиями к читателю, которому необходимо мгновенно и гибко переключать речевые регистры – от пафосного до просторечного или даже табуированного.

Поскольку К. Воннегут пишет свое произведение с намерением побудить читателя задуматься о положении человека как в системе органического мира, так и в космосе, писатель активно оперирует метафорическим языком, который, в свою очередь, выполняет ряд функций, основной из которых является воздействие на адресата.

В данном исследовании рассматриваются следующие средства создания образности в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»: метафора, сравнение, оксюморон. Все они объединены одной целью: сопоставить две сущности, которые не имеют ничего общего. Иногда их связи настолько расплывчаты, что читатель оказывается в тупике. Однако такая констелляция способна выявить совершенно неочевидные на первый взгляд сходства. Следовательно, образный язык по своей природе влечет за собой расплывчатость и двусмысленность понятий, так что трактовка того или иного явления всегда остается за самим читателем. Профессор биологии

и неврологии Стэнфордского университета Р. Сапольски считает, что слабая способность мозга к различению метафорического и буквального помогла человечеству создать искусство, научиться испытывать чужую боль и чувствовать себя запятнанными при совершении аморальных поступков (Sapolsky, 2013). К. Воннегут виртуозно применяет в своем произведении результаты исследований в области неврологии и человеческой психологии для реализации поставленных цели и задач.

Образный язык предполагает «комплексное взаимодействие мыслей и эмоций». В частности, он обращается к человеческому воображению, которое, в свою очередь, является важным механизмом выживания. Ш. Кумар считает, что человеческое воображение «жаждет образов» (Kumar, 2014: 362). Это следует из того, что образный язык обеспечивает связь человека с внешним и внутренним миром (May, 2011: 14). В случае с Билли – между его повседневной реальностью и путешествиями во времени. Кроме того образный язык создает эффект неразрывности вопреки фрагментарному строению сюжета романа (применительно к пространственно-временным промежуткам). К. Воннегут достигает этого эффекта за счет употребления часто повторяющихся образов.

Несмотря на то, что «Бойня номер пять» затрагивает серьезные и даже болезненные для человечества вопросы, тон произведения приобретает легкий юмористический налет благодаря высокой частоте образов. Э. Партридж полагает, что, несмотря на то, что компоненты некоторых метафор романа слишком далеки друг от друга по смыслу, трудность восприятия, которую они создают для читателя, часто уступает остроумию и юмору писателя (Онуфриенко, 2005: 69-75).

Очевидно, что К. Воннегут сознательно избрал прием сочетания несочетаемого с целью привлечения широкой читательской аудитории. Действительно, с чем, если не с юмором, относиться к той абсурдной ситуации, которая разворачивается на страницах романа? Сам писатель признает: «Смех, как и слезы, – это естественная реакция человека на

страдания и страх. Им, как и слезами, ничего нельзя решить. Когда ничего нельзя изменить, люди только и делают, что смеются или плачут» (Leeds, 2016: 332). Еще в детстве К. Воннегут осознал, что ему необходимо стать смешным, чтобы привлекать к себе внимание взрослых. В противном случае мальчик просто оставался в тени своей старшей сестры и брата: «В семье я был младшим ребенком и, как и полагается самому младшему члену любой семьи, порядочным шутником, так как шутка – это единственный способ вклиниться в разговоры взрослых» (Воннегут, 2010: 6). Развивая свою гипотезу, писатель приходит к выводу, что шутка является средством привлечения внимания к личности и способом ее адаптации в социальной среде.

Топика К. Воннегута будоражит умы исследователей не только благодаря производимому ей противоречивому юмористическому эффекту, но и благодаря ее разъяснению центральных тем и идей произведений писателя. В данном исследовании метафоры и сравнения разделены на две группы по предметам «война» и «люди». Перцептивная образность, относящаяся к войне, рассматривается в двух ипостасях: аудиальная (слуховая) и ольфакторная (обонятельная). Воздействие, которое война оказывает на человека, проявляется в образах, относящихся к людям. Писатель, в основном, прибегает к сравнениям, которые начинаются с союзов “like” или “as”. Сравнивая людей с животными, писатель преследует единственную цель: принизить значимость человека в мире и заставить его задуматься о своем месте и роли в общей системе вещей. Появление оксюморона в романе, пожалуй, лучше всего обостряет чувство нелепицы и абсурда. В исследовании не делается четкого разграничения между метафорой и сравнением, так как их содержание, тон и функции являются более важными, чем их форма.

1. Военная образность. Так как центральной темой «Бойни номер пять» является война, в произведении можно встретить большое количество военных образов. Особое внимание уделяется описанию оружия:

10) “ They took wolfish bites from sausages, patted their horny palms with potato-masher grenades” (Vonnegut, 2010: 30).

11) “It was loaded with bullets the size of robins’ eggs” (Vonnegut, 2010: 87).

12) “The third bullet was for the filthy flamingo, who stopped dead center in the road when the lethal bee buzzed past his ear” (Vonnegut, 2010: 16).

Сравнение чуждых человеку снарядов с кухонными приборами и представителями животного мира – довольно банальными и привычными объектами – помогают читателю рассмотреть войну в деталях, не испытывая при этом отторжение перед малопривлекательными средствами нападения и уничтожения.

Школьный учитель из Индианаполиса Эдгар Дарби рассказывает “a tale of being in a clump of trees with about a hundred other frightened soldiers” (Vonnegut, 2010: 48) в том же ключе:

13) “Little lumps of lead in copper jackets were crisscrossing the woods under the shellbursts, zipping along much faster than sound” (Vonnegut, 2010: 48).

Присваивая пулям элемент человеческой одежды, писатель достигает юмористического эффекта и вновь разряжает обстановку.

В мирное время К. Воннегут рассматривает под призмой войны даже людей. Это касается и писателя-фантаста К. Траута с “a paranoid face”:

14) “Trout definitely looked like a prisoner of war” (Vonnegut, 2010: 74).

Англичане, которые поддерживают себя в хорошей физической форме, демонстрируют свои мышцы ног и рук:

15) “The muscles of their calves and upper arms were like cannonballs” (Vonnegut, 2010: 42).

Образ пушечных ядер также используется в описании молодых людей, запечатленных на порнографической открытке, которую Билли нашел в одной из книжных лавок Нью-Йорка:

16) “And the peckers of the young men would still be semi-erect, and their muscles would be bulging like cannonballs” (Vonnegut, 2010: 89).

Писатель оперирует военной лексикой даже в описании природы:

17) “The pines were planted in ranks and files” (Vonnegut, 2010: 18).

В начале произведения К. Воннегут вместе со своей дочерью и ее подругой отправляется к старому однополчанину Бернарду О’Хэйру, чтобы собрать материал для своей антивоенной книги. По пути в Пенсильванию они останавливаются на берегу реки Гудзон, “so they could stand by it and think about it for a while” (Vonnegut, 2010: 7). Война все еще владеет подсознанием бывшего военнопленного:

18) “There were carp in there and we saw them. They were as big as atomic submarines” (Vonnegut, 2010: 7).

Большинство образов войны по-настоящему устрашающие. Поэтому писатель не вдается в подробности, когда дело доходит до описания военных действий. Исключением является одержимость разведчика Роланда Вири пытками, о которых он “read about or seen in the movies or heard on the radio” (Vonnegut, 2010: 17). В имени Р. Вири нетрудно обнаружить аллюзию на знаменитого персонажа французского эпоса Роланда («Песнь о Роланде»), который с героической отвагой принял свою смерть. И здесь дело не в том, что сам герой готов умереть – Вири как раз этого делать не собирается – а в самом торжестве принципа смерти, который угадывается в любом героическом проекте. В образе Вири К. Воннегут сводит воедино героизм и насилие так, что они делаются аналогами. Воннегутовский персонаж с детства патологически одержим страстью ко всевозможным орудиям убийства и пыток. Применение к человеческому телу орудий пыток, которое субъект жаждет осуществить, равнозначно насилию по отношению к телу мира, совершаемому им, когда он конструирует героический миф. Это конструирование есть не созидание, а разрушение и умерщвление. Таким образом, К. Воннегут связывает героизм с влечением к смерти (Аствацатуров, 2002: 209-222).

В развернутой метафоре на тему гласной оперативно-розыскной меры писатель задает нескромный игривый тон, сравнивая «прочесывание»

солдатами местности с половым актом:

19) “The Germans and the dog were engaged in a military operation which had an amusingly self-explanatory name, a human enterprise which is seldom described in detail, whose name alone, when reported as news or history, gives many war enthusiasts a sort of post-coital satisfaction. It is, in the imagination of combat’s fans, the divinely listless loveplay that follows the orgasm of victory. It is called “mopping up” (Vonnegut, 2010: 24).

К. Воннегут называет солдат “combat’s fans” и “war enthusiasts”, которые получают большое физическое удовольствие от военных операций. Половой акт рассматривается писателем в контексте как довольно грязное и пошлое занятие. Следовательно, его сопоставление с военной операцией не повышает ценности и значимости последнего. Идея показать одержимых войной солдат развратными и порочными существами является обещанием К. Воннегута жене Бернарда О’Хэйра Мэри, одной из которых писатель и посвятил свою книгу: деглорифицировать войну и не создавать героев. Сама Мэри О’Хэйр считала, что книги и фильмы, которые романтизируют войны, играют важную роль в их разжигании (Vonnegut, 2010). Поэтому военная образность в «Бойне номер пять» не прославляет войну, а, наоборот, обличает ее деструктивное воздействие.

А) Аудиальная образность. Звук предназначен для усиления у читателя уже созданного образами войны негативного впечатления. Всем известно, что авиабомбы при контакте с землей создают особенный грохот, оглушительный и глухой, с металлическим, басовым, тяготящим оттенком:

20) “There were sounds like giant footsteps above. Those were sticks of high-explosive bombs. The giants walked and walked. The meat locker was a very safe shelter” (Vonnegut, 2010: 79).

Так многотонные бомбы, сброшенные на скотобойню, предстают ужасающими гигантами, в то время как пленники, слыша их шаги, чувствуют себя пушечным мясом, выложенным в холодильнике.

В богохульной манере писателем воспроизводится и чудовищный звук,

который издает противотанковая пушка:

21) “The gun made a ripping sound like the opening of a zipper on the fly of God Almighty” (Vonnegut, 2010: 16).

Кадиллак жены Билли Валенсии Мербл Пилигрим после аварии потерял оба глушителя и звучал, как тяжелый бомбардировщик, когда та без чувств подъехала к больнице (возможная отсылка к песне английской военной певицы Энн Шелтон “Coming in on a Wing and a Prayer” (1943):

22) “The Cadillac, with both mufflers gone, sounded like a heavy bomber coming in on a wing and a prayer” (Vonnegut, 2010: 81).

По своей природе звуки в «Бойне номер пять» мощные, угнетающие и всегда предвещают беду. Они имеют как прямое отношение к войне (грохот взрывающихся снарядов), так и являются ярким отражением ее последствий (душераздирающие звуки страданий). Ходу всего романа сопутствуют сирены, которые свидетельствуют о напряженной военной ситуации и предупреждают о неминуемой опасности:

23) “A siren went off, scared the hell out of him. He was expecting the Third World War at any time” (Vonnegut, 2010: 27).

24) “Sirens went off every day, screamed like hell, and people went down into cellars and listened to radios there” (Vonnegut, 2010: 66).

25) “The air-raid sirens of Dresden howled mournfully” (Vonnegut, 2010: 73).

В дополнение к сиренам и другим резким и пронзительным звукам, предвещающим беду, на бойне можно услышать и лай собаки. Этот лай еще больше разжигает страх Билли перед войной и смертью. В самый первый раз читатель слышит отдаленный лай собаки в лесу, куда Билли возвращается из прошлого:

26) “Somewhere a big dog was barking” (Vonnegut, 2010: 20).

Несколько страниц спустя снова лает собака, на этот раз ее лай звучит подобно удару в большой бронзовый гонг:

27) “Somewhere a dog barked. With the help of fear and echoes and winter

silences, that dog had a voice like a big bronze gong” (Vonnegut, 2010: 37).

Сочетание чувства страха и атмосферы холодного безлюдного места придает лаю собаки большой объем.

Лай собаки также раздается, когда Билли похищают тральфамадорцы. В очередной раз характерный звук предвещает беду:

28) “It was a flying saucer from Tralfamadore, navigating in both space and time, therefore seeming to Billy Pilgrim to have come from nowhere all at once. Somewhere a big dog barked” (Vonnegut, 2010: 34).

Кинофобия К. Траута еще больше усиливает взаимосвязь собак и беспокойства (Vonnegut, 2010). Эксцентричный писатель-фантаст за светским ужином сравнивает Билли с собакой “standing on thin air”, потому что у Пилигрима был похожий вид:

29) “That’s how you looked – as though you all of a sudden realized you were standing on thin air” (Vonnegut, 2010: 78).

Однако по мере того, как образ свирепого животного рассеивается перед читателем, постепенно развеивается и страх Билли перед его лаем. Принцесса (так звали собаку) была не только дружелюбной немецкой овчаркой, но и единственной особью женского пола среди загрубелых, неотесанных солдат. Она понятия не имела, какой ужас творился вокруг:

30) “The dog, who had sounded so ferocious in the winter distances, was a female German shepherd. She was shivering. Her tail was between her legs. She had been borrowed that morning from a farmer. She had never been to war before. She had no idea what game was being played. Her name was Princess” (Vonnegut, 2010: 24).

К. Воннегут обличает страшный лай, за которым скрывается невинное напуганное существо. Такими предстают все мирные жители, когда оказываются в условиях войны.

Б) Ольфакторная образность. Атмосфера романа пронизана неприятными запахами. К примеру, автор дважды называет себя “an old fart”:

31) “And not many words come now, either, when I have become an old fart

with his memories and his Pall Malls, with his sons full grown” (Vonnegut, 2010: 2).

32) “And they’re all grown up now, and I’m an old fart with his memories and his Pall Malls” (Vonnegut, 2010: 5).

А Р. Вири постоянно пахнет беконом, от запаха которого он никак не может избавиться:

33) “He had been unpopular because he was stupid and fat and mean, and smelled like bacon no matter how much he washed” (Vonnegut, 2010: 17).

34) Кровать Билли в Илиуме “smelled like a mushroom cellar” (Vonnegut, 2010: 60).

35) Любимые книги Элиота Розуотера в больнице “gave off a smell that permeated the ward-like flannel pajamas that hadn’t been changed for a month, or like Irish stew” (Vonnegut, 2010: 45).

Таким образом, запахи только подчеркивают отрицательные черты героев произведения. Стоит отметить, что одно повторяющееся сравнение, непосредственно связанное с войной, создает запах всего романа. Этот запах – “mustard gas and roses” (Vonnegut, 2010). Такое сочетание тяжелого запаха газа и нежного аромата розы используется автором в двух ситуациях. Первый раз – при иллюстрации собственного дыхания, будучи в нетрезвом состоянии:

36) “I have this, disease late at night sometimes, involving alcohol and the telephone. I get drunk, and I drive my wife away with a breath like mustard gas and roses” (Vonnegut, 2010: 3).

37) “I let him know I like him, and he lets me know he likes me. He doesn’t mind the smell of mustard gas and roses” (Vonnegut, 2010: 5).

Второй раз – при описании дыхания другого пьяницы, с которым Билли разговаривает по телефону. Этот запах знаком и главному герою романа, что свидетельствует о прямой связи двух бывших военнопленных:

38) “There was a drunk on the other end. Billy could almost smell his breath-mustard gas and roses” (Vonnegut, 2010: 33).

Отвратительный запах роз и горчичного газа превращается в зловоние гниющих трупов в заключительной главе (Vonnegut, 2010). Большинство источников заявляет, что горчичный газ (иприт) получил свое название из-за специфического запаха, похожего на запах хрена или горчицы (Коннор, 2015). Действительно, запах иприта напоминает неприятный запах изо рта пьяницы. Тем не менее, сочетание ядовитого газа с розой, символом красоты и источником нежного аромата, необычно. Связь между элементами этого сравнения заключается в ольфакторных ассоциациях читателя.

Поздно ночью, когда К. Воннегут работает над своей “famous book about Dresden”, он выпивает и его неприятное дыхание переносит писателя в тот далекий город, в воздухе которого когда-то царил подобный запах (Vonnegut, 2010: 10). Этот ольфакторный образ объединяет жизнь и смерть в запахе роз и газа соответственно, идентифицируя живых пьяниц с ходячими мертвецами. Алкоголик, который медленно спаивает себя до смерти, чувствует ее неизбежность в своем мерзком дыхании изо рта, напоминающем зловоние трупов.

2. Образность, относящаяся к человеку.

А) Зоологическая образность. Роман «Бойня номер пять» изобилует примерами зоологической образности. В некоторых сравнениях неодушевленные предметы сопоставляются с живыми:

39) Пальто Билли выглядит как “a vampire bat hanging upside down” (Vonnegut, 2010: 61).

40) “The third bullet was for the filthy flamingo, who stopped dead center in the road when the lethal bee buzzed past his ear” (Vonnegut, 2010: 16).

41) “There was an old typewriter in the rumpus room. It was a beast. It weighed as much as a storage battery” (Vonnegut, 2010: 13).

Но самые яркие образы возникают при сопоставлении с животными людей. Главный герой, например, уподобляется невымытому фламинго:

42) “Billy was wearing a thin field jacket, a shirt and trousers of scratchy wool, and long underwear that was soaked with sweat. He was the only one of the

four with a beard. It was a random, bristly beard, and some of the bristles were white, even though Billy was only twenty-one years old. He was also going bald. Wind and cold and violent exercise had turned his face crimson. He didn't look like a soldier at all. He looked like a filthy flamingo" (Vonnegut, 2010: 16).

Сравнение протагониста с грязной птицей свидетельствует об утрате Билли индивидуальности, человеческого облика.

Английский полковник уподобляет поездного вора Поля Лаззаро курице, сопоставление с которой в английском языке указывает на трусость сравниваемого объекта:

43) "If I'd known I was fighting a chicken,' he said, 'I wouldn't have fought so hard" (Vonnegut, 2010: 57).

А Р. Вири автор умалывает до аквариумной жабы:

44) "Lilly had never seen Weary's face. He had tried to imagine it one time, had imagined a toad in a fishbowl" (Vonnegut, 2010: 22).

Позже, когда немцы берут Вири в плен, автор заостряет внимание на глазах последнего «мушкетера», подобных фасеточным глазам жука:

45) "And Weary, bug-eyed with terror, was being disarmed" (Vonnegut, 2010: 25).

Немецкие солдаты преклонных лет выглядели такими нелепыми и безобидными, как беззубые карпы:

46) "Two of the Germans were boys in their early teens. Two were ramshackle old men – droolers as toothless as carp" (Vonnegut, 2010: 24).

Э. Дарби называет Говарда У. Кэмпбелла-младшего, вымышленного писателя и драматурга, который впервые появляется в более раннем романе К. Воннегута «Мать Тьма» (1961), "snake", а позже замечает:

47) "He said that snakes couldn't help being snakes, and that Campbell, who could help being what he was, was something much lower than a snake or a rat – or even a blood-filled tick" (Vonnegut, 2010: 72).

Приведенные примеры демонстрируют, как виртуозно писатель использует образы животных для высмеивания людей, сводя их к уровню

животных. Причем эти животные не обладают величием или грацией, а являются довольно мелкими и ничтожными, такими как жаба, застрявшая в аквариуме, беззубый карп, летучая мышь или крыса. Вследствие сопоставления их характеристики с негативной коннотацией отражаются и на сравниваемых с ними объектах. В этом отношении друг и враг предстают перед читателем наравне. Обезличивание человека и его деградация до простого млекопитающего завершается описанием беспомощных солдат, ползущих в канаве:

48) “They crawled into a forest like the big, unlucky mammals they were” (Vonnegut, 2010: 18).

Однако на этом писатель не останавливается. Жители планеты Тральфамадор видят обитателей Земли еще в более меньшем масштабе:

49) “And Tralfamadorians don’t see human beings as two-legged creatures, either. They see them as great millipedes with babies’ legs at one end and old people’s legs at the other...” (Vonnegut, 2010: 39).

Согласно «Словарю Символов и Образности Элсвир» «многоножки» предполагают “the uncanny associations of Multiplicity” (De Vries, 2004: 321). Множественность, в свою очередь, символизирует «рассеяние, растворение целого в мире множества вещей» (Словарь символов). Изображение человека, ползущего, как многоножка, усиливает акцент на его ничтожности и деиндивидуализации. Следовательно, зоологическая образность в «Бойне номер пять» умалывает человека и указывает на его истинное место в общей системе вещей.

Б) Ежедневная образность. Большинство сравнений либо метафор К. Воннегута основываются на связи со всем известными предметами обыденной жизни:

50) “He tore open Weary’s overcoat and blouse. Brass buttons flew like popcorn” (Vonnegut, 2010: 25).

51) “Out he went, his blue and ivory feet crushing the wet salad of the lawn” (Vonnegut, 2010: 34).

52) “At the base of the pole from which the light bulb hung were three seeming haystacks. The Americans were wheedled and teased over to those three stacks, which weren’t hay after all. They were overcoats taken from prisoners who were dead. So it goes” (Vonnegut, 2010: 37).

Зачастую эти предметы предстают в необычных комбинациях, за счет чего достигается комический эффект. Выбор простой бытовой лексики обусловлен желанием писателя упразднить такие сложные и серьезные вопросы, затронутые в произведении.

Мастерски просто и точно описывает К. Воннегут и своих героев. Билли Пилигрим представляется читателю не только как “filthy flamingo” (Vonnegut, 2010: 16):

53) “Billy was Preposterous – six feet and three inches tall, with a chest and shoulders like a box of kitchen matches” (Vonnegut, 2010: 16).

54) “The Englishman touched him exploratorily here and there, filled with pity. ‘My God – what have they done to you, lad? This isn’t a man. It’s a broken kite’” (Vonnegut, 2010: 44).

55) “He was a funny-looking child who became a funny-looking youth – tall and weak, and shaped like a bottle of Coca-Cola” (Vonnegut, 2010: 12).

56) А у его дряхлой матери-старушки были “papery lips” (Vonnegut, 2010: 21).

57) Дочь Билли Барбара “was a fairly pretty girl, except that she had legs like an Edwardian grand piano” (Vonnegut, 2010: 14).

58) Тесть Билли Лайонел Мербл “was a machine” (Vonnegut, 2010: 68).

59) Зеленые тральфамадорцы ростом в два фута выглядят, как “plumber’s friends” (Vonnegut, 2010: 13).

60) “There were more starving Russians with faces like radium dials” (Vonnegut, 2010: 41).

61) Э. Розуотер выглядит “as though he might be made out of nose putty” (Vonnegut, 2010: 46).

62) У немецких солдат зубы были “like piano keys” (Vonnegut, 2010:

30).

63) Р. Вири “was a roaring furnace under all his layers of wool and straps and canvas” (Vonnegut, 2010: 19).

64) После того, как немцы конфискуют у него ботинки, а взамен отдают деревянные башмаки, ноги его медленно превращаются в “blood puddings” (Vonnegut, 2010: 29).

65) Австрийские инструкторы с горнолыжной станции, которые спасали Билли после авиакатастрофы, “looked like golliwogs, like white people pretending to be black for the laughs they could get” (Vonnegut, 2010: 69).

66) Когда Билли окидывает взглядом толпу из окна своего гостиничного номера в Нью-Йорке, он видит не людей, а “jerky little scissors” (Vonnegut, 2010: 88).

67) А после огненной бомбежки Дрездена трупы людей лежали на земле, как “little logs” (Vonnegut, 2010: 154).

68) Наконец, сам автор характеризует себя как “trafficker in climaxes and thrills and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations...” (Vonnegut, 2010: 4).

69) Или просто как “an old fart” (Vonnegut, 2010: 3, 5).

Все эти образы из повседневной жизни, которым писатель находит применение в изображении своих героев, в значительной степени способствуют карикатурному подчеркиванию характерных внешних черт того или иного персонажа. Некоторые образы активно применяются в построении сравнений. Например, в пятой главе К. Воннегут демонстрирует разные условия жизни людей на войне путем противопоставления их животов. Главной заботой бедного П. Лаззаро являлся его собственный желудок, а вовсе не месть, которую он пообещал исполнить Р. Вири:

70) “His stomach had shrunk to the size of a walnut. That dry, shriveled pouch was as sore as a boil” (Vonnegut, 2010: 41).

Эта жалкая, болезненная пищеварительная система предстает в резком контрасте с прессами английских офицеров спустя страницу:

71) “Their bellies were like washboards” (Vonnegut, 2010: 42).

Воспроизводящийся в главах романа образ окоченелых ног проводит красной нитью вечную тему смерти:

72) В лагере военнопленных голые ноги Билли были “blue and ivory”, потому что “the oil burner had quit” (Vonnegut, 2010: 13).

73) На войне главный герой видит “corpses with bare feet that were blue and ivory” (Vonnegut, 2010: 30).

74) “They saw the dead hobo again. He was frozen stiff in the weeds beside the track. [...] His bare feet were blue and ivory” (Vonnegut, 2010: 66).

75) Когда Билли идет во двор на своих “blue and ivory feet”, бедолагу похищают тральфамадорцы на летающей тарелке (Vonnegut, 2010: 34).

Точно так же, как и авторский комментарий по поводу чьей-либо смерти “so it goes”, встречающийся в романе сто шесть раз, образ стоп слонового цвета с оттенком синевы применяется как в отношении живых, так и мертвых, и служит маркером смерти (Schwartz, 2012).

Еще одним важным образом романа является образ людей “nestled like spoons”, который делает более отчетливой человеческую потребность в тактильном контакте и тепле:

76) В Рождество, пору мира, братства и доброй воли, заключенные “nestled like spoons” в переполненном железнодорожном вагоне (Vonnegut, 2010: 32).

77) Билли уютно устроился рядом с бродягой, который позже пытается “even in death to nestle like a spoon with others” (Vonnegut, 2010: 66).

78) “Billy and his wife, Valencia, nestled like spoons in their big double bed” (Vonnegut, 2010: 33).

79) “Billy and Valencia went to sleep nestled like spots...” (Vonnegut, 2010: 57).

Образ людей-«ложек», кучкующихся друг к другу, свидетельствует о потребности живых существ в общении и взаимодействии посредством чувства осязания, особенно, когда они находятся в стрессовых ситуациях,

таких как война, или даже в последние минуты жизни. Поскольку «Бойня номер пять» насквозь пронизана темой смерти, простой на первый взгляд образ предмета кухонной утвари рождает в умах читателя ассоциации с домашним очагом и уютом. При появлении как в мире мертвых, так и в мире живых, образ «ложек в ящике» связывает образ новорожденного, свернувшегося в клубок в руках матери, с образами любовников, солдат или даже мертвецов.

2.3. Вымышленные источники интертекста в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»

В культуре второй половины XX века доминантными понятиями, которые определили картину мира всей постмодернистской эпохи и порожденных ей литературных произведений, стали кризис европейской или христианской эпохи, деградация человеческой личности, человек без свойств, децентрация, дегуманизация, кризис цивилизации, конец культуры. А сама литература и комментарии к ней заговорили о специфических для них смерти автора, конце читателя, завершении гутенберговской эпохи. Другими словами, постмодернистская литература говорила со своим читателем о тупике, к которому пришло человечество, на языке, предъявившем очень высокие требования к уровню сознания и образованности самого читателя.

В значительной степени этим особым языком стала интертекстуальность, достигшая в эпоху постмодерна кульминационного развития и также принявшая тотальный стилевой характер, где за каждым словом, не говоря уже о персонажах, скрывалось несколько прецедентных линий и пластов. Отсюда и знаменитое эпатажное резюме Ш. Гривеля: «нет текста, кроме интертекста» (Grivel, 1982: 240). Роман К. Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» оказывается в результате интертекстуального декодирования настоящей энциклопедией национальной и мировой культуры, в которой аллюзивные связи не поддаются подсчету.

В своем произведении писатель обращается как к фактическим, так и вымышленным источникам. К. Воннегут приводит многочисленные документальные выдержки из книг, посвященных Второй Мировой войне и, в частности, бомбардировке Дрездена: “Dresden: History, Stage, Gallery” (1908) by Fritz August Gottfried Endell, Mary Endell; “The Destruction of Dresden” (1963) by David Irving. Данная интертекстуализация является отражением действительности в ее типичных чертах и правдоподобия, которые сведены в этой “lousy little book” (Vonnegut, 2010: 2). Все документальные источники реализуют три конкретные задачи на идейно-тематическом уровне: заостряют внимание читателя на чудовищных последствиях произвола и насилия, проводят параллели с другими историческими примерами разрушения и уничтожения и указывают на цикличность человеческой жестокости. Помимо этого роман изобилует цитатами и аллюзиями на произведения таких писателей, как Гораций, С. Крейн, Л.Ф. Селин, Ф.М. Достоевский, которые под иной тематической призмой иллюстрируют и раскрывают некоторые из главных вопросов, затронутых в романе: в частности, вопросы времени, смерти, свободы воли.

Особое внимание автором уделяется вымышленным источникам – тем, что были им самим придуманы, а затем им же и процитированы, как если бы они были реальными опубликованными произведениями другого писателя. Речь идет о шести научно-фантастических работах К. Траута, вымышленного писателя, лауреата Нобелевской премии по медицине 1979 года и литературного альтер эго К. Воннегута. В литературоведении таких «авторов» часто именуют «литературными масками». Интертекстовая фантастика К. Траута расширяет рамки романа, заостряет внимание читателя на ряде центральных тем, дает критическую оценку моральным ценностям и вводит комическую составляющую, которая компенсирует серьезность военной проблематики. Но прежде чем перейти к анализу роли научной фантастики К. Траута в «Бойне номер пять», необходимо привести некоторые сведения относительно этой неординарной личности.

В произведении К. Траут (1907–1981 или 1917–2001) выглядит точно так же, как и в другом романе К. Воннегута «Дай вам бог здоровья, мистер Розуотер, или Не мечите бисера перед свиньями» (1965), в котором писатель-фантаст совершает свой литературный дебют:

80) “The boys were harangued by a man in a full beard. He was cowardly and dangerous, and obviously very good at his job. Trout was sixty-two years old back then” (Vonnegut, 2010: 73).

81) Живет К. Траут “in a rented basement in Ilium, about two miles from Billy’s nice white home” (Vonnegut, 2010: 73).

82) Сам он понятия не имеет “how many novels he has written – possibly seventy-five of the things. Not one of them has made money” (Vonnegut, 2010: 73).

В «Бойне номер пять» писатель предстает еще более разочарованным и озлобленным на весь мир:

83) “Trout told him that he had never seen a book of his advertised, reviewed, or on sale. ‘All these years’ he said, ‘I’ve been opening the window and making love to the world’” (Vonnegut, 2010: 75).

В конце концов, К. Трауту оказалось не под силу что-либо изменить. Единственным очевидным результатом его нецененных стремлений является собственное чувство одиночества и ничтожности. Вызванное бессилие превращает писателя в персонажа с хорошим чувством юмора, которое проявляется на одной из вечеринок в диалоге с Мэгги Уайт. К. Траут пользуется простодушием молодой девушки и уверяет, что все, о чем он пишет, правда:

84) “If I wrote something that hadn’t really happened, and tried to sell it, I could go to jail. That’s fraud” (Vonnegut, 2010: 76).

Эти слова кажутся еще более парадоксальными, если иметь в виду следующий факт:

85) “Most of Trout’s novels, after all, dealt with time warps and extrasensory perception and other unexpected things. Trout believed in things like

that, was greedy to have their existence proved” (Vonnegut, 2010: 77).

Как писатель-фантаст К. Траут неизвестен критикам, а его книги используются лишь для декорирования витрин в дешевых книжных лавках. Э. Розуотер, который появляется в пятой главе «Бойни номер пять», является единственным его читателем:

86) “I’m the only person who ever heard of him, as far as I can tell” (Vonnegut, 2010: 50).

Сосед Билли по палате, бывший капитан пехоты, лечился от затяжного запоя:

87) “Rosewater was twice as smart as Billy, but he and Billy were dealing with similar crises in similar ways” (Vonnegut, 2010: 45).

Обоим жизнь казалась “meaningless”, отчасти из-за того, что им пришлось пережить на войне:

88) “Rosewater, for instance, had shot a fourteen-year-old fireman, mistaking him for a German soldier. So it goes” (Vonnegut, 2010: 45).

89) А Билли “had seen the greatest massacre in European history, which was the fire-bombing of Dresden. So it goes” (Vonnegut, 2010: 45).

Несмотря на то, что Элиот был единственным поклонником романов Траута, он признает:

90) “Kilgore Trout’s unpopularity was deserved. His prose was frightful. Only his ideas were good” (Vonnegut, 2010: 49).

Сам К. Траут углубляется в самокритике:

91) “He did not think of himself as a writer for the simple reason that the world had never allowed him to think of himself in this way” (Vonnegut, 2010: 75).

Личная жизнь и литературная карьера непризнанного гения имеют поразительное сходство с судьбой самого К. Воннегута. Прежде чем писатель добился ошеломительного успеха с публикацией «Бойни номер пять», он сводил концы с концами и зарабатывал на жизнь, работая в одной из местных газет (Leeds, 2016: 213-255).

92) A Траут “keeps body and soul together as a circulation man for the Pium Gazette, manages newspaper delivery boys, bullies and flatters and cheats little kids” (Vonnegut, 2010: 73).

В течение нескольких лет К. Воннегуту тоже приходилось писать короткие рассказы для гляцевых журналов, чтобы прокормить себя. Даже “Playboy” опубликовал интервью с писателем в 1973 году (Leeds, 2016: 213-255). Кроме того, когда К. Воннегут впервые начал публиковать свои романы, которые выходили в дешевых изданиях, писатель был сразу же наречен автором научной фантастики. Параллелизм между К. Траутом и К. Воннегутом также выражается в том, что оба они пишут романы идей и используют жанр научной фантастики для высказывания критики в адрес американского общества и его ценностей. Как в «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер», так и в «Бойне номер пять» К. Траут символизирует озабоченность К. Воннегута долгом писателя перед общественностью. Сам К. Воннегут объясняет: «Я согласен со Сталиным, Гитлером и Муссолини, что художник должен быть слугой своего общества. Но вот как обслуживать общество, на это у меня абсолютно другой взгляд. Думаю, что человечество не способно хорошо вести свои дела, что человечество недостаточно умно теперь, чтобы успешно справиться со всеми проблемами, которые оно же само породило... Прежде всего, я считаю, что они (писатели) должны быть агентами перемен. Перемен к лучшему, как мы все надеемся» (Медведев, 2012: 157).

Таким образом, фигура К. Траута рассматривается в данном исследовании как пародия К. Воннегута на самого себя (Shields, 2012: 212), его альтер эго, что подтверждает сам писатель в прологе «Времетрасения» (Bonner). Примечательно, что катализатором данной пародии является игра букв в именах Курта Воннегута и Килгора Траута, которые содержат одинаковое количество символов, и что две первые и последние буквы совпадают в обоих именах (Vonnegut, 2008: 111).

Именно Розуотер пристрастил Билли к произведениям К. Траута:

93) “Kilgore Trout became Billy’s favorite living author, and science fiction became the only sort of tales he could read” (Vonnegut, 2010: 45).

Жертвы потрясений и свидетели чудовищных событий войны пытаются придать хоть какое-то значение своему существованию:

94) “So they were trying to re-invent themselves and their universe. Science fiction was a big help” (Vonnegut, 2010: 45).

Но так же, как и в романе «Колыбель для кошки» (1963), К. Воннегут предупреждает читателя об опасности быть поглощенным безобидной ложью. Мыслью автора поделился Э. Розуотер со своим психиатром:

95) “I think you guys are going to have to come up with a lot of wonderful new lies, or people just aren’t going to want to go on living” (Vonnegut, 2010: 46).

В «Бойне номер пять» читателю сообщается, что Билли прочитал десятки книг К. Траута:

96) “Rosewater had a tremendous collection of science-fiction paperbacks under his bed” (Vonnegut, 2010: 45).

Несмотря на то, что Э. Розуотер был обладателем впечатляющей коллекции книг К. Траута, в романе прямо упоминаются лишь шесть произведений писателя-фантаста: “The Big Board”, “Maniacs in the Fourth Dimension”, “The Gutless Wonder”, “The Gospel from Outer Space”, “Jesus and the Time Machine”, “The Money Tree”.

“**The Big Board**” – роман, который Б. Пилигрим прочел во время прохождения лечения в военном госпитале. В книге описывается, как двух землян, мужчину и женщину, похищают представители разумной внеземной цивилизации и выставляют в зоопарке на планете Циркон-212. Пришельцы оборудовали «дом» людей большой доской с электронным индикатором мнимых цен на рынке и стоимости акции, а также телеграфом и телефоном, якобы соединенным с земными маклерами. Кроме того, инопланетяне инвестировали на Земле для пленников миллион долларов на фондовом рынке и сообщили:

97) “[...] it was up to the captives to manage it so that they would be

fabulously wealthy when they returned to Earth” (Vonnegut, 2010: 89).

Разумеется, и большая доска, и телефонный аппарат, и телеграф оказались бутафорией. Все эти приборы были необходимы лишь для того, чтобы развлекать посетителей зоопарка:

98) “[...] to make them [the captives] jump up and down and cheer, or gloat, or sulk, or tear their hair, to be scared shitless or to feel as contented as babies in their mother’s arms” (Vonnegut, 2010: 89).

В “The Big Board” затронута не только проблема жадности и корысти, но и тема религии. После того, как у землян выдалась тяжелая неделя на бирже и они потеряли целое состояние на оливковом масле, по телеграфу сообщили, что президент Соединенных Штатов Америки объявил национальную неделю молитв. Тогда отчаянные ударились в религию. Парадоксально, но это действительно сработало: цены на оливковое масло моментально взлетели вверх. В произведении также упоминается, что инопланетяне расспрашивали землян про теорию Дарвина и гольф.

“The Big Board” выполняет ряд функций в «Бойне номер пять». Во-первых, текст романа обеспечивает Билли Пилигрима информацией, хоть и вымышленной, необходимой для его пребывания на Тральфамадоре. По сути, сюжет похищения тральфамадорцами главного героя и кинозвезды Монтаны Уайлдбек – реминисценция на роман К. Траута, не совпадают лишь названия планет. Такая эксплуатация мотива прецедентного текста основывается на рекурсивной художественной технике «принцип матрешки», в просторечии – «сон во сне», «рассказ в рассказе» (Février, 2000: 2). И, как это свойственно метапрозе, один уровень повествования отражается в другом, в результате чего происходит «заражение» реальности фантастикой. Во-вторых, реминисценция на “The Big Board” несет эмоционально-оценочную нагрузку и служит проводником в мир, где единственная цель в жизни человека – личное обогащение – оказывается ложной. Главная идея романа заключается в том, что человек предстает несчастным дрессированным зверьком, который за условное вознаграждение

готов развлекать толпу зевак на гротескной ярмарке жизни. В контексте это выглядит особенно абсурдно, учитывая то, что пара лишена свободы. Таким образом, К. Воннегут выражает ненависть к буржуазной, механизированной тральфамадорской цивилизации, уготовившей человеку место насекомого, застывшего в янтаре.

Контекст, в котором появляется аллюзия на другой роман К. Траута **“Maniacs in the Fourth Dimension”** является наиболее подходящим, так как читатель получает краткое изложение его сюжета именно тогда, когда Э. Розуотер и Б. Пилигрим лежат в палате для нервных больных. В своем произведении писатель выдвигает теорию о том, что психические заболевания могут быть излечены только в четвертом измерении:

99) “[...] three-dimensional Earthling doctors couldn’t see those causes at all, or even imagine them” (Vonnegut, 2010: 47).

Этот роман так же оказывается для главного героя источником информации о его будущих похитителях – тральфамадорцах, которые живут и общаются друг с другом посредством телепатии в четвертом измерении.

“Maniacs in the Fourth Dimension” – это сатирическое обличение писателем ограниченности человеческого знания силой человеческого разума и пределами, в рамках которых объекты воздействуют на человеческие ощущения. Примечательно, что Э. Розуотеру очень понравилось другое предположение К. Траута:

100) “[...] there really were vampires and werewolves and goblins and angels and so on, but that they were in the fourth dimension. So was William Blake, Rosewater’s favorite poet, according to Trout. So were heaven and hell” (Vonnegut, 2010: 47).

Эти мысли и аналогии призваны побудить добросовестного ученого быть крайне осторожными при формулировании результатов своих исследований. Философам надлежит быть еще более сдержанными в обращении с априорными категориями причинности и регулярности явлений природы. А историографам – объективными в интерпретации исторических

исследований, которые потом выдаются за официальную историю государства. А аллюзия на английского поэта, художника и гравера Уильяма Блейка, почти непризнанного при жизни и которого современники считали безумцем, напрямую перекликается с неочтенным гением К. Траута, ведь в XIX веке английский писатель и критик У. Россетти называет У. Блейка славным светилом и человеком, которого не сумели заменить ни известные, ни предполагаемые преемники.

“The Gutless Wonder” – роман К. Траута (возможно, аллюзия на Гарри Трумэна, 33-го президента США в 1945–1953 годах от Демократической партии, который в августе 1945 года был инициатором атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки) написан в 1932 году про робота с человеческим обликом, который сбрасывает зажигательные бомбы на людей с воздуха (Vonnegut, 2010). Поскольку робот запрограммирован так, что не осознает последствий собственных действий, его не терзает чувство вины. Ироничность ситуации заключается в следующем:

101) “And nobody held it against him that he dropped jellied gasoline on people. But they found his halitosis unforgivable” (Vonnegut, 2010: 74).

Однако когда роботу, наконец, удается решить проблему плохого дыхания, человечество радостно принимает его в свои ряды.

Эта история выступает критикой людей с «синдромом Джона Уэйна», который заключается в идеализировании солдатами «сверхчеловека» отважного, умелого и неспособного чувствовать вину или сострадание к жертвам своей жестокости (Slotkin, 1998: 519). Результат этого агрессивного поведения лаконично изложен К. Воннегутом в последней главе романа:

102) “And every day my Government gives me a count of corpses created by military science in Vietnam. So it goes” (Vonnegut, 2010: 93).

Через аллюзию на “The Gutless Wonder” писатель в своем произведении критикует не только политику дегуманизации, которая превращает человека в машину для убийств, но и принятие этого факта американским обществом. Судьба сквозного персонажа Роберта Пилигрима

– своего рода реминисценция на сюжет романа К. Траута. Действительно, поведение сына Билли является неприемлемым, когда тот, будучи мальчишкой, отдает всю свою энергию на разрушение надгробий на кладбище. По иронии судьбы, когда Роберт становится «зеленым беретом» и убивает сотни вьетнамцев на войне, общество возводит его в ряды героев. Такое лицемерное прикрытие бесчеловечных поступков военной формой усиливает негативное отношение К. Воннегута к фальши и пустоте ценностей среднего класса.

В «Бойне номер пять» К. Воннегут затрагивает тему христианской религии и формирует мысль о ее трагической подоплеке. Взамен «омертвевшим» христианским ценностям писатель предлагает читателю роман К. Траута **“Jesus and the Time Machine”**, который повествует об изобретателе машины времени, что отправился в прошлое с целью выяснить:

103) “Whether or not Jesus had really died on the cross, or whether he had been taken down while still alive, whether he had really gone on living” (Vonnegut, 2010: 90).

С помощью стетоскопа путешественник во времени устанавливает:

104) “The Son of God was dead as a doornail” (Vonnegut, 2010: 90).

105) “Jesus was five feet and three and a half inches long” (Vonnegut, 2010: 90).

Использование в описании прилагательного “long” (горизонтальность) вместо ожидаемого “tall” (вертикальность) предоставляет визуальное подтверждение достоверности факта смерти.

К. Воннегут подрывает подлинность концепций христианской догматики, делая упор не на божественное происхождение Христа, а на его человеческую сущность. Цель кажется очевидной: если Христос является никем, простым смертным и жертвой обстоятельств, его послание становится доступным таким же простолюдинам, как и он сам. Как объясняет К. Воннегут в «Вербном воскресенье» (1981):

106) “If he were the Son of our God, he would not need us. It is because he

is a common human being exactly like us that we are here – doing, as common people must, what little we can” (Vonnegut, 2010: 218).

Как и в “The Big Board”, слепая тяга, которую человек испытывает к личному обогащению, и трагические последствия, к которым могут привести материальные блага, проходят лейтмотивом в другом романе К. Траута “**The Money Tree**”. Вместо листьев на денежном дереве растут двадцатидолларовые банкноты, вместо цветов – казначейские облигации, а вместо фруктов – бриллианты. Эта история представляет собой аллюзию на библейский эпизод из «Дерева познания добра и зла». Исходя из судьбы библейской пары, современный человек так же будет искушен дьяволом, в контексте “The Money Tree” – в лице капиталистической системы, и ему придется заплатить высокую цену. Однако роман К. Траута существенно отличается от библейской модели, поскольку в современной интерпретации в погоне завладеть всеми богатствами мира, растущими на этом волшебном дереве, именно человек сурово наказывает самого себя:

107) “It attracted human beings who killed each other around the roots and made very good fertilizer” (Vonnegut, 2010: 74).

“**The Gospel from Outer Space**” – еще одна аллюзия на Библию, экспериментальный роман К. Траута, в котором образ Иисуса Христа подвергается демифологизации. Действие разворачивается вокруг пришельца, очень похожего на тральфамадорца:

108) “The visitor from outer space made a serious study of Christianity, to learn, if he could, why Christians found it so easy to be cruel” (Vonnegut, 2010: 49).

Инопланетянин пришел к выводу, что причиной тому является неточность евангельских наставлений, в частности – быть милосердным даже к ничтожнейшим из ничтожных. Однако это противоречило образу Христа, Сына Самого Могущественного Существа во Вселенной, и выходило, что Евангелие учило совсем другому:

109) “Before you kill somebody, make absolutely sure he isn’t well

connected” (Vonnegut, 2010: 49).

Парадокс Иисуса Христа заключается в том, что у него была самая влиятельная родня и люди линчевали не того, кого надо. А эта мысль рождала следующую: значит есть те, кого надо линчевать. И это люди, у которых нет влиятельной родни. К. Траут предлагает именно такой вариант евангельского сюжета, в котором Иисус – никто, бродяга без роду и племени. И тогда судьба Христа меняется на прямо противоположную: все его распинают, а мучительная смерть страдальца превращается в грандиозное шоу. Однако обещанное Богом-Отцом возмездие все-таки осуществляется.

В «Бойне номер пять» К. Воннегут создает собственную этическую систему, основанную на разуме и научном познании мира. Поэтому, включая в свою систему все, даже малейшие проявления человечности, он остается беспощадным к христианскому учению. Саркастическое переосмысление основных христианских догм то и дело встречается на страницах романа. Именно к цивилизации писатель обращает тот же вопрос, что и пришелец из космоса к христианству: почему цивилизация, рожденная в христианском мире, легко становится жестокой к людям? А война – это и есть цивилизация в ее крайней форме.

Таким образом, романы К. Траута выполняют ряд функций в «Бойне номер пять». С одной стороны, они служат юмористическим контрапунктом к основному действию. В этой связи, их функция совпадает с разрядкой смехом в трагедии. Сам К. Воннегут подтверждает эту мысль в сборнике «Вампитеры, фома и гранфаллоны» (1974): «научно-фантастические отрывки в «Бойне номер пять» подобны шутам у Шекспира» (Воннегут, 2017: 235). Кроме того, фантастика К. Траута придает сюжетному полотну романа, сотканному из несвязных фрагментов, тематическое единство. “The Big Board” и “Maniacs in the Fourth Dimension” предоставляют Билли Пилигриму информацию, необходимую для его пребывания в плену на Тральфамадоре.

Романы вымышленного писателя также существенно раскрывают целый ряд проблем «Бойни номер пять»: дегуманизация, спровоцированная

капиталистической системой, утрата обществом духовных и нравственных ценностей, глорификация войны, переосмысление Евангелия.

Для К. Воннегута реальность – матрица из войн, страданий и неразберихи, но писатель призывает не закрывать на нее глаза, как это делает Билли, просто говоря: “So it goes”. Наоборот, людям нужно найти мужество встретить реальность лицом к лицу, какой бы ужасной она ни была, и протянуть друг другу руку. В этом отношении романы-притчи К. Траута, подобно камню, летящему с нарастающей скоростью, западают прямо в душу читателя.

В ходе вечеринки, проведенной в честь годовщины свадьбы Билли, автор сообщает:

110) “Everybody at the party was associated with optometry in some way, except Trout. And he alone was without glasses” (Vonnegut, 2010: 75).

Как это ни парадоксально, будучи известным оптометристом, Билли был слишком близорук, чтобы разглядеть этическую значимость романов писателя-фантаста. С этой точки зрения фантастика К. Траута в «Бойне номер пять» выполняет ту же функцию, что и в «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер». Писатель по-прежнему звучит пророческим голосом К. Воннегута, который заражает читателя желанием бороться с человеческой жестокостью посредством проявления сочувствия и сострадания – сообщение, которое Билли, к сожалению, так и не удается расшифровать.

Выводы по Главе 2

Проанализировав текст «Бойни номер пять, или Крестового похода детей», можно сделать вывод о том, что роман Курта Воннегута вбирает в себя все черты литературы постмодернизма:

1. Война создает хаос, в результате которого и нелинейное повествование романа приобретает хаотичный характер. К. Воннегут прибегает к приему фрагментации не только на уровне повествования, но и на языковом уровне, сочетая язык художественной литературы и поэзии с неформальной и даже табуированной лексикой.

2. В романе тесно переплетаются магический реализм (планета Тральфамадор), элементы безумия и паранойи (посттравматическое стрессовое расстройство главного героя), пойоменон (первая глава романа), фабуляция (элементы научной фантастики в романе), жестокая сатира и горькая ирония (фантастика К. Траута).

3. «Бойня номер пять» имеет публицистическую направленность: в романе подняты важные социальные проблемы. Писатель прибегает к соответствующим приемам воздействия на аудиторию, одним из которых является образность. Систему образов составляют образы войны и образы, относящиеся к человеку. Основными средствами создания образности в романе выступают метафора, сравнение и оксюморон.

4. Благодаря интертекстуальным связям роман «Бойня номер пять» является конденсатором культурной памяти. Основную часть источников интертекста составляют цитаты, реминисценции и аллюзии на реальные работы известных писателей и историографов (Гораций, Л.Ф. Селин, С. Крейн, Ф.М. Достоевский, Ф. Энделл, М. Энделл, Д. Ирвинг). Научная фантастика «литературной маски» в лице Килгора Траута выступает генератором новых смыслов, которые возникают в результате преобразования аллюзий на его произведения.

Заключение

Во второй половине XX века в культуре начала формироваться постмодернистская парадигма. Происходит пересмотр основных положений исторической науки, зарождаются тенденции к стиранию границ между историей и литературой, утверждаются культурно-историческая обусловленность и текстуальность любого знания. Подобные тенденции сыграли важную роль в становлении нового типа исторического романа – историографического метаромана.

Историографическая метапроза, как и литература постмодернизма в целом, вбирает в себя следующие черты: ироничное отношение к ценностям, деканонизация официальных норм, наполнение цитатами, плюрализм, нововведение форм и способов мыслиеизложения, гибридизация приемов, юмористический взгляд на бытовые ситуации, смех как одна из сторон жизненного беспорядка, театральность, игра с сюжетами, образами, текстом и читателем, принятие разнообразности жизни через смирение с хаотическими событиями.

Курт Воннегут как писатель-постмодернист не пытается художественно отобразить в романе «Бойня номер пять» духовную и материальную культуру прошлого с целью последующего извлечения моральных уроков, а создает альтернативную историческую реальность с тем, чтобы раскрыть в истории бесконечное число заложенных в ней потенциалов, побудить читателя к переосмыслению величайшего военного преступления Второй мировой войны – бомбардировки Дрездена 1945 года – которая, по мнению писателя, не была вызвана военной необходимостью.

Роман написан ярко выраженными антимилитаристскими красками, которые изображают бессилие человека перед всеобъемлющим и бездушным миром насилия и зла, миром мытарств и напрасных жертв. К. Воннегут до нелепости извращает стереотипы «героев», «настоящих мужчин», «крутых парней», которые обычно встречаются в книгах про войну, и превращает их в

жестокую пародию на человека, присваивая образам «бравых ребят» свойства земноводных, рукокрылых, грызунов и пресмыкающихся. Происходит полное обезличивание человека и его деградация до простого млекопитающего. Не происходит разграничения между «нашими» и «врагами»: немцы – такие же обыкновенные люди, изможденные войной, как и русские или американцы.

В романе раскрыты все виды интертекстуальной пародии: пародии на жанр, европейскую традицию, канонические произведения (классические и современные) мировой литературы, тексты популярной культуры, исторические тексты. На тематическом уровне «Бойни номер пять» интертекстуальная пародийность формально укрепляет общую идею текста («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, “Dresden: History, Stage, Gallery” by F. Endell, M. Endell), так и иронически обесценивает любые претензии к заимствованному авторитету, убежденности или легитимности (“Jesus and the Time Machine”, “The Money Tree”, “The Gospel from Outer Space” by K. Trout). Способность интертекстов перекликаться с контекстами (культурными, социальными, политическими) заставляет читателя не только удваивать свое зрение, но и заглядывать за пределы центра, видеть края, эксцентричное.

Собственно бомбардировка Дрездена в романе так и не показана, хотя автор и твердит, что вся книга о ней. Последствия воздушного налета также описаны очень смазано. Создается впечатление, что К. Воннегут оттягивает разговор об этом, тонет в предисловиях, эпизодах. На самом деле ему просто нечего сказать. Войны вообще и бомбардировка Дрездена в частности видятся автору чудовищной бессмыслицей, описанию которой невозможно подобрать слова. Писатель не в состоянии осмыслить болезнь человечества, приводящую к войнам, и его книга застывает в стадии замысла. Бомбардировка Дрездена остается в романе именно тем, чем она и является – черной дырой, пустотой. Облаченная в слово, пустота утратила бы свой статус.

Полученные результаты исследования могут способствовать изучению

новой модификации жанра исторического романа – историографического метаромана. Даже если она просуществует недолго, ее опыт послужит важным вкладом в развитие жанра. Поскольку исторический роман нового типа существует и в современной России, выводы данного исследования могут создать основу для анализа этого явления и на отечественном материале.

Список литературы

- 1) Аствацатуров А.А. Поэтика и насилие (о романе Курта Воннегута «Бойня номер пять») // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58. – С. 209-222.
- 2) Баринова Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном пространстве: автореф. дис. ... канд. фил. наук. – Тверь, 2008. – С. 22.
- 3) Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
- 4) Большой Российский энциклопедический словарь (БРЭС) / А.Е. Махов, Л.И. Петровская, В.М. Смолкин. – М.: Дрофа, 2009. – 1888 с.
- 5) Большой толковый словарь русского языка (БТСРЯ) / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2002. – 1536 с.
- 6) Большой энциклопедический словарь / А.М. Прохоров. – М.: Норинт, 2004. – 1456 с.
- 7) Воннегут К. Вампитеры, фома и гранфаллоны / Г.А. Этманова. – М.: АСТ, 2017. – 288 с.
- 8) Воннегут К. Человек без страны, или Америка разБУШевалась / Р. Ййенс, Т.Н. Рожкова. – М.: АСТ, 2010. – 240 с.
- 9) Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том 4. Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 720 с.
- 10) Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. – М.: КомКнига, 2009. – 408 с.
- 11) Голуб И.Б. Стилистика русского языка / О.В. Устинова. – М.: Айрис-Пресс, 2010. – 448 с.
- 12) Граудина Л.К., Ширяев Е.Н. Культура русской речи учебник для вузов. – М.: Норма, 2016. – 560 с.
- 13) Дронов П.С. Общая лексикология. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 224 с.
- 14) Дронова Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории

интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наука. Воронеж, 2006. – С. 45.

15) Дружинин Н.В. Когнитивная психология // Учебник для студентов высших учебных заведений. – М.: ПЕР СЭ, 2002. – 480 с.

16) Журавлева Г.С., Лапыгин М.А. и др. Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык. Том 1 / А.Н. Тихонов, Р.И. Хашимов. – М.: Флинта, Наука, 2008. – 1656 с.

17) Квятковский А.П. Поэтический словарь / И.Б. Роднянская. – М.: Сов. Энцикл., 2013. – 594 с.

18) Киселева Л.Н., Степанищева Т.Н. Лотмановский сборник. Выпуск 4. – М.: ОГИ, 2014. – 672 с.

19) Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов / И.А. Книгин. – Саратов: Лицей, 2006. – 270 с.

20) Кондаков И.М. Психология. Иллюстрированный словарь. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2003.

21) Коннор А. Иприт или горчичный газ [Электронный ресурс] // Last Day Club, 18 февраля 2015. – Режим доступа: <https://lastday.club/iprit-ili-gorchichnyi-gaz/>.

22) Кристева Ю.С. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – 536 с.

23) Кубрякова Е.С., Демьянков В.З. К проблеме ментальных репрезентаций // Вопросы когнитивной лингвистики. – М.: Институт языкознания; Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, 2007. – № 4. – С. 8.

24) Левин К. Динамическая психология: избранные труды. – М.: Смысл, 2001. – 572 с.

25) Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов /

И.В. Кукулин. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

26) Литературный словарь / А.В. Безрукова. – М.: Луч, 2007. – 320 с.

27) Лосев А.Ф. Алексей Федорович Лосев. Из творческого наследия. Современники о мыслителе / Д.Ф. Михайлов. – М.: Русский мир, 2007. – 776 с.

28) Мандельштам О.Э. Осип Мандельштам. Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 800 с.

29) Медведев Ф.Н. Мои Великие старики. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – 448 с.

30) Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова / А.В. Млечко. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2000. – 188 с.

31) Москвин В.П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий / В.П. Москвин // Филологические науки. – 2002. – № 1. – С. 63-70.

32) Новохачева Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе XX-XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. – С. 87.

33) Огемян И.Н., Волчек Н.М., Высоцкая Е.В. и др. Большой справочник: Весь русский язык. Вся русская литература. – Мн.: Современный литератор, 2003. – 992 с.

34) Ольховиков Д.Б. «Образность» как категория филологического описания текста / Д. Б. Ольховников // Res Linguistica. – М.: Знание, 1999. – 341 с.

35) Онуфриенко Г.Ф. Язвительный насмешник Курт Воннегут // Мир библиогр. – 2005. – № 2. – С. 69-75.

36) Поваляева Н.С. Образ мюзик-холла в неовикторианском романе / Н.С. Поваляева. – Мн: издательство «Четыре четверти», 2015. – 100 с.

37) Потebня А.А. Символы и мифы. Избранные работы. – М.: Юрайт, 2017. – 302 с.

- 38) Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Г.К. Косиков. – М.: Ленанд, 2015. – 240 с.
- 39) Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – СПб.: Азбука, 2017. – 864 с.
- 40) Русский язык. Энциклопедия / Ю.Н. Караулов. – М.: ДРОФА, 2008. – 720 с.
- 41) Сидоренко К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова: монография / К.П. Сидоренко; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 253 с.
- 42) Словарь символов [Электронный ресурс] // Библиотека учебной и научной литературы. – Режим доступа: <http://sbiblio.com/biblio/content.aspx?dictid=115&wordid=836281>.
- 43) Солсо Р. Когнитивная психология / Р. Солсо. – СПб. : Питер, 2002. – 592 с.
- 44) Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М.: Книга по Требованию, 2007. – 277 с.
- 45) Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
- 46) Фоменко И.В. Введение в литературоведение / Л.В. Чернец. – М.: Высш. школа, 2000. – 560 с.
- 47) Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 432 с.
- 48) Хатчеон Л. Историографическая метапроза: Пародийность и интертекстуальность истории [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Гефтер», 22 апреля 2013. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/8455>.
- 49) Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – 768 с.
- 50) Шабанова Н.А. Словарь литературоведческих терминов / Н.А. Шабанова. – Республика Коми: Инта, 2008. – 37 с.
- 51) Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и

кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

52) Bonner S.E. Kilgore Trout: Kurt Vonnegut's Alter Ego [Electronic resource]. – Available at: http://www.geocities.ws/marek_vit/alter_ego.html.

53) Dyer R. Isaac Julien in Conversation // Wasafiri. – Issue 43, 2004. – P. 28-35.

54) Earle N. Kurt Vonnegut as Billy Piggrim's Case Worker: Slaughterhouse Five Reread for the Era of PTSD // The American Popular Culture Magazine. – 2007. – № 7.

55) Févry S. La mise en abyme filmique: Essai de typologie. – Liège: Editions du CEFAL, 2000. – 175 p.

56) Fowler A. How to Write. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 212 p.

57) Grivel Ch. Thésés préparatoires sur les intertextes // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und des Schönen Künste. – München: Künste, 1982. – S. 237-249.

58) Hipkiss R.A. American Absurd: Pynchon, Vonnegut, and Barth (Series in Modern and Contemporary Literature). – N.Y.: Associated Faculty Pr Inc., 1984.

59) Humboldt W. von. Ueber die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues und Ihren Einfluss auf die Geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, Vol. 1. – London.: Forgotten Books, 2018. – 426 p.

60) Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. – Lnd., N.Y.: Routledge, 2004. – 284 p.

61) Kumar Sh. K., Mckean K. Critical Approaches to Fiction. – New Dehli: Atlantic Publishers & Distributors Pvt Ltd, 2014. – 384 p.

62) Lewis B. Postmodernism and Literature // The Routledge Companion to Postmodernism. – NY: Routledge, 2002. – 123 p.

63) May R. Symbolism in Religion and Literature. – N.Y.: Literary Licensing, 2011. – 252 p.

64) Klinkowitz J. The Vonnegut Effect. Columbia: University of South

Carolina Press, 2011. – 232 p.

65) Leeds M. *The Vonnegut Encyclopedia: Revised and updated edition.* – N.Y.: Delacorte Press, 2016. – 784 p.

66) Quendler C. *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction: A Contribution to the History of Literary Self-Reflexivity in Its Philosophical Context.* – Bern: Peter Lang Publishing, 2001. – 182 p.

67) Sapolsky R. *Metaphors Are Us* [Electronic resource] // Nautilus, April 29 2013. – Available at: <http://nautil.us/issue/1/what-makes-you-so-special/metaphors-are-us>.

68) Schwartz Sh. *On Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five* [Electronic resource] // Pen America, October 15 2012. – Available at: <https://pen.org/on-kurt-vonneguts-slaughterhouse-five/>.

69) Shields C.J. *And So It Goes: Kurt Vonnegut: A Life.* – N.Y.: St. Martin's Griffin, 2012. – 544 p.

70) Slotkin R. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America.* – Norman: OU Press, 1998. – 864 p.

71) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (TPDOLTALT, 2015), 5th Revised ed. edition / J.A. Cuddon. – Ldn.: Penguin Books, 2015. – 816 p.

72) Vonnegut K. *Novels & Stories 1950–1962: Player Piano / the Sirens of Titan / Mother Night / Stories.* – N.Y.: Library of America, 2012. – 864 p.

73) Vonnegut K. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade.* – СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2010. – 256 с.

74) Vonnegut K. *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty Dance With Death.* – Ldn: The Folio Society, 2008. – 215 с.

75) Vries A. de, Vries A. de. *Elsevier's Dictionary of Symbols and Imagery.* – Leiden: Brill, 2004. – 321 p.