

АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ КОЛЕСНИКОВ

кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)
aliko.kolesnikoff@yandex.ru

ДМИТРИЙ ВИКТОРОВИЧ МАРКОВНЕНКОВ

магистрант Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)
gelio123@mail.ru

**«ИСКРЕННИЙ» ХУДОЖНИК В СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА
(на примере малой прозы Ч. Буковски)**

А н н о т а ц и я . Творческие практики художника-постмодерниста обуславливаются сопротивлением постмодернистского проекта модернистским представлениям об искусстве, в частности о деятельности художника. Так, жест художника-модерниста, выраженный в отказе от повседневной, внешней реальности в пользу трансцендентных сфер, воспринимается постмодерном как одна из возможных стратегий саморепрезентации, возвращая его, в конечном счете, в контекст, определяющийся социальными конвенциями. Переосмысливается постмодерном и категория искренности. Развитие средств массовой информации вынуждает художника-постмодерниста конструировать медийный образ, в связи с чем один и тот же референт воспринимается аудиторией двумя разными способами: через медиа и через художественный текст. Целью исследования является выявление поэтологических приемов в рассказах американского писателя Чарльза Буковски, с помощью которых автор выражает подлинность и правдивость повествования, способствующие усилению эффекта реальности. Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью малой прозы Буковски и необходимостью рассмотреть категорию искренности в контексте постмодерна. В результате анализа рассказов Буковски делается вывод о том, что превращение своего опыта в литературное произведение становится для художника-постмодерниста способом раскрыть конструктивную особенность модернистской искренности, показав, что ее природа носит характер приема и жеста.

К л ю ч е в ы е с л о в а : искренность, модернизм, постмодернизм, реди-мейд, герой-художник

Б л а г о д а р н о с т и . Работа выполнена в Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов мировой литературы в контексте межкультурной коммуникации» Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» (тема Н-457-99_2022-2023).

Д л я ц и т и р о в а н и я : Колесников А. Ю., Марковненков Д. В. «Искренний» художник в ситуации постмодерна (на примере малой прозы Ч. Буковски) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2023. Т. 45, № 4. С. 98–105. DOI: 10.15393/uchz.art.2023.897

ВВЕДЕНИЕ

Парадигма постмодерна оформляется в искусстве как маргинальный проект, сопротивляющийся «некогда подрывным и воинственным стилям» [6: 289] модернизма. Модернистские практики, завоевавшие внимание «университетов, музеев, сетей художественных галерей и фондов», воспринимаются постмодернистами как «мертвые, канонические, застывшие монументы, которые нужно разрушить для того,

чтобы создать нечто новое» [6: 289]. Состоянием борьбы с установками модернизма определяется и положение постмодернистского художника, предпосылки которого прежде всего следует искать в модернистской перспективе искусства.

Художник-модернист направлял свою творческую деятельность в сторону трансцендентных сфер, выходящих за пределы его социально детерминированной идентичности. Прорывая внешний и тривиальный контекст, художник рас-

считывал почувствовать особый импульс, способствующий «достижению скрытой истины, недоступной другим» [4: 72]. Результатом такого переживания становилось производство «нового, оригинального, аутентичного слова» [4: 72]. Вот как об этом пишет американский писатель-модернист Генри Миллер:

«Я безраздельно ушел в область художественного, в царство искусства, которое с моралью, этикой, утилитарностью ничего общего не имеет. Сама моя жизнь сделалась творением искусства. Я обрел голос, снова став цельным существом. Пережил я примерно то же, что, если верить книгам, переживают после своей инициации приобщившиеся к дзен-буддизму»¹.

Тезис Миллера о творчестве примечателен тем, что он показывает незначительность социальной идентичности художника, стремление модернистского искусства оказаться «по ту сторону всей совокупности социальных конвенций и ролей» [4: 72].

Иначе складываются творческие практики художника-постмодерниста. Как утверждает Гройс в статье «Воображаемый контекст», модернистское стремление разорвать какие-либо связи с социальными конвенциями рассматривается постмодернизмом как одна из возможных стратегий саморепрезентации, что, соответственно, приравнивает это стремление к определенной социальной конвенции [4: 73]. В парадигме постмодерна художник предстает как член общества, и потому он воспринимает свое произведение, свой чувственный опыт через сетку «общественных коммуникаций» [4: 72]. Это приводит к тому, что художник подвергает тематизации собственный пол, этническую идентичность, социальное положение [4: 73], или, если следовать логике Бодрийера, возвращается к банальности, «возвышая знак, который теряет всякую естественную сигнификацию» и «сияет в пустоте всем своим искусственным блеском» [3: 89]. Оказываясь в окружении подобных банальных образов (по Гройсу – реди-мейдов), художник больше не производит новое и оригинальное слово, он репродуцирует, воспроизводит, перемещает объекты из «непосредственного, повседневного контекста в более широкий контекст искусства» [4: 73]. Не становится исключением и положение самого художника.

Стремительно развивающиеся в постмодерне средства массовой информации побуждают художника к новым стратегиям саморепрезентации и художественного производства. Он перестает производить образы, делегируя эти полномочия медиа, и сам становится образом. Здесь также можно наблюдать постмодернистское стремление сопротивляться проекту модерна, для которого медиа были способом расширения возможностей художественного текста,

как писал Сартр, преодоления «инертности» книги, ограниченной в своих средствах привлекать читателей [10: 279]. В ситуации постмодерна медиа позволяют художнику заявить о себе вне собственного произведения, где контроль над текстом берет читатель, в то время как автор переходит в нулевую степень письма [1: 51], то есть, следуя знаменитой метафоре Барта, умирает [2]. Став художественным образом, художник начинает конструировать себя, исправлять, переделывать или опровергать. Однако, по словам Гройса, этот феномен приводит к проблеме самодизайна, которая заключается в том, что художник озабочен не тем, как спроектировать мир вокруг себя, а скорее тем, как его персону воспринимает внешний мир [5]. С одной стороны, практика самодизайна сокращает дистанцию между художником и его аудиторией; с другой стороны, это порождает новый вид производства – производства искренности и доверия [5].

В ситуации постмодерна художник отказывается от трансцендирования, интегрируя искренность в «более широкий контекст искусства» [4: 73]. Восприятие категорий доверия, правды и честности происходит из «досконального ощущения медийного и промышленного симулякра», способствующего формированию «новой мистики» и «антимистики», при которых каждый образ «остаётся инициационным», ничего при этом не иницируя [3: 90]. В таком случае художник реализует свои творческие практики, одновременно «разоблачая свой объект и эстетизируя всю сферу повседневной реальности» [3: 90], другими словами, его деятельность воплощается в акте деконструкции.

Сущность искренности в постмодернистском дискурсе наиболее ярко проявляет себя в автобиографической литературе и так называемой новой журналистике, формирование которых в США приходится на 1960-е годы. В этих направлениях начинает переосмысляться модернистское представление о сильном авторском «я». Постмодернистские автобиографические практики уходят от целостной авторской интенциональности в сторону цитатных мозаик, в которых автор выступает как субъект письма,

«возникающий в работе воображения, которое соединяет разрозненные остатки, но не способно придать им целостность, оставляет пустоты, пространства для фикциональных восполнений» [9].

КОНСТРУИРОВАНИЕ ИСКРЕННОСТИ В РАССКАЗАХ Ч. БУКОВСКИ

Характерным в разговоре о функционировании искренности в постмодерне представляется творчество американского писателя Чарльза Буковски. Его автобиографические тексты,

воплощенные в форме стихов, рассказов и романов, объединены знаменитым героем Генри Чинаски, который является альтер эго автора. Через образ маргинального поэта-романтика и бунтаря Буковски выразил свою главную интенцию: быть «собой – этим проклятым и малым собой, который здесь и сейчас – говорит, что-то пишет, смеется и плачет, ну и, конечно же, пьет, умаляясь до точки» [10: 10]. Обращаясь к дискурсу автомифопоэтики, Буковски прописывает миф о себе как о грубияне без компромиссов, который работает на имя автора в медийном пространстве: формируется, как отмечает Г. Франсен, особого рода брэнд «Буковски», обретающий популярность среди читателей, критиков и литературных академиков во многом благодаря тому, что произведения американского писателя отсылают к его личной жизни: трудное детство под надзором тирана-отца, неблагополучные районы Лос-Анджелеса, бары, женщины сомнительной репутации, азартные игры, однотипная и тяжелая работа и, конечно же, творческие попытки, посредством которых герой Буковски стремится вырваться из порочного круга или хотя бы на время дистанцироваться от ужасов окружающей его действительности [16: 136–137]. К слову, именно творчество выступает самой важной практикой как для самого писателя, так и для его героя – писательство помогает выразить установку сопротивления внешним обстоятельствам в лице своих родителей, пьяниц, норовящих влезть в личное пространство, и, главное, коллег по цеху, других писателей, которых принимает публика и престижные литературные издания и журналы. В творческом акте Буковски-литератора и Буковски-героя и появляется момент искреннего высказывания, заключающегося в тотальном отрицании карьерного роста, социальной мобильности и комфортных условий жизни. В этом жесте, собственно, и прослеживается постмодернистская воинственность по отношению к эстетическому проекту модернизма. Неспроста Буковски открыто выступает против другого американского писателя, также известного маргинальным характером своих романов и повестей, Генри Миллера²:

«Я не могу читать Генри Миллера. Начинает говорить о реальности, а потом скатывается к эзотерике, с темы сбивается. Пара хороших страниц, а дальше – по касательной, забредает в абстракции, и я его читать уже не могу. Такое чувство, что меня надули» [11: 168].

Примечательным здесь оказывается то, что Буковски своим отрицанием выходит за пределы письма, демонстрируя свою исключенность публично – чтение стихов на сцене в состоянии

алкогольного опьянения, провокация слушателей руганью, эпатажное поведение в прямом эфире телевизионной передачи. Так Буковски деконструирует модерниста Миллера, показывая, что его маргинальность ограничивается художественным вымыслом.

Эпистемологический и онтологический антагонизм модернизма и постмодернизма в контексте творчества Буковски обнаруживает себя и в специфике творческого производства. Как пишет А. Дебритто, 1950-е годы в США, когда Буковски был еще малоизвестным писателем и занимался, скорее, сочинительством по случаю, отдавая больше времени на низкоквалифицированную работу для элементарного выживания, проходят под знаком модернистского искусства [14: 6]. В связи с этим литературные издания, журналы, крупные и незначительные, ориентируются на творцов ранга Т. С. Элиота и Э. Паунда. Так называемые небольшие (littles) журналы, к которым можно отнести «Partisan Review» или «Poetry», только набирают обороты и еще формируют свои программы по сопротивлению против ставшего классическим модернизма [14: 2]. Главной проблемой подобных журналов, из-за которой им не удавалось составить конкуренцию известным и престижным представителям литературной сцены, была их недолговечность: они мгновенно появлялись и исчезали из-за отсутствия стабильного финансирования, что сказывалось и на самих авторах, не получавших гонорары за публикацию произведений. В частности, это коснулось и молодого Буковски. Следовательно, писатели, считавшие себя экспериментальными на фоне определяющих эстетические вкусы модернистов, просто не могли заявить о себе в полной мере.

Литературный климат начинает меняться с появлением битников в середине 1950-х годов. Буковски же попадает в объектив журналов в начале 1960-х годов. В нем критики видят самого ортодоксального битника, его произведения публикуются в таких журналах, как «Beatitude» и «Outsider». Однако и здесь Буковски продолжает следовать своей стратегии отрицания, отмежевываясь от Гинзберга, Керуака, Берроуза и др., не принимая их политичность и стремление создать собственную литературную группу. Буковски дистанцировался и от журналов, выбравших бит-направление в качестве своей генеральной линии. Он продолжил рассылать свои произведения по андеграундным журналам и издательствам, полагая, что только так можно сохранить свою субъектную аутентичность. Характерно, что лояльность такой малой прес-

се Буковски сохранит даже тогда, когда обретет славу как автор романов «Почтамт» («*Post Office*», 1971) и «Фактотум» («*Factotum*», 1975) [14: 7]. Этот принцип он перенесет и в свое творчество, что, согласно Франсену, и поспособствует финансовому и символическому успеху брэнда «Буковски». Эксплицитное неприятие общепринятых норм существования и писательства станет отличительным знаком не только Буковски-писателя, но и его героя. Такая идеологическая и экзистенциальная близость создает эффект искренности и подлинности автора, показывая профессиональной и читательской публике, что маргинальность Буковски – это не просто художественный образ, а жизненная установка писателя, которая разворачивается сразу в двух плоскостях: в прагматике жизни и в литературной практике.

Выявлению подобного «дискурсивного жеста честного самораскрытия» [8: 39] будет посвящен анализ трех ранних рассказов Буковски, впоследствии включенных писателем в сборник «Истории обыкновенного безумия» («*Tales of ordinary madness*», 1983). Отметим, что малая проза Буковски еще не становилась предметом исследований отечественных литературоведов. Так, известная монография Д. Хаустова «Буковски. Меньше, чем ничто» [11] в основном обращается к романам и некоторым стихам американского автора, а статья переводчика К. Медведева сосредоточена вокруг стихов и идентичности поэта Буковски [7]. Отдельный параграф о рассказах Буковски можно обнаружить в работе западного исследователя Пола Клементса «Чарльз Буковски: Литература аутсайдеров и движение битников» («*Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*», 2013) [13]. Также о феномене малой прозы Буковски на примере его «Заметок старого козла» («*Notes of a Dirty Old Man*», 1969) пишет А. Дебрिटто в статье «“Старый козел” на сцене: Чарльз Буковски и андеграундная пресса в 1960-е» («*A “Dirty Old Man” on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s*», 2011) [15]; специфику восприятия рассказов Буковски среди критиков и читателей с социологической точки зрения анализирует У. Марлинг в работе «Посредники: распространение мировой литературы в контексте 1960-х» («*Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*», 2016) [17].

Рассказ «Мое пребывание в доме творчества» («*My Stay in the Poet's Cottage*», 1967) повествует о нескольких днях из жизни писателя Буковски, которые он провел в кампусе университета Аризоны. Главный герой приезжает в дом творчества с целью сделать несколько записей чтения

своих стихов на пластинку, а также выступить с чтением публично, однако профессор, который должен был ассистировать Буковски, попадает в больницу, и потому герой пьет пиво, мечтает о «темнокожей девчонке», слоняется без цели по улице, дискутирует и пьянствует с профессором живописного искусства, параллельно пытаясь соблазнить его жену, слушает местную радиостанцию и, наконец, заканчивает свои спонтанные приключения, отправляясь обратно в Лос-Анджелес.

Ориентация на искренность заявляет о себе уже в самом названии рассказа, которое начинается с притяжательного местоимения «Му», представляющего нарратора одновременно как субъекта и объекта повествования, что позволяет Буковски обозначить свое присутствие во внутреннем мире текста. Усиливается этот прием в первом предложении рассказа, продолжающем интимно-исповедальный тон повествования: «for those of you interested in madness, yours or mine, I can tell you a little about mine»³ (84). Приобщение нарратором слушателей, заинтересованных в историях, связанных с безумием, оформляет рассказ в вид диалогизованного монолога, позволяющего выговориться и тем самым раскрыться нарратору перед другими. Этот мотив получает свое развитие в анонсированной здесь же теме – безумия, от которого страдает главный герой.

Отрицательная стилизация собственной персоны проявляется в самом начале рассказа, когда нарратор признается: «I am a poet who has made it known that I do not give readings. I am also a person who becomes quite a jackass when drunk» (84). Примечательно в этом заявлении использование настоящего времени, интегрированного в повествование, которое построено на прошедшем времени. Через такую хронологическую аберрацию можно проследить, что характер нарратора в момент рассказывания и в момент участия в описываемых им событиях не изменился. Таковым он предстает, когда говорит, что может «немного рассказать о своем»⁴ (143) («I can tell you a little about mine») безумии, и соответственно, таковым он предстает, оказавшись в доме творчества при университете Аризоны. Такая «стабильность» нарратора делает рассказ правдоподобным, а негативное представление собственной персоны – искренним: нарратор обнажает себя, показывая, что представленный им образ безумного поэта-алкоголика не фикция, выдуманная для приукрашивания, а его экзистенциальная константа, и, более того, она снимает напряжение между намеченными narra-

тором кодификациями. Как далее замечает нарратор с некоторой оговоркой: «poet-in-residence, indeed, drunk-in-residence would have been better» (84). Идентичность поэта плавно переходит в идентичность «алкаша» (144) («drunk»)⁵. Состояние опьянения, которое традиционно кодирует ненадежного нарратора, оказывается маркером подлинности и искренности высказывания⁶.

Подобное самопозиционирование является частью художественного стиля, который разоблачает себя на уровне языка рассказа. Маркером того, что перед нами не необработанная устная речь, воспроизводящая исповедальный дискурс, а сложноустроенный литературный текст, становятся различные риторические конструкции – повторы, синтаксический параллелизм и др. Так, задействуя синтаксический параллелизм – «I scrubbed out my own bathtub; dumped out my own bottles into a large trashcan with painting on the top in black: UNIV. OF ARIZ» (84), нарратор задает динамику и ритм повествования.

Повтор (например, «you could have her, old man, if you tried, I told myself, but you'd only make her unhappy, to hell with it» (89); «...and I sucked at it sucked at it, and here came L. A., to hell with it» (89)) проявляется не только в воспроизведении отдельных фраз, но и на событийном уровне: протагонист на протяжении всего рассказа не выходит из состояния алкогольного опьянения. В этом смысле характерным является то, что нарратор как бы ведет отчет о количестве опустошенных им пивных банок: «I drank around 4 or 5 six-packs a day and night» (84); «around after 3 or 4 beers and a bath and trying to read some of the books of poesy» (85).

В рассказе «Одеяло» («*The Blanket*», 1964) визуально и нарративно актуализируется проблематика подлинности, которая заявляет о себе эксплицитно уже на сюжетном уровне. Главный герой испытывает проблемы со сном, постепенно теряя отличительные признаки реального и воображаемого. Его рассказ предстает как попытка разобраться и определить причины собственной патологии. В центре истории находится странный эпизод, в котором главному герою противостоит загадочным образом ожившее одеяло. Нарратор пытается убедить воображаемого слушателя в том, что это было на самом деле.

Для создания эффекта подлинности (authenticity) нарратор представляет свой рассказ как историю, призванную оправдать абсурдность происходящего. Сюжетные линии об одеяле или, например, о «крошечных человечках» (401) («little tiny men» (226)) выполняют функциональные роли, выступая аргументами и доводами,

подтверждающими, что герой не сходит с ума, а пережитое им не мираж или сон. Апологичность рассказа заявляет о себе как раз в момент прямого обращения нарратора к слушателю: «Now I can hear you saying, “The lad is insane,” and indeed, I might be. But somehow I do not feel it is so» (225). Более того, попытка представить свой рассказ в сознании другого является также способом нарратора разобраться в признаках реальности: «The best idea was to get next to some people to test the reality of the situation. It took at LEAST 2 votes to make reality real» (228). Эта идея реализуется на уровне самого повествования, когда нарратор решает рассказать об одеяле своим соседям, и в то же время она продолжает линию признания: признаваясь в своих проблемах со сном, герой надеется проговариванием разрешить этот недуг, получив поддержку или критику со стороны слушателя. С другой стороны, этот эпизод раскрывается и на метапоэтическом уровне: другой предстает как одна из инстанций, обеспечивающих само существование литературы. Если нарратор выступает автором, то искомый им слушатель – читателем. В этом ключе, через установление доверительных отношений между автором и читателем или, в случае рассказа, между героем и слушателем, соседями, пережитый опыт становится подлинным.

Другим приемом выражения подлинности становится экзистенциальное положение главного героя. Нарратор репрезентирует себя как «человека явно слабого» (400) («evidently a weak man» (226)). Герой проводит откровенный самоанализ, представляя себя в негативном ключе:

«I have tried to go to the bible, to the philosophers, to the poets, but for me, somehow, they have missed the point. They are talking about something else entirely. So long ago I stopped reading. I found some small help in drinking, gambling and sex, and in this way I was much like any man in the community, the city, the nation; the only difference being that I did not care to “succeed”, I did not want a family, a home, a respectable job and so forth. So there I was: neither an intellectual, an artist; nor did I have the saving roots of the common man. I hung like something labeled in between...» (226).

Этот эпизод имплицитно иллюстрирует отказ нарратора от притворства. Попытки разобраться в себе посредством изучения философии и книг приводят его к последующему отрицанию таких практик. Искусство, интеллектуализм воспринимаются героем как способы создания ярлыков или масок, приводящих к установлению иллюзорного компромисса между героем и обществом. В результате нарратор выбирает деструктивный путь в виде алкоголя, секса и азартных игр, который, в отличие от общепринятого

стандарта существования «простым человеком» (400) («*common man*» (226)), делает его исповедь искренней, а переживания – подлинными. Стилистически этот пафос выражается через градацию: «*I was much like any man in community, the city, the nation...*» (226); «*I did not want a family, a home, a respectable job and so forth*» (226).

Далее нарратор только усиливает подлинность повествования, рассказывая о своих вульгарных поступках: «*I reach in my anus and scratch. I have hemorrhoids, piles. It is better than sexual intercourse. I scratch until I bleed, until pain forces me to stop. Monkeys, apes, do this*» (226). Через внимание нарратора к собственной слабости и примитивным животным действиям рассказ спекулирует на откровенности и беспощадности самодеструктивного образа жизни героя, что, в свою очередь, подтверждает исповедальный характер истории. Диегетический тип наррации, выраженный повествованием от первого лица, способствует не только конструированию правдоподобного и подлинного повествования, но и становится попыткой искренней репрезентации жизненного опыта маргинала, запутавшегося в измерениях действительности и сновидения, что повествовательно оформляется акцентированием негативной стороны жизни протагониста.

В рассказе «Сатанинский город» («*An Evil Town*», 1973) искренность предстает имплицитно инкорпорированным конструктом. Повествование ведется от третьего лица о некоем Фрэнке Эвансе, который, как выясняется из его странного диалога с портье, собирается пойти в кино. Оказавшись в кинотеатре, на сеансе немого фильма, Фрэнк становится свидетелем фантазмагорической сцены – на его глазах остальные зрители в зале, представленные исключительно мужчинами, начинают приставать друг к другу на сексуальной почве: «*There weren't any women in the place. The guys seemed to be sucking each other off. They went at it and at it. They never seemed to get tired. The men sitting alone seemed to be jacking-off*» (112). Вернувшись в свой номер, Фрэнк собирается написать письмо своей матери о случившемся, перемешивая ситуации, увиденные им в зале и на экране.

На первый взгляд может показаться, что роль нарратора в рассказе ограничивается актом повествования, его личность сведена исключительно к наблюдательной функции. Однако эпизод с письмом Фрэнка является местом, в котором нарратор выдает себя, показывая свою причастность к происходящему. Так, письмо Фрэнка вы-

полнено в том же стиле, что и основное повествование. Герой использует короткие предложения, как и нарратор: «*This is an evil town. The Devil is in control. Sex is everywhere and it is not being used as an instrument of Beauty as God meant it to be, but as an instrument of Evil*» (113). Стилистическое единство дискурсов нарратора и Фрэнка репрезентирует колебание нарратора между диегетическим и недиегетическим регистрами. Пространство письма Фрэнка обеспечивает нарратору переход означающего из внешнего повествования («он») во внутреннее («я»), в результате чего создаются необходимые автору эффекты правдоподобности и искренности. Нарратор не только организующая текст инстанция, но и свидетель, участник событий, абсурдность которых также редуцируется до упрощенного понимания и восприятия, то есть реального, профанного.

Характерно и то, что этот акт разворачивается непосредственно в форме письма, которая, с одной стороны, придает правдоподобия событиям, произошедшим с главным героем, с другой стороны, выводит дискурс на метаязык, важный для произведений Буковски в целом: письмо как таковое (*writing*) является прямым продолжением и отражением жизни автора, а следовательно, оно выступает местом воплощения подлинного опыта, что метафорически в рассказе реализуется на звуковом уровне. Нарратор насыщает предложения согласными звуками (t, d, b, v), материализуя таким образом акт производства текста в механистическом аккомпанировании стучащей печатной машинки:

«*“Careful!” he told the guy. “You get any closer you might hurt yourself on this!”*» (112); «*He got up and ran down the row of seats to the aisle, then walked quickly down the aisle to the front row*» (112); «*One guy was jacking-off the other guy as the guy went down on him. The guy who had been bothering Frank sat there and watched them*» (112).

Присутствие работающей печатной машинки подчеркивает момент разворачивания письма в настоящем моменте и в то же время раскрывает работающего за ней писателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, прописанный Буковски маргинальный герой, тематизирующий творчество, пьянство и безумие, создает ощущение искреннего высказывания и правдоподобного повествования, обнажающих внутреннее и сокровенное. Усиливается это ощущение и за счет того, что прямота образа «абстрактного автора», за-

мещающего собой «конкретного автора» [12: 25], писателя Буковски, выражается не только художественно, но и медийно, тем самым соединяя фикциональное и биографическое. Такой жест позволяет Буковски «закрепиться в литературном поле и заработать серьезный символический капитал» [11: 287], отмежеваться от своих модернистских предшественников в лице Генри Миллера, Альбера Камю, Ж.-П. Сартра и др. Более того, пример работы Буковски с дискурсом искренности показывает, как постмодерн противостоит творческим прак-

тикам модерна. Получается, что искренность, а с ней и подлинность, для художника-постмодерниста – это способ подорвать модернистские установки, разрушить их гипнотический эффект, показывая, что всякий дискурс не более чем реди-мейд, конструкт для адаптации, комбинации и репродукции. В конечном счете, творческая практика постмодернистского художника сводится к указыванию пальцем на фальшивость маски искусства в целом, в том числе не исключая при этом себя в разворачивающемся акте разоблачения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Миллер Г. Мудрость сердца. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 72.
- ² Линия борьбы с модернистскими писателями представлена у Буковски и в его рассказах: например, в рассказе «Ори, горя» критике подвергается французский экзистенциалист Альбер Камю, а в рассказе «Стоит ли избрать себе карьеру писателя?» Буковски деконструирует сартрского Антуана Рокантена, изображая тошноту главного героя как физиологическое, а не духовное расстройство.
- ³ Bukowski С. Tales of Ordinary Madness. San Francisco: City Light Books, 1983. 232 p. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁴ Буковски Ч. Истории обыкновенного безумия. М.: Эксмо, 2020. 416 с. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁵ Коррелирует с идеей искренней репрезентации и маркирование главного героя именем автора. Так, редактор, обращаясь к нарратору по телефону «Bukowski?», получает ответ «yeh. yeh. I think so».
- ⁶ Ненадежность нарратора мы также можем наблюдать в рассказе «Одеяло», в котором выпивка выступает постоянным атрибутом главного героя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. 431 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Philology.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата обращения 28.03.2022).
3. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: РИПОЛ-Классик, 2021. 250 с.
4. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 343 с.
5. Гройс Б. Политика самодизайна [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/gu/%D0%93/grojs-boris/politika-poetiki/42?ysclid=lfuwnm2a791780445> (дата обращения 30.03.2022).
6. Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. 414 с.
7. Медведев К. Чарльз Буковски. Стихи // Журнальный зал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/stihi-72.html> (дата обращения 27.03.2022).
8. Руттен Э. Искренность после коммунизма. Культурная история. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 416 с.
9. Савицкий Е. Автобиографии и постмодернистская теория // Новое литературное обозрение. 2019. № 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20911/ (дата обращения 31.03.2022).
10. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. М.: АСТ, 2020. 448 с.
11. Хаустов Д. Буковски. Меньше, чем ничто. М.: РИПОЛ-Классик, 2018. 310 с.
12. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
13. Clements P. Charles Bukowski, outsider literature, and the Beat movement. London: Taylor & Francis, 2013. 222 p.
14. Debritto A. “Writing into a void”: Charles Bukowski and the little magazines. European Association for American Studies, 2012. 16 p.
15. Debritto A. A “Dirty Old Man” on stage: Charles Bukowski and the underground press in the 1960s // English Studies. 2011. Vol. 92, No 3. P. 309–322.
16. Franssen G. Allegories of branding how to successfully fail Charles Bukowski. Amsterdam University Press, 2021. P. 131–149.
17. Marling W. Gatekeepers: The emergence of world literature and the 1960s. Oxford University Press, 2016. 215 p.

Поступила в редакцию 20.04.2022; принята к публикации 31.03.2023

Original article

Alexander Yu. Kolesnikov, Cand. Sc. (Philology), Associate Professor, N. I. Lobachevsky National Research State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation) alik.kolesnikoff@yandex.ru

Dmitry V. Markovnenkov, Master's Student, N. I. Lobachevsky National Research State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation) geliol23@mail.ru

**“SINCERE” ARTIST WITHIN POSTMODERNITY
(case study of Charles Bukowski’s short prose)**

Abstract. The creative practices of a postmodernist artist are characterized by the postmodern project’s resistance to modernist ideas about art, in particular, about an artist’s activity. Therefore, the gesture of a modernist artist, being expressed in the rejection of everyday external reality in favor of transcendental spheres, is perceived by postmodernity as one of the possible strategies of self-representation, eventually bringing it back to the context determined by social conventions. In addition to this, postmodernity rethinks the category of sincerity. The development of the media forces the postmodernist artist to construct a media image, thus the same referent is perceived by the audience in two different ways: through the media and through the artistic text. The aim of the study is to identify poetological devices in the short stories by the American writer Charles Bukowski, which are helpful for expressing the authenticity and veracity of the narrative, contributing to the enhancement of the reality effect. The relevance of the work lies in the insufficient study of Bukowski’s small prose and the need to consider the category of sincerity in the context of postmodernity. As a result of the analysis of Bukowski’s stories, it is concluded that the transformation of one’s experience into a literary work becomes a way for a postmodernist artist to reveal that modernity’s sincerity is artificial due to its nature of artistic device and gesture.

Key words: sincerity, modernism, postmodernism, ready-made, artist-character

Acknowledgements. This work was carried out at the Research Laboratory “Study of National and Cultural Codes of World Literature in the Context of Intercultural Communication” of the Institute of Philology and Journalism of N. I. Lobachevsky National Research University of Nizhny Novgorod as part of the Strategic Academic Leadership Program “Priority 2030” (topic N-457-99_2022-2023).

For citation: Kolesnikov, A. Yu., Markovnenkov, D. V. “Sincere” artist within postmodernity (case study of Charles Bukowski’s short prose). *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2023;45(4):98–105. DOI: 10.15393/uchz.art.2023.897

REFERENCES

1. Barthes, R. Writing degree zero. Moscow, 2008. 431 p. (In Russ.)
2. Barthes, R. The death of the author. Available at: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (accessed 28.03.2022). (In Russ.)
3. Baudrillard, J. The perfect crime. The conspiracy of art. Moscow, 2021. 250 p. (In Russ.)
4. Groys, B. Comments on art. Moscow, 2003. 343 p. (In Russ.)
5. Groys, B. Self-design and aesthetic responsibility. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/groys-boris/politika-poetiki/42?ysclid=lfuwmmxm2a791780445> (accessed 30.03.2022). (In Russ.)
6. Jameson, F. Marxism and cultural interpretation. Moscow, Yekaterinburg, 2014. 414 p. (In Russ.)
7. Medvedev, K. Charles Bukowski. Poems. *Periodicals Room*. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/5/stihi-72.html> (accessed 27.03.2022). (In Russ.)
8. Rutten, E. Sincerity after Communism. Moscow, 2022. 416 p. (In Russ.)
9. Savitsky, E. Autobiography and postmodern theory. *New Literary Review*. 2019;2. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20911/ (accessed 31.03.2022). (In Russ.)
10. Sartre, J.-P. What is literature? Moscow, 2020. 448 p. (In Russ.)
11. Khaustov, D. Bukowski. Less than nothing. Moscow, 2018. 310 p. (In Russ.)
12. Schmid, W. Narratology. Moscow, 2003. 312 p. (In Russ.)
13. Clements, P. Charles Bukowski, outsider literature, and the Beat movement. London, 2013. 222 p.
14. Debritto, A. “Writing into a void”: Charles Bukowski and the little magazines. *European Association for American Studies*, 2012. 16 p.
15. Debritto, A. A “Dirty Old Man” on stage: Charles Bukowski and the underground press in the 1960s. *English Studies*. 2011;92(3):309–322.
16. Franssen, G. Allegories of branding how to successfully fail Charles Bukowski. Amsterdam University Press, 2021. P. 131–149.
17. Marling, W. Gatekeepers: The emergence of world literature and the 1960s. Oxford University Press, 2016. 215 p.

Received: 20 April 2022; accepted: 31 March 2023