

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.П. АСТАФЬЕВА»

На правах рукописи

Малиновская Екатерина Андреевна

ПОЭТИКА МОТИВА ПУТИ В АМЕРИКАНСКОЙ БИТ-ЛИТЕРАТУРЕ

Специальность 5.9.2. – Литературы народов мира
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
кандидат филологических наук, доцент
Липнягова Светлана Геннадьевна

кандидат филологических наук, доцент
Полуэктова Татьяна Анатольевна

Москва – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПОЭТИКА МОТИВА АМЕРИКАНСКОЙ БИТ-ЛИТЕРАТУРЫ 40–60-Х ГОДОВ XX ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	17
1.1. Подходы к изучению поэтики мотива в отечественном литературоведении.....	17
1.2. Специфика творчества писателей-битников в контексте литературного процесса США конца XIX – начала XX века	27
1.3. Битнические тексты в зарубежном литературоведении.....	35
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	46
ГЛАВА 2. ДЖЕК КЕРУАК: ВАРИАНТЫ РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВА ПУТИ В РОМАНАХ «В ДОРОГЕ», «БРОДЯГИ ДХАРМЫ», «БИГ-СУР».....	48
2.1. Роман «В дороге»: путь как поиск истины.....	48
2.2. Романы «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур»: пространственная полярность мотивов восхождения и падения.....	65
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	85
ГЛАВА 3. АЛЛЕН ГИНЗБЕРГ: МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МОТИВА ПУТИ В ПОЭМЕ «ВОПЛЬ», ВЕРЛИБРАХ «СУПЕРМАРКЕТ В КАЛИФОРНИИ», «СУТРА ПОДСОЛНУХА».....	85
3.1. Поэма «Вопль»: путь как метафора духовной революции.....	85
3.2. Литературные влияния и трансформации в аспекте поэтики мотива пути: У. Блейк и У. Уитмен.....	102
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.....	126
ГЛАВА 4. УИЛЬЯМ БЕРРОУЗ: ВАРИАТИВНАЯ СЕМАНТИКА МОТИВА ПУТИ В РОМАНАХ «ГОЛЫЙ ЗАВТРАК», «БИЛЕТ, КОТОРЫЙ ЛОПНУЛ» В ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНА.....	128

4.1. Роман «Голый завтрак»: мотив болезни как инвариантное ядро романа.....	128
4.2. Роман «Билет, который лопнул»: десакрализация мотива пути.....	154
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4.....	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	169
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	175
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Мотив пути в произведениях писателей-битников.....	204
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Семантическая оболочка мотива пути.....	206

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертационная работа посвящена анализу поэтики мотива пути в произведениях трех наиболее значимых писателей-битников. Творчество Джека Керуака (Jack Kerouac, 1922–1969), Аллена Гинзберга (Allen Ginsberg, 1926–1997) и Уильяма Берроуза (William Burroughs, 1914–1997) является неотъемлемой составляющей литературного процесса США второй половины XX века, а именно 40–60-х годов. В настоящее время этих авторов традиционно относят к представителям бит-поколения (в русскоязычных исследованиях: «поколение Бит», «разбитое поколение», «движение Бит» и др.) – одного из самых ярких нонконформистских литературных явлений американской культуры середины века. Битниками восхищались, а такие произведения, как роман Дж. Керуака «В дороге», поэма А. Гинзберга «Вопль», роман У. Берроуза «Голый завтрак», называли культовыми. В то же время их литературная деятельность подвергалась жесткой критике и цензуре, их обвиняли в непристойности: «Эта критика была как слева <...>, так и справа, со стороны консервативных кругов, которые воспринимали Бит как разрушителей нравственных ценностей, упрекали в гедонизме и безответственности. <...> Не случайно поэма А. Гинсберга “Вопль” была запрещена, а сами писатели и поэты подвергались уничтожительной критике» [Львова, 2008: 9]. Общественный резонанс и неоднозначность оценок, сопровождающие их деятельность, лишь подтверждают, что бит-литература, бесспорно, интересное и значимое явление американского литературного процесса 40–60-х годов – времени, когда «возникает молодёжная контркультура, или “альтернатива”, запечатлевшая идеалы, жизненную философию, чувства молодых» [Панова, 2004: 130].

В зарубежном литературоведении существует множество работ, посвященных творчеству данных авторов, однако очень малая их часть

переведена на русский язык. Многие фундаментальные зарубежные исследования отсутствуют в свободном доступе. Важны работы таких зарубежных литературоведов, как Дж. Раскин (J. Raskin “American Scream. Allen Ginsberg’s Howl & Making of the Beat Generation”, 2004), К. Гейр (C. Gair “The Beat Generation: A Beginner’s Guide”, 2008), Б. Морган (B. Morgan “Deliberate Prose. Selected Essays 1952–1995”, 2000), Х. Холладей (H. Holladay “What’s Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac’s *On the road*”, 2008), К. Хеммер (K. Hemmer “Encyclopedia of Beat Literature”, 2007)), Б. Джиамо (B. Giamo “Kerouac’s Impermanent Buddhist Trek”, 2003), Д. Стеррингт (D. Sterritt “Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility”, 2004), Р. Костелянец (R. Kostelanetz “From Nightmare to Serendipity: A Retrospective Look at William Burroughs”, 1965), Т. Мерфи (T. Murphy “Teaching William Burroughs’s *Naked Lunch*”, 2000) и других.

Говоря о российском литературоведении, стоит отметить диссертационные исследования, касающиеся творчества битников в лингвистическом, жанровом либо культурологическом ключе. Например, работа А. А. Габец «Прагмалингвистический потенциал речевых характеристик персонажей в произведениях Джека Керуака» (Москва, 2012), исследование Э. Э. Ошиныш «Метод и жанр прозы Джека Керуака» (Москва, 1984), диссертации: О. Ю. Бондаренко «Антиномия “мудрость – безумие” в контркультуре США 1950–1960-х гг.» (Москва, 2009), И. В. Львовой «Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов» (Великий Новгород, 2010), А. О. Школьской «Жанровый синкретизм в литературе андеграунда (роман Дж. Керуака “На дороге” и поэма Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”» (Смоленск, 2021). Интересны статьи У. С. Ахмедовой «“Биг-сурское приключение” Джека Керуака (“Биг-Сур”) и традиции американского романтизма» (Махачкала, 2015), Ю. Ю. Васильевой «Особенности спонтанной прозы Керуака» (Петрозаводск, 2014),

М. В. Гришина «Субкультура битников и их рецепция дзэн-буддизма в США (вторая половина 50-х – середина 60-х годов XX века)» (Москва, 2015), С. П. Толкачева «“Что значит имя?” (по следам романа Дж. Керуака “Сатори в Париже”)» (Москва, 2022), И. В. Львовой «“Поэтика незрелости”: особенности воплощения темы юности в послевоенной американской литературе (Д. Холмс, Дж. Керуак, Д. Сэлинджер, Ф. Рот)» (Петрозаводск, 2018), А. О. Школьской «Художественное пространство в романе Джека Керуака “В дороге”» (Смоленск, 2016), «Библейские и мифологические образы в романе Дж. Керуака “В дороге”» (Тамбов, 2016), Н. А. Жилякова, Е. Г. Доценко «Метатекст битнического “автотекста”» (Тамбов, 2023), М. В. Цветковой, О. В. Белянской «Трансформация романа воспитания под влиянием идей дзэн буддизма в романах Керуака “В дороге” и “Бродяги Дхармы”» (Москва, 2023).

Диссертационных исследований или отдельных монографий, посвященных целостному анализу творчества А. Гинзберга и У. Берроуза, мы не обнаружили. По мнению ученого И. В. Львовой, литература Бит как «литература пограничья, своеобразного молодежного подполья, долгое время оставалась за пределами внимания отечественных американистов» [Львова, 2008: 5]. Работы в сфере литературной компаративистики, обозначающие художественные параллели и общие особенности поэтики Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза, в отечественном литературоведении также не были нами выявлены.

Наиболее полное русскоязычное собрание произведений битников «Антология поэзии битников» (сост. Г. Андреева, 2004) содержит биографические сведения в виде заметок и комментариев, статьи и манифесты битников и о них самих, однако эти материалы не имеют отношения к литературоведческим исследованиям. Периодически издаются биографические работы, посвященные битникам. Сравнительно недавно вышла книга писателя и философа Дмитрия Хаустова «Битники. Великий отказ, или Путешествие в

поисках Америки» (2020), основной целью которой, по мысли автора, является осмысление философии битничества, его ведущей идеи: «Я поставил философский вопрос о том, что такое бит-поколение как таковое, то есть не просто большой агрегат историй, сюжетов, портретов и текстов, но то единство, то фундаментальная несущая идея, которая и собирает весь этот хаос разрозненных частей в единое целое большой культурной традиции» [Хаустов 2020: 5]. Данная работа является уникальной, поскольку затрагивает творческую судьбу сразу трех наиболее известных писателей-битников (Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза), тем самым осмысливая битничество как фундаментальное явление американской культуры. Но книга Д. Хаустова все же не является литературоведческим трудом, на чем заостряет внимание сам автор в предисловии: «Нижеследующее... не претендует на научный статус, на значимость литературоведческого высказывания» [Там же]. Это обуславливает актуальность настоящей научной работы, посвященной именно литературоведческому осмыслению поэтики мотива пути в произведениях названных писателей. Также в 2020 году вышло исследование Д. Хаустова «Берроуз, который взорвался. Бит-поколение, постмодернизм, киберпанк и другие осколки» [Хаустов, 2020] – первая русскоязычная биография У. Берроуза.

Объектом исследования является феномен пути в произведениях Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза.

Предмет исследования – поэтика мотива пути и ее компоненты в произведениях писателей-битников.

Актуальность темы работы заключается в том, что она предоставляет читателю возможность проследить связь философии битничества с современным постмодернистским литературным процессом и, в целом, с культурной парадигмой нашего времени, а также обозначает идейное и стилистическое влияние творчества битников на мировую литературу конца

XX – начала XXI века. Несмотря на несомненный интерес читателя к творчеству битников, о чем свидетельствует множество новых переводов произведений Дж. Керуака¹, Г. Снайдера², А. Гинзберга³ и др. писателей и поэтов-битников, в российском литературоведении представлено мало монографий, диссертаций, сборников статей о творчестве битников.

Материалом для исследования послужили произведения писателей-битников 40–60-х гг. XX века, а именно романы Дж. Керуака «В дороге» (“On the Road”, 1951), «Бродяги Дхармы» (“The Dharma Bums”, 1958), «Биг-Сур» (“Big Sur”, 1962), поэма А. Гинзберга «Вопль» (“Howl”, 1956), верлибры «Сутра подсолнуха» (“Sunflower Sutra”, 1956), «Супермаркет в Калифорнии» (“A Supermarket in California”, 1956), романы У. Берроуза «Голый завтрак» (“Naked Lunch”, 1959), «Билет, который лопнул» (“The Ticket That Exploded”, 1962). В качестве источников исследовательского материала использовались тексты писателей-экзистенциалистов (А. Камю, Ж.-П. Сартр), а также поэтические тексты У. Блейка и У. Уитмена.

Научная новизна работы заключается в том, что в связи со значимостью творчества названных авторов в современном литературном процессе впервые в отечественном литературоведении предпринята попытка научного осмыслиения особенностей поэтики мотива пути в произведениях битников. Для анализа были использованы в том числе зарубежные монографии и статьи, не переведенные на русский язык.

Научной новизной обусловлена выдвигаемая в исследовании **гипотеза**: инвариантный сюжетообразующий мотив пути, лежащий в основе нарративной структуры выбранных произведений Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза,

¹ Керуак, Д. Основы спонтанной прозы / Д. Керуак ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2018. – 75 [1] с. – Текст : непосредственный.

² Снайдер, Г. Черепаший остров / Г. Снайдер ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 72 с. – Текст : непосредственный. Снайдер, Г. Топорища / Г. Снайдер ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 68 с. – Текст : непосредственный.

³ До#знания-2. Альманах сибирской актуальной поэзии. Вып. 2. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 64 с. – Текст : непосредственный.

репрезентует идею духовного поиска как основы мировоззренческой концепции битничества.

В работе над данным исследованием применялись следующие **методы**: биографический; культурно-исторический; структурный; интертекстуальный, контекстуальный, имманентный, компаративный анализ текста. В качестве ключевых терминов использованы понятия «поэтика», «семантика», «мотив», «художественный образ», «система образов». В первой главе работы подробно рассмотрены понятия «мотив» и «архетип». В четвертой главе, посвященной творчеству У. Берроуза, речь идет об особенностях поэтики постмодернизма, в связи с чем актуализируются термины «ризома», «тело без органов», «кожа», «экран», обозначенные в работах Жиля Делеза и Феликса Гваттари. Одним из теоретических положений работы является идея парадигмального анализа и трех философских парадигм, предложенная А. Г. Дугиным в монографии «Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли» (2009).

Теоретическую основу исследования составляют работы отечественных литературоведов по теории мотива, таких как Д. Д. Благой, А. Л. Бем, А. Н. Веселовский, И. В. Силантьев, Б. В. Томашевский, О. М. Фрейденберг, В. Б. Шкловский и др. Базовым является *вероятностный подход* к анализу поэтики мотива, изложенный в монографии И. В. Силантьева «Поэтика мотива». Также мы опираемся на труды отечественных и зарубежных исследователей американской литературы, таких как К. М. Баранова, О. В. Белянская, Ю. Ю. Васильева, М. В. Гришин, Е. Г. Доценко, А. М. Зверев, Н. А. Жиляков, О. Ю. Панова, Е. А. Стеценко, М. В. Цветкова, А. Воттс, К. Гейр, А. Гельпи, К. Джексон, Б. Джиамо, Дж. Раскин, Р. Костелянец, Р. Лоуинсон, Т. Мерфи, Б. Морган, Дж. Ф. Скотт, Д. Стеррийт, Г. Стивенсон, М. Теадо, П. Уолей, К. Хеммер, Х. Холладэй, К. Челано и др.

Цель данного исследования – выявить и описать специфику поэтики мотива пути в произведениях писателей-битников.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- исследовать теорию мотива и обозначить основополагающие термины и понятия;
- рассмотреть творчество писателей-битников в контексте американской литературной традиции;
- определить инвариантные сюжетообразующие мотивы в произведениях писателей-битников;
- выделитьfabульные варианты, составляющие семантическую оболочку инвариантного мотива пути, обозначить возможные вероятностные смены ее периферийных элементов;
- выявить значимые сходства в поэтике мотивов битнических произведений, установить интертекстуальные связи.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении инвариантного мотива пути и вариантов его реализации в произведениях писателей-битников. Обозначена специфика мотивной структуры текстов с точки зрения вероятностного подхода к анализу мотивов. Проведен компаративный анализ мотивов, в ходе которого выявлены семантически значимые пересечения в мотивной организации битнических текстов.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов работы в практике вузовского преподавания курсов по истории зарубежной литературы XX и XXI веков, культурологии, теории литературы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Сюжетообразующим инвариантным мотивом произведений Дж. Керуака, А. Гинзберга является мотив *пути*. Семантическую оболочку мотива образуют мотивы восхождения и падения. Мотив *пути* становится ключом к идейному содержанию произведений.

2. В произведениях Дж. Керуака и А. Гинзберга мотив пути сохраняет традиционное для американской литературы значение. Путешествие понимается как процесс самопознания и поиска духовной истины. В романах У. Берроуза семантика мотива трансформируется, отражая хаотическое состояние современного мира, лишенного цели и содержания, что характерно для постмодернистского дискурса.

3. В романах У. Берроуза происходит смена периферийных элементов структуры мотива, сюжетообразующую функцию выполняет мотив *болезни*, являющийся периферийным для текстов Дж. Керуака и А. Гинзберга.

4. Мотив *пути* в произведениях Дж. Керуака и А. Гинзберга отражает традиционалистские течения в философии писателей-битников, обретающие выражение в христианских и мифологических фабульных вариантах, таких как мотивы восхождения и падения, воскресения и очищения.

5. Поэтика мотива *пути* в романах У. Берроуза обретает черты поэтики постмодернизма: библейские и мифологические мотивы десакрализуются, «тело романа» деконструируется через «метод нарезок», нарратологическая структура романов становится нелинейной. Мотив реализуется через постмодернистские термины «кожа», «экран», «тело без органов» и выражается в таких вариантах, как мотивы *болезни*, *наготы*, *мутации*, *эксперимента*, *смерти* и др.

Апробация работы. Основные положения кандидатской диссертации получили освещение в выступлениях на конференциях разных уровней: Красноярские краевые XXIV Рождественские образовательные чтения «Потери и приобретения минувшего, образ будущего» (Красноярск, 2024); Международная научно-практическая конференция преподавателей английской литературы «Дидактический код в англоязычной и русской литературе и культуре» (Санкт-Петербург, 2023); II Международная научная конференция «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология»

(Нижний Новгород, 2023); Международная научно-практическая конференция «Воропановские чтения» (Красноярск, 2020; 2021); Международная научная конференция «Пуришевские чтения» (Москва, 2015; 2016; 2017; 2024); Международная научно-практическая конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, 2012; 2013; 2014; 2017); а также в ряде публикаций:

Статьи в изданиях, рекомендованных в перечне ведущих периодических изданий ВАК при Минобрнауки России:

1. Малиновская, Е. А. Motif of the Way in the Novels by Jack Kerouac / Е. А. Малиновская. – DOI 10.30853/phil20240396. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 8. – С. 2774–2781.

2. Малиновская, Е. А. Реализация постмодернистских концептов (ТЕЛО БЕЗ ОРГАНОВ, КОЖА, ЭКРАН) в романе У. Берроуза «Билет, который лопнул» / Е. А. Малиновская, С. Г. Липнягова. – DOI 10.30853/filnauki.2020.1.19. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 1.– С. 91–95.

3. Малиновская, Е. А. Десакрализация религиозных и мифологических мотивов в романе Уильяма Берроуза «Голый завтрак» (на материале глав «Лазарь, ступай домой», «Шумная комната Хассана» и «Студгородок университета Интерзоны») / Е. А. Малиновская, С. Г. Липнягова. – DOI 10.30853/filnauki.2020.6.16. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 6. – С. 97–101.

4. Малиновская, Е. А. «Интернационал» как молитва: идея духовной революции в поэме А. Гинзберга «Вопль» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Вестник Красноярского государственного педагогического

университета им. В. П. Астафьева (Вестник КГПУ). – 2017. – №1 (39). – С. 197–200.

Научные материалы, опубликованные в других изданиях:

5. Малиновская, Е. А. Личность Федора Михайловича Достоевского в романах и скетчах Джека Керуака / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Исторический дискурс в зарубежной литературе: материалы Международной научной конференции «XXXV Пуришевские чтения». – Москва : МПГУ. – 2024. – С. 350–356.

6. Малиновская, Е. А. Варианты реализации мотива пути в верлибре А. Гинзберга «Супермаркет в Калифорнии» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Воропановские чтения: Материалы II Международной научно-практической конференции / Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2021. – С. 51–54.

7. Малиновская, Е. А. Сравнительный анализ главы «Сноска» поэмы Гинзберга «Вопль» и стихотворение Блейка «Странствие» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Воропановские чтения: Материалы I Международной научно-практической конференции / Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2020. – С. 39–42.

8. Малиновская, Е. А. Личность Ф. М. Достоевского глазами Дж. Керуака (на материале писем и «скетчей» писателя) / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // XXIX Пуришевские чтения «Зарубежные писатели о русской литературе». – Москва : МГПУ, 2017. – С. 54–56.

9. Малиновская, Е. А. Трансформация основных мотивов битнической поэзии в стихотворениях Чарльза Симика / Е. А. Малиновская. – Текст: непосредственный // XXVII Пуришевские чтения «Зарубежная литература XXI: проблемы и тенденции». – Москва : МГПУ, 2014. – С. 70–71.

Структура работы. Диссертационное исследование изложено на 207 страницах и состоит из введения, четырех глав, выводов по главам, заключения, списка использованной литературы, включающего 226 наименований, приложений 1 и 2. Анализ произведений представлен согласно хронологическому принципу.

Во **Введении** дается общая характеристика работы, обосновывается выбор темы, определяются цель и задачи исследования, объясняются актуальность и научная новизна диссертации, формулируются положения, выносимые на защиту, излагаются теоретические основы исследования.

В Главе первой «Поэтика мотива американской литературы 40–60-х годов XX века: теоретические основы изучения» изложены теоретические основы исследования. Глава состоит из трех параграфов. В первом параграфе «Подходы к изучению поэтики мотива в отечественном литературоведении» обозначены основные отечественные исследования по теории мотива, систематизированы источники, освещающие вопросы генезиса, поэтики, семантики произведений писателей-битников, названы ключевые работы по теории мотива. Рассмотрены семантический, дихотомический, архетипический, прагматический, интертекстуальный подходы к пониманию мотива. Во втором параграфе «Специфика творчества писателей-битников в контексте литературного процесса США конца XIX – начала XX века» представлены особенности творчества писателей-битников в контексте американской литературной традиции. В третьем параграфе «Битнические тексты в зарубежном литературоведении» представлен обзор ключевых англоязычных исследований творчества Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза, сделан акцент на наиболее известных и значимых работах.

Глава вторая «Джек Керуак: варианты реализации мотива пути в романах “В дороге”, “Бродяги Дхармы”, “Биг-Сур”» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Роман “В дороге”: путь как поиск истины»

предложен анализ поэтики мотива пути в романе, указаны ее особенности, обозначены инвариантный мотив пути и варианты его реализации. Во втором параграфе «Романы “Бродяги Дхармы” и “Биг-Сур”»: пространственная полярность мотивов восхождения и падения» выявлены вариантные семы сюжетообразующего мотива пути в названных произведениях. В главе также определены литературные параллели с привлечением творчества авторов, оказавших наибольшее влияние на поэтику мотива битнических текстов.

Глава третья «Аллен Гинзберг: метафорическое осмысление мотива пути в поэме “Вопль”, верлибрах “Супермаркет в Калифорнии”, “Сутра подсолнуха”» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Поэма “Вопль”»: путь как метафора духовной революции» исследованы особенности функционирования мотива пути в поэме, обозначены такие варианты мотива, как путь поэта-битника, путь цивилизации и путь поколения. Во втором параграфе «Литературные влияния и трансформации в аспекте поэтики мотива пути: У. Блейк и У. Уитмен» определены особенности осмысления и трансформации мотива пути в контексте художественных параллелей с творчеством поэтов-визионеров У. Блейка и У. Уитмена.

Глава четвертая «Уильям Берроуз: Вариативная семантика мотива пути в романах “Голый завтрак”, “Билет, который лопнул” в парадигме постмодерна» состоит из двух параграфов. В первом параграфе «Роман “Голый завтрак”»: мотив болезни как инвариантное ядро романа» обозначена смена периферийных элементов мотива пути. Во втором параграфе «Роман “Билет, который лопнул”»: десакрализация мотива пути» прослежена трансформация структуры мотива, а также его функция в рамках нелинейного постмодернистского текста.

Каждая глава завершается **выводами** по рассмотренному материалу. Выводы по главам обобщенно отражают основные положения диссертации.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Мотив пути в произведениях писателей-битников
представляет собой таблицу, отражающую семантическое ядро мотива пути и
его вариантные семы, а также перефериное поле мотива пути.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Семантическая оболочка мотива пути
посредством схемы отражает структурные особенности поэтики названного
мотива.

В **Заключении** описаны результаты настоящего исследования, сформулированы основные выводы и обозначены перспективы дальнейшей работы над данной темой.

ГЛАВА 1. ПОЭТИКА МОТИВА

АМЕРИКАНСКОЙ БИТ-ЛИТЕРАТУРЫ 40–60-х ГОДОВ XX ВЕКА:

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Подходы к изучению поэтики мотива в отечественном литературоведении

Используя термин «поэтика мотива», мы в первую очередь опираемся на определение поэтики, данное Н. Д. Тамарченко, согласно которому поэтика, кроме основного толкования (как «учения о генезисе («синкремизм»), сущности (*мимесис, образ, знак, символ, иносказание*), видах (*роды, жанры, модусы*) и формах (*мотив, сюжет, персонаж, тропы и фигуры, диалог и монолог* и т.п.) словесного художественного творчества») [Тамарченко, 2008: 182], также имеет значение «теоретической основы филологического анализа текстов художественных произведений и их смысловых структур» [Там же: 184]. Так, при изучении мотива в конкретном литературном произведении мы анализируем его семантическую структуру, обозначая особенности его реализации и функционирования в тексте. Значимым для нас является понимание поэтики мотива И. В. Силантьевым как части «поэтики повествования» [Силантьев, 2004: 9] и его анализ мотива «как носителя устойчивых значений повествовательной традиции и одновременно как повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений...» [Там же: 9–10].

Понятие мотива как важнейшего структурного элемента художественного произведения наряду с понятием художественного образа составляет теоретическую основу настоящей работы. Теория мотива разрабатывалась многими отечественными учеными, такими как А. Н. Веселовский,

Б. В. Томашевский, О. М. Фрейденберг, А. Л. Бем, В. Б. Шкловский, И. В. Силантьев, Д. Д. Благой, Л. Я. Гинзбург, Е. М. Мелетинский и др.

Одним из первых ученых, подробно рассмотревших мотив, был академик А. Н. Веселовский. Работая в русле сравнительно-исторического метода, ученый определял мотив как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский, 1989: 305]. При определении мотива он делал акцент на его смысловой неделимости: «Под мотивом я разумею формулу, образно отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы **неразлагаемые** далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [Там же: 301].

И. К. Горский во вступительной статье «Об исторической поэтике Александра Веселовского» («Историческая поэтика», 1989) пишет о том, что А. Н. Веселовский «считал мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться в разноплеменных средах» и «пытался выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни» [Там же: 25]. И. К. Горский целью работы А. Н. Веселовского определяет стремление «пролить свет на историю преобразования зачаточных мотивов в сложные композиции, простирающиеся вплоть до современности» [Там же: 25].

Б. В. Томашевский в книге «Теория литературы. Поэтика», говоря о мотивах в связи с понятиями сюжета и фабулы, отмечает, что мотивы, прежде всего, «образуют тематическую связь произведения». «С этой точки зрения, – пишет ученый, – фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той же

последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [Томашевский, 1996: 138]. Также он отмечает «разнородность» мотивов произведения, выделяя свободные мотивы (которые «могут опустить, не разрушая связности повествования») и мотивы связанные (неисключаемые). Говоря о функциональной роли мотивов в произведении, исследователь утверждает, что «для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы («отступления») играют доминирующую, определяющую построение произведения роль» [Там же: 138]. Далее он выделяет динамические (изменяющие ситуацию) и статические (не меняющие ситуации) мотивы: «Типичными статическими мотивами являются описания – природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия» [Там же: 140]. Данная типология позволяет дифференцировать мотивы, создающие динамику сюжета, от мотивов, дополняющих сюжетную ситуацию.

Д. Д. Благой в «Литературной энциклопедии» (1925) дает следующее определение мотива: «мотив (от moveo – двигаю, привожу в движение), в широком смысле этого слова, – основное психологическое или образное зерно, которое лежит в основе каждого художественного произведения»; «на более совершенных стадиях литературного развития поэтическое произведение образуется срастанием очень большого числа отдельных мотивов» [Благой, 1925: 466]. Такое понимание мотива подчеркивает его первостепенную, порождающую роль в создании произведения как художественного целого.

В настоящем исследовании мы будем опираться прежде всего на работу И. В. Силантьева «Поэтика мотива» (2004) и на *вероятностный подход* к семантике мотива. Говоря о целостной модели семантики мотива, ученый указывает, что вероятностная модель «не отвергает дихотомическую, но качественно расширяет ее – применительно к проблеме системного значения мотива» [Силантьев, 2004: 103]. Двусоставность семантической структуры

мотива (его «дуальная природа»), по мысли исследователя, заключается в наличии семантического инварианта мотива («ядра его значения», или «функции», по В. Я. Проппу) и фабульных вариантов мотива или сем, составляющих «оболочку, или *периферию* инвариантного семантического ядра мотива» [Там же: 105]. Данная модель позволяет выявить смысловые центры мотива и их конкретные вариативные воплощения и увидеть, как семантическое ядро проявляется через вероятностное множество периферийных вариантов.

По И. В. Силантьеву, вариантные семы носят вероятностный характер, то есть «в пределах семантической периферии мотива может находиться не одна, а несколько вариантных сем...» [Там же: 106]. В работе «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике» (1999) исследователь рассматривает и обобщает трактовки этого термина, данные отечественными литературоведами разных филологических школ, в нескольких аспектах: с точки зрения семантики, с позиции морфологического подхода, в контексте психологической концепции, в рамках дихотомической теории и др. В упомянутой выше работе А. Н. Веселовского И. В. Силантьев также отмечал семантическую неделимость мотива, его смысловое единство: «Целостность мотива – не морфологического, а семантического порядка, она подобна целостности слова, спонтанному распаду которого на морфемы также препятствует единство его значения. Так и здесь – мотив не разложим на простейшие нарративные компоненты (нарративные «морфемы») без утраты своего целостного значения и опирающейся на это значение эстетической функции «образного ответа»» [Там же: 17]. Однако, несмотря на семантическую неделимость, И. В. Силантьев указывает на морфологическую вариантность мотива, не нарушающую «целостности его семантики»: «...морфологическая разложимость мотива для А. Н. Веселовского вполне очевидна, о чем свидетельствуют приведенные выше определения мотива: это

«схематизм» – значит есть части этой схемы; это «формула» – значит есть слагаемые этой формулы» [Там же: 18]. Развивая идеи А. Н. Веселовского, ученый указывает на то, что мотив всегда сохраняет семантическое единство, при этом подчеркивая динамический характер мотива, что особенно важно для исследования его поэтики.

В контексте вариантности мотива И. В. Силантьев рассматривает подход А. Л. Бема⁴ как одну из первых попыток «компонентного анализа» и дальнейшего выявления инвариантного значения мотива: «...перед нами – анализ мотива, заключающийся в определении его фабульных вариантов и последующем их сравнении, в результате которого выявляются инвариант мотива и система дифференциальных признаков, семантически варьирующих данный мотив» [Силантьев, 2004: 20]. Исследователь неоднократно отмечает, что именно идеи А. Л. Бема, намного опередившие время, лежат в основе современных литературоведческих работ по мотивике, и прежде всего это идея о сюжете как «усложненном мотиве»: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [Бем, 1919: 227]. Понимание сюжета как усложненного мотива позволяет увидеть семантическое ядро инвариантных мотивов произведения и их дифференциальные признаки, что является важным в контексте данного исследования.

Не менее важными исследованиями проблемы мотива, с точки зрения И. В. Силантьева, являются работы О. М. Фрейденберг, в которых говорится о неотделимости понятий мотива и персонажа: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг, 1997: 221–222]. И. В. Силантьев отмечает

⁴ Бем, А. Л. К уяснению историко-литературных понятий / А. Л. Бем. – Текст : непосредственный // Изд. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. – СПб. – 1919. – С. 225–245.

значимость данного тезиса в контексте современного литературного процесса: «семантическая связь персонажа и мотива до известной степени характерна и для литературы нового времени, особенно в тех случаях, когда литературный персонаж приобретает качество “культурного мифа”, “обрастает” характерными мотивами и в этом смысле становится персонажем “мифологического сюжета” современности (Павел Корчагин, Остап Бендер и т.д.)» [Там же: 22]. Рассмотрение персонажа как «стабилизатора» мотивов и культурно-мифологического явления, «обрастающего» характерными мотивами, позволяет более четко увидеть мотивную структуру и определить взаимосвязь между мотивами и системой образов анализируемых произведений.

Немаловажную роль в разработке дихотомической теории мотива сыграли работы Е. А. Мелетинского, позволяющие «поставить вопрос о семантической структуре мотива как *единстве инварианта и варианта*, совместив тем самым начала семантизма, дихотомизма и структурализма» [Силантьев, 2004: 50].

Говоря о сюжетообразующем потенциале мотива, что особенно важно в контексте данной работы, И. В. Силантьев указывает также на идеи Г. А. Левинтона, а именно на статью «К проблеме изучения повествовательного фольклора» (Левинтон, 1975). Г. А. Левинтон понимает сюжет как начало вариативное, а мотив как инвариантное начало, “как «сюжет инварианта»», что соответствует дихотомической теории [Левинтон, 1975: 309].

Значимыми этапами осмыслиения природы мотива является его рассмотрение в рамках интертекстуального и прагматического подходов. В работах М. Л. Гаспарова понятие *сюжет* становится тождественным понятию *текст*, которые есть «сетка мотивов», обеспечивающих «смысловые связи текста – как внутри, так и за его пределами» [Гаспаров, 1994: 288]. Так, «мотивы *репрезентируют* смыслы и *связывают* тексты в единое смысловое

пространство...» [Силантьев, 2004: 62]. Прагматический подход, в свою очередь, предлагает синтез семантической и тематической трактовок, предлагая рассматривать мотив «с точки зрения *актуального художественного задания и смысла произведения*» [Там же: 68], добавляя к традиционным вопросам мотивики новые: «*Зачем употреблен этот мотив? каков актуальный художественный смысл употребленного мотива? какова его коммуникативная интенция?* Нетрудно видеть, что прагматическая трактовка мотива оказывается наиболее адекватной изучению художественной литературы нового времени...» [Там же: 70]. Интертекстуальный и прагматический подходы дополняют другие трактовки мотива, позволяют выявить как устойчивое семантическое ядро мотива, так и его дифференциальные признаки, обусловленные конкретным художественным контекстом.

Анализируя мотивную структуру произведений Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза, мы прежде всего стараемся обозначить смысловые схождения и связи, позволяющие увидеть бит-литературу как единое смысловое пространство, а также определить художественный смысл тех или иных мотивов. В ходе анализа мы обозначаем мотив путем как семантически *инвариантный*. Независимо от формальных и жанровых признаков, в каждом произведении мотив путем выступает в качестве *семантического ядра*, «*обрастающего*» *вариантными семами* или *фабульными вариантами*. Определение вероятностных сем мотива путем, составляющих его периферию как инвариантного семантического ядра, является одной из задач настоящего исследования.

Говоря о мотиве путем как об инвариантном ядре мотивной структуры названных произведений и о вариантовых семах этого мотива, мы опираемся также на архетипические значения мотивов в мировой литературе.

Обращаясь к понятию *архетипа*, мы основываемся на традиционном определении К. Г. Юнга, данном в работе «Психологические типы» (1998):

«Архетип есть символическая формула, которая начинает функционировать всюду там, где или еще не существует сознательных понятий, или же где такие по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны» [Юнг, 1998: 459]. К. Г. Юнг основывается на понятии коллективного бессознательного как величественного культурного и духовного опыта человечества, выраженного в определенных образах, мотивах, сюжетах. В настоящей работе мы рассматриваем архетипические мотивы именно как некоторые обобщенные формулы, которые становятся частью культурного кода бит-литературы.

Большое значение в осмыслении теории архетипов К. Г. Юнга отечественными литературоведами имеют работы Е. М. Мелетинского. Ученый поясняет определение архетипа, данное К. Г. Юнгом, говоря о нескольких вариантах его толкования: «Юнг предложил понятие *архетипы*, близкое к понятию мифологического мотива, Юнг колеблется в отношении точного определения архетипа. Для него это комплекс вне персонального опыта, а также образ, концентрирующий вокруг объекта психологические ситуации, и возможность представления некоего действия, и некоторые структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии, и, наконец, категория символической мысли, организующая приходящие извне представления» [Мелетинский, 2001: 17]. Также Е. М. Мелетинский говорит о повторяемости архетипов, тем самым касаясь понятия «архетипический мотив», крайне важного для нас в контексте настоящей работы: «Большое число мифологических мотивов повторяется в архаическом фольклоре различных стран. Это – архетипические мотивы» [Там же: 25]. Ученый не только систематизирует понимание архетипа К. Г. Юнгом, но и переходит к трактовке архетипического мотива как инвариантного ядра, существующего в коллективном бессознательном и проявляющегося в виде повторяющихся универсальных вариантов. Выявление и анализ архетипических мотивов

становится ключом к пониманию особенностей мотивной структуры анализируемых текстов.

Кроме того, Е. М. Мелетинский кратко освещает вопрос возникновения в работах К. Г. Юнга термина «архетип»: «Сам термин “архетип” Юнг возводит к Филону Александрийскому, а затем к Иринею и Дионисию Ареопагиту. Термин этот содержательно связан с платоновскими эйдос и не случайно популярен в платонической традиции. К. Г. Юнг считает архетипы феноменом, близким тому, что в мифологии принято называть “мотивами”, а во французской социологии “коллективными представлениями” и “категориями воображения”, что А. Бастиан считал “первоначальными мыслями”» [Мелетинский 2000: 62]. Ученый отмечает, что в трудах К. Г. Юнга существует несколько различных определений архетипа, не всегда совпадающих: «Архетип представляется то чем-то вроде “комплекса”, только вне личного опыта <...>, то образным воспроизведением психологически необратимых инстинктивных реакций, то мотивом, типом, прообразом, моделью, структурным психическим элементом» [Там же]. Соответственно, исследователь делает общий вывод о понятии архетипа, обобщая различные доводы К. Г. Юнга: «Архетипы – это некие структуры первичных образов коллективной бессознательной фантазии и категории символической мысли, организующие исходящие извне представления» [Там же]. Данное определение является одной из теоретических основ настоящего исследования в контексте интерпретации архетипических мотивов в текстах писателей-битников.

Репрезентативность теории архетипов представлена в главах, посвященных анализу мифологических и библейских мотивов текстов Дж. Керуака и А. Гинзберга, их десакрализации и деконструкции в текстах У. Берроуза.

Прежде чем перейти к освещению зарубежных исследований, посвященных мотивике произведений писателей-битников, стоит обозначить наиболее значимые зарубежные работы по теории мотива в целом.

Так, исследователь фольклорной повествовательной традиции С. Томпсон, говоря о мотиве как о «наименьшем элементе сказки», указывает на его «повествовательный» статус и на «необычность» его значения в нарративе [Цит. по И. В. Силантьеву, 2004: 72]. В рамках дихотомической теории, как отмечает И. В. Силантьев, работали американский ученый А. Дандес и болгарская исследовательница Л. Парпулова, семиотики А. Греймас, Ж. Курте, Л. Долежел, а также израильские фольклористы И. Эльстейн и А. Липскер. Ряд работ немецких литературоведов, таких как В. Кайзер, Э. Френцель, Х. Деммрих, И. Деммрих, Р. Грюбель, посвящен анализу мотива как «повторяющегося и семантически значительного элемента литературного повествования» [Там же: 73], а также сравнительному анализу мотивов европейских и славянских литератур. Мысли, во многом созвучные работам отечественных исследователей, в частности фундаментальным трудам А. Н. Веселовского, присущи американским ученым, таким как У. Фридман и Т. Зиолковски. Последний четко обозначил повышение интереса к проблемам литературной тематики и мотивики в американской и европейской науке, а также изменение целей этих научных работ, стремящихся не только к систематизации мотивов и тем, но и к фиксации ключевых тематических особенностей творчества того или иного писателя «с целью выявления его связей с повествовательной традицией» [Силантьев, 2004: 74].

Соответственно, мы анализируем особенности поэтики мотива в аспекте вероятностного подхода, предложенного И. В. Силантьевым, также опираясь на исследования Е. М. Мелетинского и его понимание архетипической природы мотива.

1.2. Специфика творчества писателей-битников в контексте литературного процесса США конца XIX – начала XX века

Творчество Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза в современном литературоведении считают частью особого направления, возникшего в США в 40–60-х годах XX века. «The Beat Generation» – так в зарубежной культурологии принято называть плеяду писателей, поэтов, художников и музыкантов, объединенных схожими политическими и эстетическими взглядами: «Движение Бит, неоднородное, противоречивое, стало первым и наиболее влиятельным феноменом молодежной контркультуры, оказавшим воздействие на развитие искусства и литературы в США...» [Львова, 2008: 8]. Прежде всего, деятели бит-культуры были объединены нонконформистскими идеями, возникшими в результате духовного кризиса 50-х годов. Как отмечает Ю. Ю. Васильева, битники активно выступали против американского конформизма и стремились изменить сложившееся положение в обществе и в литературе [Васильева, 2014: 1].

Очевидно, что предпосылки возникновения битничества как явления культуры и литературы появляются гораздо раньше, и, говоря о битниках, необходимо в первую очередь упомянуть о специфике литературной традиции США конца XIX – начала XX века: «бит-поколение при первом же приближении оказывается строго национальным явлением, вписанным в американскую культуру и историческую традицию» [Хаустов, 2020: 13]. Как справедливо отмечает И. В. Львова, предшественниками бит-литературы в частности являются Торо, Твен Миллер, Мелвилл [Львова, 2008: 13]. Наиболее яркий период становления и развития американской литературы – это, несомненно, XIX век: «Все же именно XIX век стал для американских писателей точкой зарождения совершенно особенной и неповторимой национальной традиции» [Там же: 14]. До этого периода американская

литература развивалась в богословском, патриотическом, а затем социально-политическом направлении, что связано с длительным периодом колонизации и последующими революционными и освободительными событиями. Также исследователи отмечают двойственную природу американской литературы в целом: «Она, с одной стороны, безусловно, весьма самобытна, а с другой – содержит в своей основе заимствованные идеи, которые попали на североамериканский континент, и прежде всего в Новую Англию, из Европы, в частности из Великобритании» [Баранова, 2023: 9].

В этой связи нельзя не упомянуть об одном из значимых классических исследований американской литературы – монографии Е. А. Стеценко «История, написанная в пути...: (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII-XIX вв.)». Работа посвящена разностороннему изучению возникновения и развития жанра путевых записок в американской литературе в период с XVII по XIX век. Автор рассматривает вопросы становления и эволюции американского национального сознания, истории и культуры через призму путешествий, отраженных в записках, дневниках и рассказах ряда писателей. Е. А. Стеценко актуализирует мысль о том, что американская история буквально создавалась в пути, в движении, о чем свидетельствует и само название исследования. История Америки «писалась» первопроходцами, переселенцами, писателями и учеными в процессе освоения континента, создавая основания для зарождения новой культуры и одновременно встраиваясь в мировой культурный код. Так, путь становился важнейшей концепцией и основой нарративной структуры множества литературных произведений.

Автор прослеживает становление жанра путевых заметок и его эволюцию от исторической хроники первых переселенцев XVII века, дневников и записок путешественников, исследователей и первопроходцев XVIII – начала XIX века к сформировавшимся очеркам и романам о путешествиях XIX века. В работе

рассматриваются произведения У. Брэдфорда, Д. Уинтропа, В. Ирвинга, Д. Ф. Купера, Г. Мартино, Г. Д. Торо, Ч. Диккенса, М. Твена и др.

Примечателен взгляд Е. А. Стеценко на концепцию «внешнего» и «внутреннего» путешествия, рассматривающей записи и хроники как о путешествиях в Америку и из нее, так и о перемещениях внутри страны (“internal travel”). Основные проблемы и вопросы, ставшие предметом путевых записок рассматриваемых писателей, возникали как раз во время движения «внутреннего», так как путешественники сталкивались лицом к лицу с собственным иным пространством и национальной идентичностью непосредственно в процессе их формирования. В этом аспекте немаловажен анализ проблем восприятия природы и особенностей окружающего мира, столкновения с коренными жителями континента и иммигрантами, понимания специфики антиномии «свой – чужой», отношения к проблеме рабства. В процессе «внутренних» путешествий формировалось особое представление о масштабе, величии и разнообразии национального пространства Америки, ее социальных проблемах, новых идеалах и принципах, из которых складывался образ американца. Так, основополагающей становится идея путешествия, являющегося важнейшей метафорой для понимания истории США, а также способом экзистенциального познания себя как жителя Америки.

Монография Е. А. Стеценко, являясь важнейшим исследованием в рамках темы путешествия в американской литературе, декларирует главенствующую роль жанра путевых записок в осмыслиении становления Америки как индустриального государства и его дальнейшего движения и трансформации. В контексте изучения литературы бит-поколения особенно интересна мысль автора о тяготении американского путешествия к хаосу и абсурду в произведениях «черных юмористов» (например, Дж. Барта): «Практически все герои “черных юмористов” находятся в дороге, но их путь <...> символизирует собой конец американского путешествия, оказавшегося иллюзией. В

апокалиптическом видении национальная история – это замкнутая система, подверженная энтропии, а Америка является частью космического абсурда и движется к неизбежному финалу вместе со всем человечеством» [Стеценко, 1996: 25]. Примечательно, что в подтверждении этой мысли автор приводит в пример антиутопии американских авторов XX века, в том числе У. Берроуза, что особенно значимо для нашего исследования.

Битники переняли важнейшую жанровую черту путевых записок – автобиографичность описания, что, по мысли Е. А. Стеценко, является закономерной особенностью книг путешествий XIX века [Стеценко, 1996: 301]. Так, принцип автобиографичности для Дж. Керуака становится главным при написании романов, на нем строится и метод «спонтанной прозы».

Небезынтересно, что битники наследуют идею восприятия природы, традиционную для американской литературы: «Однако параллельно с идеей насилиственного преобразования природы возникло стремление найти гармонические, духовные связи между ней и человеком...» [Там же: 302]. Такое отношение к природе, в частности, воплощается в произведениях А. Гинзберга, идущего вслед за реформатором американской поэзии XIX века Уолтом Уитменом (1819 – 1892).

В аспекте поэтики мотивов представляется необходимым остановиться на его творчестве более подробно. Американский поэт У. Уитмен, тяготевший к мотивам пантеизма и воспевавший природу, также указывал на идею близости человека к ней. Именно мотив *одухотворенной природы* звучит у многих битников, прежде всего у А. Гинзберга, являясь ключевым и в романах Дж. Керуака, в частности в романе «Биг-Сур».

Интерес к У. Уитмену присущ как культуре XX века, так и современности. В российском литературоведении он стал популярен во многом благодаря книге К. И. Чуковского «Мой Уитмен» (1966), а также его переводам стихотворений У. Уитмена. Внимание к поэзии Уитмена можно увидеть не

только со стороны поэтов и литературоведов, но и со стороны современных музыкантов. Например, звезда американского рока Игги Поп в 2016 году выпустил альбом «Листья травы» («The Leaves of grass»), являющийся музыкальным посвящением У. Уитмену и состоящий из наложенных на музыку стихотворений из одноименного сборника. Похожие музыкально-поэтические опыты проводил и А. Гинзберг, чья поэтика, в частности мотивы *революции, разрушения и перерождения*, во многом сформировалась под влиянием У. Уитмена: «Уолт Уитмен совершенно сознательно работает над тем, чтобы заложить основания для оригинальной – демократической, как он говорил, – американской поэзии...» [Хаустов, 2020: 18].

XIX век американской литературы ознаменован именами классиков, таких как В. Ирвинг, У. А. Брайант, Г. У. Лонгфелло, Э. А. По, У. Уитмен, Д. Ф. Купер, М. Рид, Д. Лондон, Г. Бичер-Стоу, М. Твен. Однако новаторами можно, скорее, назвать ключевых авторов 1920-х годов, таких как, например, Э. Хемингуэй, Ф. С. Фицджеральд, У. Фолкнер, Т. Вульф, в произведениях которых уже видны элементы модернизма, трансформированные битниками. Явственна связь поколений «бит» и «потерянного» – аналогия с “The Lost Generation” видна практически в каждой статье, так или иначе касающейся битничества. Из этого периода, вероятно, приходят в тексты битников упаднические мотивы, например, мотивы *одиночества, «заброшенности», пьянства, слабости и смерти*, и это прежде всего связано с несчастливыми судьбами ключевых фигур американской литературы 1920-х годов, которые, по большей части, трагически ушли из жизни.

Одно из первых упоминаний словосочетания «потерянное поколение» содержится в книге Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой» (1964), где употребление этого термина приписывается американской писательнице Гертруде Стайн [Хемингуэй 1986: 355]. Понятие «потерянное поколение» возникает в период между Первой и Второй мировыми войнами. К нему

относят молодых людей, призванных на фронт в 1914 году и затем вернувшихся с войны. В этой среде формируется ряд писателей, описывающих в произведениях состояние человека, прошедшего через ужасы войны. Столкнувшись со смертью в столь юном возрасте, более того, с необходимостью убивать, а затем, вернувшись к обычной жизни, человек испытывал сильнейшие психологические переживания. Осознание себя чужим, отрезанным от жизни, невозможность вновь найти смысл существования, стремление к саморазрушению, алкоголизм, попытки самоубийства – все эти мотивы присутствуют в произведениях писателей потерянного поколения. Традиционно к этому направлению также относят творчество таких авторов мировой литературы, как Э. М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдингтон, Д. О'Хара и др.

Нас интересуют прежде всего те пересечения и параллели, которые можно увидеть между представителями потерянного поколения и поколения битников. Хотя герои-битники и не были на войне, они наследуют от героев «потерянного поколения» мир пошатнувшихся ценностей и, как следствие, тяжелое, зачастую полное отчаяния состояние, которое Дж. Керуак, вслед за экзистенциалистами, называет *заброшенностью*. Этот термин, пришедший в литературу из психологии, наиболее точно передает состояние как героев литературы «потерянного поколения», так и героев бит-литературы. Мотивы внутренней *пустоты, отсутствия твердых духовных ориентиров, утраты смысла существования* очерчивают круг свойственных им проблем: «Бременем моего поколения была необходимость нести все это в полной беспомощности – геноцид, массовые убийства – и по-прежнему искать любви в подполье...» [Holmes, 1952: 45]. О семантической общности также свидетельствует ряд сквозных для бит-литературы мотивов: мотив *пути*, мотив *падения*, мотив *болезни*, мотив *одиночества* и др. Следовательно, связь с предшествующим

поколением “The Lost” позволяет увидеть и философски осмыслить истоки ключевых мировоззренческих концепций писателей-битников.

Нельзя не упомянуть еще об одной ключевой для битников фигуре, а именно о Генри Миллере (1891 – 1980) – «крестном отце всего литературного бит-поколения» [Хаустов, 2020: 21]. Он, как впоследствии и многие битники, подвергался цензурным запретам и обвинениям в непристойности, хоть и незаслуженно, а часто и намеренно: миф о его произведениях как о «сексуальных библиях» «культивируется и в наши дни – прежде всего в коммерческих целях: издатели, как правило, используют выражение «сексуальная библия» в аннотациях на обложках миллеровских книг» [Аствацатуров, 2010: 7]. Однако знаменитый роман «Tropic of Cancer» («Тропик Рака», 1934) получил отклик у таких известнейших авторов, как Дж. Оруэлл, Э. Уилсон, Ж. Батай, Ж. Делез, и писатель в дальнейшем обрел мировую славу. Вслед за Г. Миллером, битники придерживались ставшим основным для их главных произведений принципа автобиографичности, ухода от литературности: «Романы Миллера называют автобиографическими, и это справедливо не только потому, что писатель повествует в них об обстоятельствах своей собственной жизни. Они <...> стремятся к тому, чтобы быть самой жизнью» [Там же: 151]. Важнейшим для Г. Миллера был мотив *пути*: «путь» к жизни посредством литературы и «преодоления слова» стал причиной создания автором «парижской трилогии», а его герой как творческий субъект воспринимает и проходит путь как испытание повседневностью, затем интроспективный путь освобождения личности и в финале макрокосмический путь всей Вселенной [Там же: 152]. Похожие мотивы мы видим у Дж. Керуака и А. Гинзберга, понимающих путь как поиск духовной истины, и у У. Берроуза, деконструирующего слово и само «тело» литературы.

Интересно, что становление битничества как литературного направления происходило не только в США, но и в Европе, о чем свидетельствуют как

биографические факты, так и художественные пересечения с европейской культурой. Первые публикации романов У. Берроуза и многих других битников появились не в Америке, а во Франции, в небезызвестном издательстве «Олимпия пресс». Англоязычное издательство Мориса Жиродиаса публиковало книги, запрещенные в Британии и США, такие как, например, «Телени» О. Уайльда, «Лолита» В. В. Набокова, «120 дней Содома» Маркиза де Сада и др.⁵

В 1957 году первые писатели-битники приехали во Францию и заселились в ныне не существующий, но ставший культовым отель 13-го (самого низшего) класса на Жи-Ле-Кер, 9. Дух битничества в лице ярчайших представителей направления обитал в доме № 9 до 1963 года, и непосредственно здесь были написаны многие литературные произведения, ставшие «хитами» (например, «Голый завтрак» У. Берроуза). Подробно данный период освещен в документальном романе Барри Майлза «Бит Отель. Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже»: «Они жили на островке, в этом замкнутом маленьком рае, полном крыс и плохих запахов. Но он был подобен раю потому, что они могли жить так, как им заблагорассудится, не вступая в противоречие с Америкой» [Майлз, 2017: 31]. За этот период творчество битников стало частью европейского литературного процесса, а имена писателей и поэтов-битников стали известны всему миру.

В настоящее время влияние битников на американскую литературу несомненно, что не раз отмечено исследователями: «Они оживили американскую поэзию и поэтизировали прозу, использовали в литературе, а то и в самой жизни, свежий и пылкий опыт бибопа, минимализма, экспрессионизма» <...>. Они тащили в родную культуру все, что лежало плохо или лучше некуда: французский авангард и сюрреализм, русский футуризм,

⁵ Подробно об этом: Майлз, Б. Бит Отель: Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже, 1957–1963 / Барри Майлз ; пер. с англ. А. Алексеевой, А. Керви. – 2-е изд. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. – 330 с. – Текст : непосредственный.

восточный мистицизм и дзен-буддизм...» [Хаустов, 2020: 8]. Также, по мнению исследователя, очевиден «решительный скачок от модерна к постмодерну с его цитатностью, коллажностью и снятием всех запретов» [Там же].

Соответственно, творчество писателей-битников встраивается в контекст литературного процесса США конца XIX – начала XX века и становится частью американской литературной традиции, вызывая все больший интерес у современных исследователей.

1.3. Битнические тексты в зарубежном литературоведении

В зарубежном литературоведении последних десятилетий существует немало работ, так или иначе посвященных поэтике битников. В настоящей работе мы обращаемся к 98-и зарубежным источникам, в числе которых монографии, научно-популярные издания, литературоведческие статьи. Далее представлен краткий обзор наиболее актуальных из них.

Культурологическим аспектам, а также связи битничества и религии посвящены многие зарубежные публикации, рассматривающие битничество как явление, находящееся на стыке литературы, музыки, духовных практик. Так, Престон Уолей мл. в работе «Трубит как горн: Бит-письмо, джаз, стиль и рынки в трансформации американской культуры» (“Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture”⁶, 2004) освещает проблему трансформации американской культуры под влиянием битничества как явления, вдохновленного джазовой музыкой, также затрагивая аспект жизнетворчества. Работа Дэвида Стерритта «Экранизируя битников: Медиакультура и восприимчивость битников» (“Screening the Beats: Media Culture and the Beat sensibility”, 2004) посвящена восприятию бит-культуры в медийном аспекте. Автор рассматривает процесс адаптации и трансформации

⁶ Здесь и далее перевод наш, если не указано иное.

битнических идей в кино и музыке, а также затрагивает вопрос влияния эстетики битничества на визуальную культуру.

Статьи Джеймса Ф. Скотта «Бит-литература и американский подростковый культ» (“Beat Literature and the American Teen Cult”, 1962), Стивена Протеро «На святой дороге: Движение Бит как духовный протест» (“On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest”, 1991) посвящены вопросу влияния писателей-битников на молодое поколение, нашедшее в этом движении альтернативу консервативным ценностям послевоенной Америки. Стивен Протеро пишет о битничестве как о форме духовного протesta, а также о духовном синкретизме этой культуры, сочетающей в себе элементы разных духовных течений (буддизма, даосизма, христианства).

Статья Карла Джексона «Контркультура смотрит на восток: битники и азиатские религии» (“The Counterculture Looks East: Beat Writers and Asian Religion”, 1988) посвящена связи битничества и восточных духовных практик, ставших альтернативой европейскому материалистическому мировоззрению. В статье «Бит-дзен, дзен в квадрате и дзен» (“Beat Zen, Square Zen, and Zen”, 1996) Аллан Воттс противопоставляет битническое понимание дзен-буддизма («бит-дзен») традиционному, прослеживая трансформацию битниками идей восточной философии. Энтони Уэйна и Джонатана Уоллей в работе «Блаженство, разрыв, опьянение: Бринкманн, Фаузер, Вондрачек и битники» (“Blissful, Torn, Intoxicated: Brinkmann, Fauser, Wondratschek and the Beats”, 2000) предлагают сравнительный анализ творчества европейских писателей и битников в аспекте идеи духовного поиска. Исследование Альберта Гельпи «Католическое присутствие в американской культуре» (“The Catholic Presence in American Culture”, 1999) посвящено творчеству Дж. Керуака и вопросу взаимосвязи бит-культуры с католической традицией. Джеймс Амос Бертон в диссертации «Фильм, история и культурная память: презентация Америки вьетнамской эры в культурных войнах, 1987–1955» (“Film, History and Cultural

Memory: Cinematic Representations of Vietnam-era America During the Culture Wars, 1987–1995”, 2007) исследует вопросы репрезентации культуры битников в американском кинематографе эпохи Вьетнама.

Существует несколько обзорных энциклопедических исследований, посвященных литературе бит-поколения в целом. Монография Майкла Дж. Диттмана «Шедевры литературы битничества» (“Masterpieces of Beat Literature”, 2007) представляет собой путеводитель по наиболее значимым текстам Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза, построенный на анализе особенностей поэтики их произведений. В сборнике эссе Грегори Стефенсона «Парни рассвета: эссе о литературе бит-поколения» (“The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation”, 2009) творчество битников освещено в культурологическом аспекте и представлено как революционный творческий проект, сочетающий идеи авангардизма и философских исканий. Работа Кристофера Гейра «Бит-поколение: руководство для начинающих» (“The Beat Generation: A Beginner’s Guide”, 2008) систематизирует ключевые фигуры и этапы развития бит-движения, касаясь также и мировоззренческих основ этого явления.

Различным аспектам творчества и отдельных произведений Джека Керуака посвящены многие работы, например, о романе «В дороге» написаны статьи Джорджа Дардесса «Деликатная динамика дружбы: переосмысление “В дороге” Керуака» (“The Delicate Dynamics of Friendship: A Reconsideration of Kerouac’s *On The Road*”, 1974) и «Логика спонтанности: переосмысление “Метода спонтанной прозы” Керуака» (“The Logic of Spontaneity: A Reconsideration of Kerouac’s *Spontaneous Prose Method*”, 1975). В них автор интерпретирует роман «В дороге» сквозь призму дружбы главных героев как метафоры духовных исканий, а также анализирует метод «спонтанной прозы» как логически выстроенную художественную систему, основанную на осмысленной импровизации. Кристин Челано в работе «Типографическая

визуализация нарративной структуры романа “В дороге”» (“A Typographic Visualization of the Narrative Structure of *On the Road*”, 1992) выявляет визуальную организацию текста, созданного с помощью метода «спонтанной прозы», влияющего на особенности его рецепции.

В диссертации Барбары Шедивы «Твоя цель – место твоего старта: Трансформирующие силы дороги в романах Джека Керуака» (“Your Goal Is Your Starting Place: The Transformative Forces of the Road in the Novels of Jack Kerouac”, 2019) автор исследует мотивную структуру романа, осмысливая путешествие как опыт трансформации, духовного поиска, бегства от самого себя и бесконечного возвращения.

Статьи Эрика Р. Мортенсона «Конфигурации темпоральности романа “В дороге” Джека Керуака» (“Configurations of Temporality in Jack Kerouac’s *On the Road*”, 2001) и Энн Дуглас «Телепатический шок и волнение смыслов: поэтика интимности Керуака» (“Telepathic Shock and Meaning Excitement: Kerouac’s Poetics of Intimacy”, 2000) посвящены категории времени в поэтике Дж. Керуака, где время выступает как циклическое отражение экзистенциальных метаний героев. Не без внимания остается и проблема стилистической и ритмической организации текста. В диссертации Николаса Чарльза Болдуина «Поэтика Джека Керуака: повтор, язык и нарратив в письмах 1947–1956 годов» (“Jack Kerouac’s Poetics: Repetition, Language, and Narration in Letters from 1947 to 1956”, 2019) подробно проанализированы нарративные и языковые особенности писем писателя.

Статьи Дэвида Хопкинса «Быть или не Боп: “В дороге” Джека Керуака и культура би-бопа и ритм-н-блюза» (“To Be or Not to Bop: Jack Kerouac’s *On the Road* and the Culture of Bebop and Rhythm’n’Blues”, 2005) и Дугласа Малькольма «Джаз и африканская американская культура в романе “В дороге” Джека Керуака» (“Jazz and African American Culture in Jack Kerouac’s *On the Road*”, 1999) посвящены вопросам прагматики джаза в романе и метода «спонтанной

прозы» как эквиваленту джазовой импровизации. Тим Крессвелл в работе «Географическое прочтение “В дороге” Керуака» (“A Geographical Reading of Kerouac’s *On the Road*”, 1993) рассматривает образ дороги как пространство столкновения культуры, мифа и социальной реальности.

Особенности поэтики стихотворений, эссе и поэм Аллена Гинзберга рассмотрены в книге Джоны Раскина «Американский крик. “Вопль” Аллена Гинзберга и становление бит-поколения» (“American Scream. Allen Ginsberg’s Howl & Making of the Beat Generation”, 2004). В сборнике эссе А. Гинзберга под редакцией Билла Моргана «Преднамеренная проза. Избранные эссе 1952–1955» (“Deliberate Prose. Selected Essays 1952–1995”, 2000) автор устанавливает взаимосвязь творчества А. Гинзберга с политическим контекстом, буддистскими идеями и литературой модерна, обращая внимание на поэтичность и лиричность его прозы. В центре статьи Роберта Джентера «Я не его отец: Лайонел Триллинг, Аллен Гинзберг и контуры литературного модернизма» (“I’m Not His Father: Lionel Trilling, Allen Ginsberg, and the Contours of Literary Modernism”, 2004) — история конфликтных отношений между А. Гинзбергом и Л. Триллингом, рассматриваемых с культурологической стороны как столкновение модернизма и битничества. Работы Стива Харни «Этнос и бит-поэты» (“Ethnos and the Beat Poets”, 1991) и Яапа ван дер Бента «О дружище, я пишу тебе стихи в Амстердаме: Аллен Гинзберг, Саймон Винкеноог и голландская бит-связь» (“O Fellow Travelers I Write You a Poem in Amsterdam: Allen Ginsberg, Simon Vinkenoog, and the Dutch Beat Connection”, 2000) раскрывают кроскультурную специфику творчества А. Гинзберга, затрагивая еврейские, индейские, афроамериканские, голландские мотивы его поэзии.

В диссертации Сары Ривас «Поэма “Вопль” Аллена Гинзберга: литературный и культурный анализ» (“Allen Ginsberg’s *Howl*: A Literary and Cultural Analysis”, 2014) автор исследует поэму «Вопль» в культурологическом

и литературном аспектах, говоря о взаимосвязи поэтик А. Гинзберга, У. Блейка и У. Уитмена.

Анализ нарратологических особенностей, а также вопросы поэтики и художественного метода У. Берроуза изложены в статье Ричарда Костелянца «От ночного кошмара к интуиции: Ретроспективный взгляд на Уильяма Берроуза» (“From Nightmare to Serendipity: A Retrospective Look at William Burroughs”, 1965). Автор анализирует эволюцию прозы У. Берроуза от реализма в ранних текстах к экспериментальному постмодернистскому стилю, акцентируя переход от линейного нарратива к фрагментарной прозе, являющейся отражением хаотической природы современного мира.

Статья Рона Лоуинсона «Дорогой читатель, я был бы рад избавить тебя от этого, но мое перо имеет свою волю, подобно древнему мореплавателю: Рассказчик(и) и аудитория в “Голом завтраке” Уильяма Берроуза» (“Gentle Reader, I Fain Would Spare You This, But My Pen Hath Its Will Like the Ancient Mariner: Narrator(s) and Audience in William S. Burroughs's *Naked Lunch*”, 1998) посвящена анализу нарратива в романе «Голый завтрак», его сложной системной организации. Автор также обращает внимание на интертекстуальную связь романа с поэмой С.Т. Колриджа «Сказание о старом мореходе». В работе Адама Мейера «Один из великих ранних советников: Влияние Франца Кафки на Уильяма Берроуза» (“One of the Great Early Counselors: The Influence of Franz Kafka on William S. Burroughs”, 1990) рассмотрена проблема влияния творчества Ф. Кафки на поэтику произведений У. Берроуза, утсановлена радикальная трансформация мотивов бюрократического ужаса, мутации тела, насилия и др.

Статья Тимоти С. Мерфи «Изучая “Голый завтрак” Уильяма Берроуза» (“Teaching William Burroughs's *Naked Lunch*”, 2000) содержит методические рекомендации по изучению и преподаванию романов У. Берроуза. Ее автор предлагает различные способы интерпретации их нарративной структуры и

обозначает принцип фрагментарности как намеренный и логически выверенный художественный прием.

Исследование Грегори Стефенсона “The Daybreak Boys: essays on the literature of the beat generation” (2009) состоит из десяти эссе, посвященных особенностям известных произведений наиболее значимых авторов бит-поколения: Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза, Г. Корсо, Дж. С. Холмса, М. МакКлура, Р. Фариньи, Л. Ферлингетти и Н. Кессиди. Например, в главе, посвященной поэме «Вопль» А. Гинзберга⁷, исследователь говорит о связи его поэтики с романтической традицией в контексте трансформации А. Гинзбергом мотивов и образов произведений У. Блейка: «Значительным достижением поэмы благодаря использованию Гинзбергом мифа, ритма и пророческого видения являются разрешение проблем, связанных с трансценденцией, и воплощение в стихах нового синкретического способа духовного и общественного сознания»⁸. Г. Стефенсон указывает на первостепенную значимость ритмических особенностей поэмы, обусловливающих ее связь с дописьменными, премодернистскими традициями шаманизма, визионерства и мифа.

Книга Кристофера Гэйра «Бит-поколение: руководство для начинающих» посвящена возникновению и развитию поколения битников. Автор рассматривает вопросы художественных параллелей и взаимовлияний внутри бит-движения, а также проблемы происхождения и встраивания битников в литературный контекст. Обозначен их существенный вклад в развитие американского литературного канона: «Произведения битников считаются значительным вкладом в американский литературный канон, а также образцом свободы и сопротивления господствующим структурам, которые и сегодня

⁷ Allen Ginsberg “Howl”: A Reading.

⁸ “The poem's considerable achievements, by Ginsberg's use of myth, rhythm, and prophetic vision, are the resolution of the problems associated with transcendence and the embodiment in verse of a new syncretic mode of spiritual awareness, a new social consciousness” [Stephenson, 2009: 58].

привлекают новых читателей»⁹. Значимость исследования К. Гэйра заключается в предложенном систематизированном обзоре генезиса, развития и ключевых характеристик бит-движения.

Книга Курта Хэммера «Энциклопедия бит-литературы» построена по принципу словаря и включает в себя статьи, посвященные наиболее значимым произведениям писателей-битников. Также издание содержит хронологию основных событий бит-движения 1940–1960-х годов, призванную предложить общие временные рамки для обозначения исторического контекста бит-литературы.

Работа Бена Джииамо «Керуак, Слово и Путь. Прозаик как духовный искатель» (“Kerouac, the Word and the Way. Prose artist as spiritual quester”, 2000) сочетает в себе литературную критику и анализ произведений писателя, направленные на обозначение влияния наследия писателя на дальнейший литературный процесс: «Я не могу придумать лучшего напутствия современному состоянию американского романа и критическому дискурсу, который стремится вытеснить его в дебри виртуальной нереальности»¹⁰. Так, рассматривая роман «В дороге», Б. Джииамо говорит о мировоззренческих и философских основах поэтики Дж. Керуака, о пути как поиске онтологической истины: «Таким образом, духовный вызов, стоящий перед Керуаком или любым другим человеком, находящимся в поиске божественной или конечной истины, заключается в том, чтобы отвергнуть то, что чувства воспринимают как онтологическое “все и вся” в этой жизни»¹¹. Творчество Дж. Керуака анализируется сквозь призму понимания пути как духовного поиска, интерпретируется как личный экзистенциальный путь поиска онтологических смыслов и истин.

⁹ “Beat writers are now regarded as significant contributions to the American literary canon as well as offering models of freedom and resistance to dominant structures that still appeal to new readers today” [Gair, 2008: 9].

¹⁰ “I can think of no better admonishment to the present state of the American novel and the critical discourse that aims to displace it into the warp of virtual unreality” [Giamo, 2007: 21].

¹¹ “Therefore, the spiritual challenge facing Kerouac, or anyone on such a search for the divine or ultimate truth, is to reject what the senses perceive as the ontological be all and end all of this life” [Ibid: 68].

Интересен сборник статей «“Каков твой путь, чувак?” Критические эссе по роману Джека Керуака “В дороге”» (“What’s Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac’s *On the road*”, 2008) под редакцией Хиллари Холлэдай и Роберта Холтона. В книге собраны десять эссе о романах Дж. Керуака таких исследователей, как Мэтт Теадо, Тим Хант, Ларс Эрик Ларсен и др. Они затрагивают различные подходы к изучению романа: от исследований разных редакций и версий романа до размышлений о возможности его экранизации. «В романах Керуака запечатлены американская мечта о юности, утрата этой мечты и попытка вернуть очарование молодости. Для Керуака детство – это мистический отрезок времени, наполненный невинным восторгом, чувством чуда и жаждой ощущений»¹², – пишет Майкл Скау в эссе «Становление Парадайза» (“The Makings of Paradise”), рассматривая психологические и духовные истоки надломленности, «разбитости» героев Дж. Керуака, обозначая причины их нонконформизма и борьбы с традиционными устоями американского общества.

Книга американского писателя и ученого Дж. Раскина «Американский крик. “Вопль” Аллена Гинзберга и становление бит-поколения» подробно освещает феномен поэмы А. Гинзберга «Вопль», затрагивая повлиявший на автора исторический, культурологический, философский и литературный контексты, эволюцию А. Гинзберга как поэта: «В “Американском крике” я попытался объяснить, каково было Гинзбергу писать “Вопль” – что он чувствовал, о чем думал, почему написал поэму и кто на него повлиял»¹³. Исследователь определяет поэму «Вопль» как «плод времени и места», совокупность разных, иногда противоречивых, элементов жизни А. Гинзберга, его мироощущения и сознания: «Вопль – это синтез, в котором соединяются

¹² “Kerouac’s novels document the American dream of youth, the loss of these dreams, and an attempt to regain the charm of youth. For Kerouac, childhood is a mystical spot of time invested with an innocence of delight, a sense of wonder, and a lust for sensation” [Holladay, 2008: 160].

¹³ “In American Scream I have tried to explain what it was like for Ginsberg to write Howl – how he felt, what he was thinking, why he wrote it, and who influenced him” [Raskin, 2004: 23].

разрозненные элементы противоречивой жизни самого Гинзберга: священное и профанное, пророчество и самореклама... Чтобы понять поэму, нужно понять Америку и холодную войну, а также подпольную культуру Сан-Франциско»¹⁴. Указанные особенности мировозрения поэта позволяют не только увидеть художественный мир автора, но и исторически понять саму Америку, холодную войну и андеграундную культуру Сан-Франциско.

Документальный роман Барри Майлза «Бит Отель. Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже» (2001), переведенный на русский язык, представляет собой фиксацию важнейшего периода для бит-культуры, а именно – 1957–1963-е годы. В эти годы многие писатели-битники и другие ключевые фигуры поколения (Питер Ороловски, Брайон Гайсин, Иэн Соммервиль и другие) жили в Париже в 9-м доме по улице Жи-ле-Кер в Латинском квартале: «Там Гинзберг написал <...> большую часть поэмы “Кадиш”, посвященной его матери, скончавшейся в клинике для душевнобольных. В этом отеле Корсо написал свою известную поэму “Бомба”, на обложке которой красовался ядерный гриб. <...> Именно в Бит Отель Берроуз закончил “Голый ланч”, а Брайон Гайсин изобрел свой знаменитый метод “разрезок”» [Майлз, 2017: 13]. Документальное исследование Барри Майлза, лично знакомого со многими героями книги, является уникальным артефактом времени, отражая достоверную историю создания произведений, ставших позже частью истории мировой культуры.

Статья Р. Костелянца «От ночного кошмара к интуиции: Ретроспективный взгляд на Уильяма Берроуза», вышедшая в 1965 году в журнале Университета Хофстра “Twentieth Century Literature”, посвящена роману У. Берроуза «Голый завтрак» как одному из самых противоречивых произведений со временем Дж. Джойса [Костелянец, 1956: 123]. Ученый касается аспектов роли и места наркотической зависимости и личного опыта У. Берроуза

¹⁴ “Howl is a work of synthesis that fuses disparate elements in Ginsberg’s own contradictory life: the sacred and the profane, the prophetic and the self-promoting. <...> To understand the poem, it helps to understand America and the Cold War – and the underground culture of San Francisco” [Ibid: 26].

в его художественной системе, репортажной модели повествования в романе, уделяя внимание особенностям нарратива. Анализируя образ автора и образ Уильяма Ли, Р. Костелянец говорит о двойственности образа как автобиографического и одновременно фантазийного, вымышленного: «Рассказчик идентифицируется как Уильям Ли; но поскольку Берроуз использовал это имя в качестве псевдонима в своем предыдущем, первом романе “Джанки” (New York Ace, 1953), можно предположить, что Ли – это сам Берроуз, персонаж в его собственном мире грез»¹⁵. Также он пишет о романе как об одной из самых страшных и ужасающих книг в истории литературы, описывающей «мир тотальной болезни», не имеющей надежды на спасение: «...мир тотальной болезни, без единого форпоста чистоты или хотя бы проблеска надежды на исцеление»¹⁶. Однако при этом, по мнению автора, «Голый завтрак» является одним из самых оригинальных, а, возможно, и великих романов нашего времени [Ibid: 130].

Так, наиболее широко освещенными в зарубежном литературоведении представляются культурологический, культурно-исторический, нарратологический и методологический аспекты. Чаще исследователи фокусируются на ключевых, наиболее известных произведениях, таких как роман «В дороге» Дж. Керуака, поэма «Вопль» А. Гинзберга, роман «Голый завтрак» У. Берроуза. Менее изученными остаются романы Дж. Керуака «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур», а также его «Книга Скетчей», роман У. Берроуза «Билет, который лопнул», отдельные верлибры и эссе А. Гинзберга, в связи с чем именно эти произведения составляют исследовательский материал данной работы.

¹⁵ (“The narrator is identified as William Lee; but since Burroughs used that name as a non-deplume for his earlier, first novel *Junkie* (New York Ace, 1953), one assumes that Lee is Burroughs himself, a persona in his own dream world” [Ibid: 123])

¹⁶ “...world of total sickness, without an outpost of purity or even a glimmering hope of cure” [Ibid: 124].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Систематизируя теоретические основы изучения поэтики американской бит-литературы, а также подходы к анализу мотивов в отечественном и зарубежном литературоведении, мы пришли к следующим выводам.

1. Проблемой мотива в отечественном литературоведении занимались многие ученые, такие как А. Н. Веселовский, Б. В. Томашевский, О. М. Фрейденберг, А. Л. Бем, В. Б. Шкловский, И. В. Силантьев и др. В науке существуют морфологический, дихотомический, прагматический, тематический и другие подходы к анализу мотива, наиболее актуальным из которых является вероятностный подход И. В. Силантьева. В рамках этого подхода важны сюжетно-значимые реализации мотива, несущие художественный смысл и интенцию, а также фабульные варианты мотива, мотивирующие развитие действия. По мысли ученого, при анализе мотива обязательно должна быть учтена его вероятностная природа, а также вероятностный вес вариантов мотива относительно инварианта. Немаловажной в контексте анализа мотивной структуры произведений является теория архетипов, представленная в отечественной науке трудами Е. М. Мелетинского. В контексте нашей работы под мотивом мы, вслед за И. В. Силантьевым, понимаем семантически целостную и при этом вариантную повествовательную единицу. Под анализом поэтики мотива мы подразумеваем изучение мотива с точки зрения его семантической структуры и особенностей его реализации и функционирования в тексте.

2. Феномен литературы бит-поколения признан зарубежными и отечественными исследователями как значимая часть американского литературного процесса и является частью мировой культуры. Ключевыми фигурами философии и художественной методологии литературы бит-поколения являются Дж. Керуак, А. Гинзберг и У. Берроуз. Последний, в

частности, выходит за общепризнанные рамки культуры «бит», изобретая новые подходы к созданию литературных текстов, предвосхищая во многом эпоху литературы и философии постмодернизма. Литература бит-поколения встраивается как в американскую литературную традицию, продолжая и во многом трансформируя идеи авторов «Потерянного поколения», ссылаясь на поэтические открытия и особенности поэтики стихотворений У. Уитмена, так и в европейскую, рефлексируя и отвечая на вызовы поколения писателей-экзистенциалистов, продолжая визионерскую традицию У. Блейка. Битники, в особенности Дж. Керуак и А. Гинзберг, также идут вслед за традиционным для американской литературы пониманием мотива пути как духовного поиска и формирования своей идентичности.

3. В зарубежном литературоведении существует достаточное количество исследований, посвященных культурно-историческим, методологическим аспектам поэтики произведений писателей-битников. Наиболее полно представлены работы по романам Дж. Керуака, в частности по роману «В дороге». Также изучены поэма А. Гинзберга «Вопль», роман У. Берроуза «Голый завтрак». Значимыми являются монографии и статьи таких зарубежных ученых, как Г. Стефенсон, К. Гейр, Б. Майлз, К. Хеммер, Б. Джиамо, Х. Холладей, Р. Холтон, Дж. Раскин, Дж. С. Холмс. Важны выводы названных исследователей об особенностях бит-культуры в аспекте ее синтетической природы, основанной на принципах джазовости, мультикультурности, ориентации на идеи восточной философии (дзен-буддизм) и европейскую религиозную традицию (католицизм, христианство), а также провокационности и склонности к осмыслению социально-политического контекста.

ГЛАВА 2. ДЖЕК КЕРУАК: ВАРИАНТЫ РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВА ПУТИ В РОМАНАХ «В ДОРОГЕ», «БРОДЯГИ ДХАРМЫ», «БИГ СУР»

2.1. Роман «В дороге»: путь как поиск истины

Настоящая глава исследования посвящен анализу творчества Дж. Керуака (1922 – 1969) – фигуры, несомненно, культовой для американской культуры второй половины XX века: «Джек Керуак умер 21 октября 1969 года во Флориде. Его называли Королем битников – The King of Beats» [Хаустов, 2020: 7]. Автор, чье творчество в настоящее время вновь набирает популярность (о чем свидетельствует появление относительно новых кинофильмов «На дороге» (2012), «Биг-Сур» (2013), «Убей своих любимых» (2013) и их выход в мировой прокат), был назван «архитектором» бит-поколения еще при жизни («Architect and cofounder of the Beat Generation» [Hemmer, 2007: 174]¹⁷). Бен Джамио, исследователь Университета Нотр-Дам, в книге «Керуак, Слово и Путь» (2009) характеризует писателя как «одного из самых душевных, изобретательных, своеобразных и непонятых литературных деятелей в американской литературе» («one of the most soulful, inventive, idiosyncratic, and misunderstood literary figures in American letters» [Giamo, 2000: 209]). Писатель, запечатлевая наиболее характерные события своей жизни на страницах таких произведений, как «В дороге», «Бродяги Дхармы», «Биг-Сур», «Ангелы опустошения» и др., следовал одному из основных принципов бит-литературы – правдивости. Его тексты свободны от вымысла, все события, происходящие с героями, основаны на тех или иных жизненных ситуациях. Придуманы лишь имена персонажей, каждый из которых имеет реальный прототип.

¹⁷ Труд Курта Хеммера «Энциклопедия бит-литературы» построен в формате словаря, содержащего краткие статьи об основных представителях бит-поколения, а также об отдельных значимых произведениях.

С мировоззренческой точки зрения произведения Дж. Керуака – «сплав» нескольких философий: нонконформистской, христианской и восточной. Предельная автобиографичность, сакральность, джазовость, стилистический нонконформизм – все это характерные особенности «спонтанной прозы» Дж. Керуака. Данный метод основан на принципе свободы письма и подразумевает запечатление на бумаге потока событий, мыслей и переживаний, происходивших в реальной жизни. Термин «спонтанная проза» был сформулирован самим Дж. Керуаком¹⁸: «Время важнее всего для чистоты речи, язык набросков – это происходящее без помех истечение из ума личных тайных идей-слов, выдувание (как в джазе) изображения предмета» [Керуак, 2021: 154]. Писатель считал, что в процессе написания автор не должен прерываться на подбор слов и выражений, он должен сосредоточиться на ассоциациях и импровизациях. Д. Хаустов, рассуждая о романе, пишет, что Дж. Керуак был не только писателем, но и «мифологом, потому что этим текстом он слагал миф о самом себе и своем разбитом поколении» [Хаустов, 2020: 10]. Художественный метод Дж. Керуака не допускает исправлений и длительных размышлений над подбором слов: «Сущность спонтанного метода заключается в изложении мыслей без всякой правки, “устранив всякое словесное, грамматическое и синтаксическое давление” [Васильева, 2014: 1]. Так, по мысли Дж. Керуака, настоящее искусство должно быть основано исключительно на жизненном и чувственном опыте, чем обусловлена абсолютная автобиографичность романа. Стиль «спонтанной прозы», как отмечают исследователи (Х. Холладей, Р. Холтон, П. Уаллей¹⁹), окончательно сформировался позже, роман Дж. Керуака в этом отношении можно назвать «пробой пера». К моменту издания

¹⁸ Более подробно см. работу «Особенности спонтанной прозы» (Kerouac J. Essentials of Spontaneous Prose / J. Kerouac // The Portable Beat Reader. Ed. by A. Charters. – New York: Viking, 1992. – Pp. 57–58.)

¹⁹ Whaley, P. Blows Like a Horn: beat writing, jazz, style, and markets in the transformation of U.S. culture / Preston Whaley, Jr. – Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2004.; Holladay, H. What's your road, man?: critical essays on Jack Kerouac's *On the road* / edited by Hilary Holladay and Robert Holton. – Board of Trustees, Southern Illinois University, 2008.

романа подобный способ письма стал причиной жесткой и резко отрицательной критики.

Американский прозаик Трумен Капоте (1924–1984), автор небезызвестной повести «Завтрак у Тиффани» (“Breakfast at Tiffany's”, 1958), назвал стиль Дж. Керуака «печатанием, а не писательством» [Fenton, 1992: 13]. Основной причиной осуждения такого творческого метода стала его необдуманность и отказ от последующих исправлений, которые ассоциировались в сознании критиков с некоторой безответственностью и несерьезным отношением к писательскому делу. Так, американский поэт, переводчик и критик Джон Чиарди (John Ciardi) невысоко оценивал творчество битников, считая его «самовлюбленным» и посредственным [Андреева, 2004: 658].

Однако современная критика оценивает стиль «спонтанной прозы» совершенно иначе. Рассматривая, например, роман «В дороге» с точки зрения интермедиальности, такие исследователи, как О. Шварц и М. Теадо, говорят прежде всего о его музыкальности и связи с джазовой музыкой, тогда как американские литературные течения XX века связываются с «веком джаза» [Шалимова, 2023: 69]. Роман рассматривается в рамках социокультурной парадигмы США 40–50-х годов, и на этом фоне своеобразие такого художественного метода кажется вполне оправданным, более того, полностью отражающим эстетическую и стилистическую специфику искусства этого периода. Так, Метт Теадо, один из исследователей романа «В дороге», называет джаз «бьющимся сердцем книги» [Theado, 2000: 58]. «Спонтанная проза» подобна джазовой импровизации, то есть живой, свободно льющейся музыке, «сочинению произведения в момент исполнения» [Васильева, 2014: 4]. В этом отношении важную роль в системе персонажей романа играют образы джазовых музыкантов-Богов, какими их видят герои, в особенности Дин Мориарти.

Роман «В дороге» является наиболее популярным произведением автора и ключевым в его творчестве с точки зрения поэтики битничества. В основе сюжета – архетипический мотив *пути*, при этом понятие «путь» понимается в традиционном для американской литературы ключе – как поиск смысла жизни, – тогда как «дорога» является объектом, своего рода полем, в котором этот поиск может быть осуществлен. «Дорога» как образ обозначает то фактическое пространство жизни битника, в котором он пребывает, пока осуществляется поиск истины, в то же время «уход» с «дороги» символизирует духовную «остановку» и связан с мотивами *одиночества, заброшенности*.

Интересна история создания романа, который был написан в 1951 году за три недели. За это время писатель напечатал на пишущей машинке 125 тысяч слов. Роман полностью автобиографичен: он повествует о путешествии по Америке двух друзей, Джека Керуака (Сал Парадайз) и Нила Кэссида (Дин Мориарти). Большая часть персонажей романа имеет реальные прототипы. Так, в романе отражена дружба Дж. Керуака с другими известнейшими писателями-битниками: Алленом Гинзбергом (Карло Маркс), У. Берроузом и его женой Джоан Воллмер (Старый Бык Ли и Джейн), Гербертом Ханке (Элмер Хассел) и др.

Говоря о стиле романа, нельзя не отметить и некоторое сходство с художественным методом писателей-модернистов начала XX века, с «потоком сознания» Дж. Джойса и других авторов. «Поток сознания» как прием в романе Дж. Керуака отсутствует, но здесь речь идет о сходстве принципов: «поток сознания» позволил модернистам показать тайное, проникнуть в психику человека. Уходя от линейной, последовательной модели нарратива, «поток сознания» позволяет взглянуть на восприятие как на процесс ассоциативный, что в некотором смысле сближает этот метод с более поздним постмодернистским методом нарезок, так называемым методом “cut-up”. Наиболее полную реализацию этот метод обрел в творчестве У. Берроуза.

Нечто похожее мы видим и в романах Дж. Керуака. Эту тенденцию можно назвать стремлением к абсолютному освобождению: стилистическому, эстетическому, духовному, сексуальному.

Сам автор определил свой роман как суть поколения битников, выраженную словами: «В романе (на него ушло 100 футов писчей бумаги) я словами выражаю суть “поколения битников”...» [Андреева, 2004: 612]. Одна из целей писателя в этом отношении – создать образ героя-битника, изобразить его характерные черты. Такой герой – Сал Парадайз – показан в постоянном движении, в дороге, о чем свидетельствует название романа. Это типичный битник, бродяга, «битый» жизнью парень, путешествующий из города в город в поисках смысла жизни. Таков и Дин Мориарти. Он является постоянным спутником главного героя, «выводит» его на дорогу, поскольку никак не может усидеть на месте: «С появлением Дина Мориарти началась та часть моей жизни, которую можно назвать жизнью на дороге [пер. М. В. Немцова, Керуак, 1955–1957: 7]²⁰. Ярко выраженное, постоянное стремление куда-то вперед, бескомпромиссное и неискоренимое желание жить, эмоциональный и «взрывной», «сумасшедший» характер присущ особому типу битников, которых Дж. Керуак в работе «Истоки разбитого поколения» называет “hot” [Андреева, 2004: 611]. Именно эти черты привлекли Сала Парадайза в Дине Мориарти.

Обратимся к семантике заглавия. Само словосочетание «В дороге» или «На дороге» указывает на то, что в центре сюжета – путешествие, а герои находятся в движении, в пути. В романе практически отсутствуют «статичные» эпизоды: дорога не покидает героев на протяжении всего повествования. Так, мы движемся вместе с героями, видим мир их глазами, живем жизнью настоящих битников. Наблюдая внутренний (духовный) и внешний

²⁰ “With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you could call my life on the road” [Kerouac, 1955–1957: 4].

(физический) путь Сала Парадайза, мы постепенно фиксируем его отличительные черты, особенности его мировоззрения, образа жизни. Углубляясь в повествование, мы видим, что герой Дж. Керуака – это эмоциональная открытая личность, чувственно воспринимающая мир, постоянно пребывающая в состоянии духовного поиска, безостановочно ищущая освобождения. Именно к идее духовной свободы в итоге сводятся все сюжетные линии этого и других рассмотренных нами романов Дж. Керуака. Прийти к этой финальной смысловой точке нам позволит последовательный анализ всех этапов путешествия, совершенного героями.

Герои отправляются в путь в поисках «драгоценной жемчужины», смысла существования, что подтверждается их амбициями и готовностью пожертвовать многим ради этого сокровища. В этом ключе интересен первый выход главного героя, Сала Парадайза, на дорогу. Еще до отправления, изучая карты Америки и продумывая будущий маршрут, он наивно решает проделать свой путь, никуда не сворачивая, по «одной длинной красной линии» – Трассе № 6. Добравшись до моста Медвежьей Горы, откуда должно было начаться путешествие, герой попадает под страшный ливень: «В вышине над головой огромная шерстистая Медвежья гора метала вниз раскаты грома, вселяя в меня страх Господень» [Керуак, 1955–1957: 7]²¹. Узнав, что по этой трассе добраться до Чикаго невозможно, Сал возвращается к исходной точке, промокший и разочарованный. Этот комический эпизод заключает в себе простое, но важнейшее содержание. В порыве отчаяния и искреннего самобичевания герой признается себе в нерешительности и «кислой» мечтательности: «...весь день и еще полночи катался вверх-вниз, с юга на север и обратно, как будто не можешь завестись» [Там же: 13]²². Как видим, дорога диктует свои правила: сталкиваясь с ней, Сал понимает, что, отправляясь в путь, не сможет проехать

²¹ “High up over my head the great hairy Bear Mountain sent down thunderclaps that put the fear of God in me” [Kerouac, 1955–1957: 9].

²² “I’ve been all day and into the night going up and down, north and south, like something that can’t get started” [Ibid: 10].

напрямую в пункт назначения, ведь так никогда не доберешься до конечной цели. Здесь речь идет об архетипичности мотива пути: путешествие представляется как часть инициации, неудачное начало пути – первое испытание. Выйдя на дорогу, герой осознает, что в деле поиска смысла жизни нет прямых путей, и найти свою «жемчужину» можно только полностью покорившись дороге как судьбе. В дальнейшем эта идея развивается в анализируемом романе.

Важно обратить внимание на то особое состояние, в котором пребывает герой в определенные моменты своей поездки. Будучи на полпути в Денвер, Сал, проснувшись на закате в дешевой гостинице, испытывает «самое странное мгновение» в своей жизни: «Я не знал, кто я: далеко от дома, загнанный и замученный путешествие...; я смотрел на высокий потолок, весь в трещинах, и пятнадцать странных секунд на самом деле не соображал, кто я. <...> Я находился <...> на пограничной линии, отделяющей Восток моей юности от Запада моего будущего...» [Керуак, 1955–1957: 15–16]²³. Герой-битник переживает состояние потерянности, болезненной неопределенности, иллюзорности прожитой жизни остро и эмоционально глубоко, находясь на распутье между прошлым и будущим, определяемыми как Восток и Запад.

Неясное представление о самом себе реализуется через мотив *тоски*, сквозь которую герой смотрит на окружающую действительность: «за окном свистит пар, потрескивает старая гостиничная древесина, шаги наверху и все эти печальные звуки...» [Там же: 15]²⁴. Такие переживания свойственны человеку в момент внутреннего перелома, утраты прежнего “себя” и неясного видения себя в будущем.

²³ (“I didn’t know who I was – I was far away from home, haunted and tired with travel <...>; I looked at the cracked high ceiling and really didn’t know who I was for about fifteen strange seconds. <...> I was <...> at the dividing line between the East of my youth and the West of my future...” [Kerouac, 1955–1957: 12])

²⁴ (“...hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds...” [Ibid: 12])

Эта ситуация схожа с ситуацией выбора, характерной для героев произведений писателей-экзистенциалистов, таких как Жан-Поль Сартр и Альбер Камю. При более подробном анализе ясно, что экзистенциальный мотив «заброшенности» и мотив *выбора* героев Дж. Керуака является рецепцией философии экзистенциализма XX века. Иными словами, в зеркале романов Дж. Керуака отражаются не только премодернистические мотивы, но и мотивы, отсылающие к парадигме модерна²⁵. Так, обращаясь к знаковым текстам таких авторов, как Жан-Поль Сартр и Альбер Камю, мы видим, что героев-экзистенциалистов занимает практически тот же круг экзистенциальных проблем, что и героев прозы Дж. Керуака, в связи с чем актуализируются мотивы *духовного поиска, свободы и выбора*. Обратившись к роману Дж. Керуака «Бродяги Дхармы», а также к романам А. Камю «Посторонний» (1942), Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938) и его статье «Экзистенциализм – это гуманизм» (1946), определим, каким образом мотив духовного поиска реализуется в этих произведениях, и постараемся обозначить особенности поэтики мотива *пути битника* в сравнении с исканиями героев экзистенциальной литературы.

Говоря о философии Ж.-П. Сартра, нужно отметить, что в программной статье «Экзистенциализм – это гуманизм», направленной на оправдание этого учения, автор обозначает три мотива, лежащих в основе его философии и реализующихся через поэтику мотивов романа «Тошнота». Это мотив экзистенциального *выбора* (или *свободы*) человека, мотив экзистенциального *одиночества* (или *заброшенности, тоски, отчаяния*) и мотив *последствий выбора* (или *ответственности за выбор*). В этой статье, а также и в романе, Ж.-П. Сартр демонстрирует мир, смоделированный при помощи этих мотивов: перед нашим взором предстает человек, помещенный в реальность, фактически

²⁵ Говоря о принадлежности произведений битников к той или иной философской парадигме, мы ссылаемся на исследование А. Г. Дугина «Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли» (2009)²⁵, где наиболее четко определены три парадигмы – премодерна, модерна и постмодерна.

лишенную божественного бытия, тем самым «заброшенный» в мир, оставленный и обреченный на одиночество, при этом обязаный выбирать себя самостоятельно и нести ответственность за этот выбор. По мысли автора, факт существования или не-существования Бога, в принципе, не имеет никакого значения, и человек не должен зависеть от этого факта, а должен быть нравственным лишь благодаря собственной воле. Одиночество здесь является причиной вечной экзистенциальной тоски человека, находящегося в таком тяжелом положении. Это состояние ярко воссоздано Ж.-П. Сартром в романе «Тошнота». Герой романа, Антуан Рокантен, постоянно пребывает в состоянии одиночества, реализованном через мотив *страха*. Он боится природы, людей и предметов, боится сойти с ума. Ввиду чрезмерной, болезненной чуткости в восприятии мира сам факт существования всех вещей огорчает его своей навязчивостью, вызывает отвращение и тошноту. Антуана пугают деревья в парке с их огромными черными корнями, кисти собственных рук, кажущиеся чужими, мысль о том, что в один день он проснется и мир окажется совершенно другим, непонятным, неузнаваемо диким. В своих размышлениях герой приходит к выводу, что существование как таковое не имеет никакой закономерности, оно случайно и беспричинно, так же, как и смерть.

Единственное явление, вызывающее восхищение у Рокантена, – это музыка. По ходу повествования он множество раз прослушивает одну и ту же пластинку с джазовой композицией “Some of these days” и, слыша голос певицы-негритянки, испытывает облегчение и необъяснимое счастье. В итоге герой приходит к выводу, что произведение искусства, особенно музыкальное, – это некое высшее явление, находящееся за пределами существования. Мелодия, по мысли автора, не подвластна смерти. Несмотря на старение пластинки, «за пределами того, что существует, что переходит от одного *сегодня* в другое, не имея прошлого, не имея будущего, за пределами звуков, которые со дня на день искажаются, вылущиваются и тянутся к смерти, мелодия остается прежней,

молодой и крепкой, словно беспощадный свидетель» [Сартр, 2018: 313]. Иными словами, мелодия – единственная вещь, обладающая своеобразной сакральностью, и герой видит свое спасение от смерти только в создании произведения искусства. В финале он решает написать роман. Интересно, что в романах Дж. Керуака именно образы музыкантов являются воплощением божественного на Земле. Именно мотив *встречи* с музыкантами, подобными явлению свыше, заставляют Дина Мориарти «остановиться», именно им присущи атрибуты сакральности (золотая труба, сцена как «престол Бога» и др.).

Мотивы *заброшенности* и *одиночества* характерны и для творчества Альбера Камю. Герой повести «Посторонний», Мерсо, на протяжении всего повествования пребывает в состоянии одинокой и спокойной неопределенности. Герой не задается целью четко определить себя, примкнув к какой-либо крайности, выбрав тот или иной образ жизни. Автор в образе Мерсо воплощает идею неприятия какой бы то ни было ограниченности (в частности религиозной), склоняясь к восприятию лишь объективной, реально существующей истины, а не иллюзорно выбранной судьбы. В финале повести, в диалоге со священником, герой говорит, что «все кругом – избранники», и человек должен покориться своей участи. Данная формула подтверждается содержанием повести: с момента получения известия о смерти матери и до последних минут Мерсо плывет по течению своей жизни, последовательно и чувственно воспринимая окружающий мир. Это ярко видно в особенностях отношений между героем и его подругой Мари. Мерсо никак не определяет свои чувства к Мари: он говорит только о том, что он реально испытывает к ней, а именно о некоторой привязанности и физическом влечении. Когда Мари спрашивает его о любви, он неопределенно отвечает: «слова значения не имеют, но, кажется, любви к ней у меня нет» [Камю, 1989: 20]. Вероятно, Мерсо не имеет четкого мнения насчет того, что означает слово «любовь», ему

кажется бессмысленным заключать то, что он испытывает, в рамки какого-то конкретного термина.

В этом отношении показателен кульминационный момент первой части повести – сцена убийства. Здесь нет однозначности, нет определенной причины убийства, нет мотива преступления, мотив *убийства* выражает определенную философскую концепцию. Мерсо убивает араба под действием внешних обстоятельств, одурманенный зноем. Образ палящего солнца, повторяющийся в повести около 30 раз, из которых 16 раз – в рассматриваемой главе, олицетворяет ту гнетущую внешнюю силу, под давлением которой случается роковое событие в жизни героя. Важно физическое состояние героя, которое усугубляется множеством повторов (пот, жар, ослепление блеском стали, глаза и брови, залитые солнечным потом и т.д.), оказывая влияние на действия Мерсо. Все элементы поэтики текста «работают» в рамках концепций абсурдизма и атеистического экзистенциализма, в русле которых рассматривается творчество Альбера Камю, который, хоть и противопоставлял себя «экзистенциальной философии», но все же рассматривается исследователями как «представитель экзистенциалистской традиции континентальной философии»²⁶.

Мы видим, что центральным в творчестве писателей-экзистенциалистов является мотив *одиночества*, и связан он прежде всего с мотивом свободного *выбора* человека, находящегося в случайном, безответном мире. Как было сказано в первом параграфе данной главы, творчеству битников, в частности Дж. Керуака, мотивы *одиночества* и свободного *выбора* также близки, однако их семантика несколько иная.

С одной стороны, герои Дж. Керуака как будто разделяют гнетущую, во многом беспросветную меланхолию героев А. Камю и Ж.-П. Сартра. В

²⁶ “Camus is commonly understood as belonging to the existentialist tradition of Continental philosophy” [Roberts, 2014: 4].

моменты экзистенциальной слабости, выраженной через мотивы *падения, тоски и «заброшенности»*, Сал Парадайз, подобно Рокантену и Мерсо, с трудом находит в себе силы жить, болезненно переживает страх смерти. Однако мы четко видим философическую, мировоззренческую разницу – герой Дж. Керуака боятся смерти, но, чувствуя себя «на грани», они не упиваются тоской, не подчиняются меланхолии, а бегут от нее. Их пугает, скорее, собственная слабость, но не хаотичность и бессмысленность мира, поскольку в существовании некоторых высших духовных истин и смыслов они не сомневаются. Одиночество, «заброшенность» и страдания герой проживают именно как путь к очищению через падение, взгляд в самого себя, монашеское послушание.

Особенно ярко мотивы *очищения и бегства из мира* реализуются в романе «Бродяги Дхармы», где герой решается провести несколько месяцев в горах, в полном одиночестве, без каких-либо особых удобств. Вершина, на которую попадает герой, называется «пик Заброшенности» (другой вариант перевода – «Пик Опустошения»). Неизвестно, намеренно ли автор использовал это название, намекая на заброшенность в терминологии Ж.-П. Сартра, но это не так уж важно. Интересно то, насколько разнится семантика самого слова. Для Ж.-П. Сартра заброшенность – тяжелое, тоскливое чувство покинутости, для Дж. Керуака «пик Заброшенности» – испытание, живая гора-божество, позволившая герою ощутить озарение и продвинуться на пути духовного познания, что выражено через мотив *восхождения*. Если сравнить Сала Парадайза с героем А. Камю, мы отчетливо видим несходство стремлений. С одной стороны, Мерсо, также, как и Парадайз, стремится к свободе, к возможности воспринимать мир без каких-либо ограничений. Сал жаждет той же свободы, но видит ее только в союзе с Богом, которого он ищет на дороге, тогда как Мерсо обретает ее в экзистенциальном союзе с окружающим его объективным миром: «...в первый раз открыл свою душу ласковому

равнодушию мира. Я постиг, как он подобен мне, братски подобен, понял, что я был счастлив и все еще могу назвать себя счастливым» [Камю, 1989: 71].

Становится ясно, что Мерсо стремится к абсолютному одиночеству без Бога, тогда как Парадайз (чья фамилия в переводе с английского языка означает «рай») видит счастье только в познании божественного. Также показательна разница состояний героев. Мерсо – воплощение спокойствия и равнодушия. На него действует лишь палящая жара, притом чисто физиологически. Герои Дж. Керуака в своем одиночестве, наоборот, способны пережить широкий спектр эмоций, наиболее важные из которых – это острая тоска, экстатическое счастье бытия, безумие, неудержимость, параноидальный страх и др. Герои-экзистенциалисты и герои-битники, несмотря на некоторые сходства, все же далеки друг от друга.

На основе рассмотренных текстов мы можем заметить общность и повторяемость ряда мотивов и вариантов их реализации. Повесть А. Камю «Посторонний», роман Ж.-П. Сартра «Тошнота» и романы Дж. Керуака написаны в середине XX века (1942, 1938 и 1951, 1958). Сходство некоторых элементов поэтики, в частности поэтики мотивов, обусловлены единой направленностью философской и творческой мысли, общностью мировоззренческих настроений этого культурного периода. Однако романы Дж. Керуака написаны чуть позже, примерно на 10 и 20 лет, и мы видим, как семантически трансформируется в них мотив *одиночества*. Несмотря на то что одиночество понимается Ж.-П. Сартром, А. Камю и Дж. Керуаком как дар или даже счастье, мы видим, что для битников это счастье жизненно, оно заключается в поиске, стремлении к духовным ориентирам предшествующих эпох, более древним, премодернистическим религиям и учениям.

Экзистенциализм как философское течение принадлежит парадигме модерна, чем обусловлена специфика реализации мотива *одиночества* героя, заброшенного в холодный хаотический мир. Европейская мысль стремится к

«голому» человеку, свободно совершающему экзистенциальный выбор и ответственному за него, тогда как мультикультурная Америка в своей эклектике и культурно-этической неоднородности понимает одиночество как единство человека с природой и с самим собой, то есть с Богом: «Мультикультурализм стал итогом долгого американского пути самоутверждения, поисков самобытной культурной идентичности» [Панова, 2014: 6]. Герой романа «Бродяги Дхармы», покидая горную обитель, мысленно обращается к своему другу со словами: «...я не знаю, когда мы с тобой встретимся, не знаю, что будет дальше, но Заброшенность, Заброшенность, сколь многим я ей обязан... Предстоит печаль возвращения в города <...>. “Все ерунда”, – добавил я с усмешкой, ибо знал, что и хижина, и гора поймут меня, – и уж тогда повернулся и пустился вниз по тропе, возвращаясь в мир» [пер. А. Г. Герасимовой, Керуак, 2024]²⁷. Мотив *пути* героя-битника выражен через вариант *возвращения* в жизнь (мотивы *восхождения* и *воскресения*), тогда как путь героев-экзистенциалистов реализуется через мотив *смерти* (Мерсо) либо *бегства в искусство* (Рокантен). Сравнение мотивной структуры романов писателей-экзистенциалистов и романов Дж. Керуака помогает нам понять специфику битнического нарратива, увидеть его своеобразие на фоне экзистенциальной и абсурдистской литературы, проследить трансформацию инвариантного мотива пути и его вариантов сем.

Так, в сознании Сала Парадайза мы не видим сомнений в выборе, как это было с героями экзистенциальной литературы. На протяжении всего повествования героем Дж. Керуака руководит стремление двигаться вперед, несмотря на отсутствие четкой конечной цели и нежелание возвращаться к «себе» прежнему, погруженному в будничную рутину и медленное, спокойное

²⁷ “I don’t know when we’ll meet again or what’ll happen in the future, but Desolation, Desolation, I owe so much to Desolation <...>. Now comes the sadness of coming back to cities <...>. Then I added ‘Blah’, with a little grin, because I knew that shack and that mountain would understand what that meant, and turned and went on down the trail back to this world” [Kerouac, 1958: 172].

существование, лишенное кардинальных решений и беспрерывного поиска ответов. Пускаясь в путешествие, герои романа всецело отдают себя жизни, воспринимая все события как предначертанные Богом. Постепенно *путь* в восприятии героев романа становится сакральным, отождествляясь с понятием судьбы. В некоторой степени это особое отношение прослеживается и в первых строках романа: «То, чему суждено было случиться потом, — чистая фантастика, и не рассказать об этом нельзя» [Керуак, 2024]²⁸. На протяжении всего романа герои обращаются к Богу, в частности, к некоторым общим религиозным категориям, таким как святость, откровение, аскетизм, смирение, бродяжничество, отшельничество, что находит отражение в сюжетной структуре и в поэтике мотивов романа. В этой связи важным является мотив *страдания*, в частности понимание героями его ценности и сакральности.

Все пережитые в дороге неудачи и горести не отвращают героев от дороги, наоборот, принимаются смиренно и терпеливо, способствуют формированию сакрального отношения к ней как к судьбе. При этом путь страдания символизирует очищение и святость во многих религиях: как в традиционных дохристианских, так и в креационистских. В романах Дж. Керуака мы видим смешение разных философских и христианских идей, чем-то напоминающее концепцию «парадигмальной аномалии» или археомодерна, предложенную русским философом, профессором А. Г. Дугиным. Один из исследователей современной американской культуры, В. И. Чередников, называет это явление американским романтизмом, или «обратным археомодерном» [Чередников, 2011: 7]. Ученый говорит о том, что это в некотором смысле «восполнение пробела в американской культуре в отношении премодерна, ее недостатка в священном, традиционном,

²⁸ “And this was really the way that my whole road experience began, and the things that were to come are too fantastic not to tell” [Kerouac, 1955–1957: 7].

мистическом...» [Там же: 10]. Данное определение частично применимо к текстам Дж. Керуака, особенно к его поздним романам.

Интересно, что временами (например, в начале романа) вектор направлен в сторону христианства: «По-настоящему, это история двух дружбанов-католиков, колесящих по стране в поисках Бога» [Керуак, 2024]²⁹. Но, углубляясь в повествование, мы видим, что восприятие героями страдания близко и восточной философии. Во множестве эпизодов романа страдание воспринимается героями не как глубокое моральное или физическое мучение, но как бесконечное заключение в «океане сансары», который ассоциируется с рутиной «конечного, превратного, невечного материального мира» [Альбедиль, 1996: 390] и невежеством человека, погрязшего в нем. Основная цель героев в таком случае – очищение души и постижение истины о самом себе. Именно по этому пути стараются идти Сал Парадайз и Дин Мориарти, именно стремление к очищению выводит их на дорогу. С этим также связано стремление героев к природе (уход от центра города к окраине, уход в горы, отшельничество в горах и др.). В этом отношении мотив *пути* представляется не только архетипическим, но и христианским. Одна из важнейших функций этого мотива – раскрыть сущность героя-битника, показав и подчеркнув его важнейшую черту: стремление к постоянному духовному поиску, желание найти свое место в мире, найти счастье и смысл жизни путем отречения от быта, навязанных норм и стереотипов.

Также мотив *пути* реализуется через вариант *бродяжничества*, которое вновь трактуется автором в сакральном смысле. Для Дж. Керуака, который сам не раз оказывался без крыши над головой и без гроша в кармане, бродяжничество – осознанный выбор в пользу особого образа жизни, обусловленный отказом от материального во имя обретения духовного, что характерно христианскому, в частности, православному мировоззрению (идея

²⁹ “It was really a story about two Catholic buddies roaming the country in search of God” [Kerouac, 2024].

юродства). Размышляя о понятии битничества, автор отмечает, что словом “beat” первоначально называли «бедных, сломленных, чертовски усталых» [Керуак, 2024] бродяг, ничего не имеющих. В тексте суть понятий «разбитость» и «битость» вырисовывается довольно четко: «Я был так одинок, так печален, я так устал, так продрог, я был так сломлен, так разбит...» [Керуак, 2024]³⁰, – говорит Сал Парадайз. Мотивы *сломленности* и последующего его *преодоления* позволяют героям ярче увидеть самих себя как отрешенных от быта странников, носителей духовного начала. Следовательно, битники, «битые» жизнью люди, ближе к осознанию истинного смысла существования, чем люди светские. Стремление к отказу от материальных благ, очищению души и освобождению от уз бездумного мирского существования, сосредоточенного лишь на желании удовлетворить свои потребности, – вот то, на чем строится тип героя-битника.

Роман «В дороге» представляет нам ярких литературных героев, которых мы видим во многих произведениях Дж. Керуака, а также и в текстах других писателей и поэтов-битников. Характерные черты героев-битников нам помогает увидеть сюжетная организация романа, инвариантное ядро которой – архетипический мотив *пути*. Семантическую оболочку данного мотива полярно составляют мотивы *падения* (вариантные семы – мотивы *одиночества, тоски, «заброшенности, смерти и др.*) и *восхождения* (*выбора, бегства от мира, бродяжничества, очищения, воскресения и др.*). С точки зрения динамики повествования мотив *пути* выполняет сюжетообразующую функцию, а с семантической точки зрения становится ключом к идейному содержанию романа.

³⁰ “I was so lonely, so sad, so tired, so quivering, so broken, so beat” [Kerouac, 1955–1957: 49].

2.2. Романы «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур»: пространственная полярность мотивов восхождения и падения

Обратимся к роману Дж. Керуака «Бродяги Дхармы». Роман «Бродяги Дхармы» был написан Дж. Керуаком в 1958 году. События, описанные автором, также являются автобиографическими и происходят после событий романа «В дороге». Главные герои романа – Рэй Смит (Дж. Керуак) и Джефи Райдер (Гэри Снайдер, американский поэт, эссеист, профессор Калифорнийского университета), совершают совместное восхождение на гору Маттерхорн в Калифорнии.

В отличие от романа «В дороге», в «Бродягах Дхармы» больше отсылок к восточной философии и меньше – к христианству, однако взаимосвязь этих мировоззренческих концепций, безусловно, присутствует как одна из характерных черт поэтики Дж. Керуака. Главная особенность произведения с этой точки зрения – двойственность внутреннего состояния героя. Сюжетообразующим мотивом здесь также является мотив *пути* – герои вновь отправляются в путешествие, преодолевая определенные испытания.

В этом романе мотив *пути* важен с пространственной точки зрения. Он реализуется несколько иначе, чем в романе «В дороге», где герои физически двигались по прямой линии, вглубь страны, в психологическом аспекте осуществляя восхождение и падение. Следовательно, такие фабульные варианты мотива *пути*, как *восхождение* (покорение вершины Маттерхорн) и *падение* (уход с пути в сторону или вниз, в город), выходят на первый план.

Антиномия «вверх – вниз» в тексте понимается в контексте духовной философии автора, ведь она метафорически и архетипически отражает премодернистическую модель мира. Верх – это небесное, неземное, метафора очищения, уход от поглотившего героя пьянства, заветное слияние со священной горой Маттерхорн. Низ – адическое, инфернальное, метафора ада,

возвращение к мучениям развязной, «телесной» жизни города. Так, сюжетная схема романа напоминает модель *древа* в контексте традиционной философии. На протяжении всего повествования мы видим постоянные метания героя между целомудренным воздержанием и страдальческим бессилием перед городскими соблазнами. Путь вниз также связан с другим фабульным вариантом мотива *пути* – с мотивом *болезни*, который реализуется в описаниях тяжелых состояний слома, разбитости героя, находящегося в городской среде, таких как похмелье, галлюцинации, последствия употребления наркотиков и др.

Мотив *восхождения* связан с совершенно иными состояниями героя. Во время подъема на гору Маттерхорн Рей Смит пребывает в умиротворенном, «мудром» настроении, гармонии с природой и окружающим миром: «Да, дружище, знаешь, для меня гора – это Будда. Подумай, какое терпение сотни, тысячи лет сидеть тут в полнейшем молчании и как бы молиться в тиши за всех живых существ и ждать, когда ж мы наконец прекратим суетиться» [Керуак, 2024]³¹. Нельзя не отметить, что Рей также находится под некоторым влиянием Джефи Райдера, которого он воспринимает как своего учителя. Гора Маттерхорн представляется героям не только как материальная, но и как духовная вершина, которую необходимо покорить, чтобы достичь очищения.

Такое простое понимание сущности буддизма свойственно многим героям Дж. Керуака, а также и самому писателю – себя и своих приятелей-битников он называл философами-любителями. Дж. Керуак более всего интересовался восточной, в частности японской, поэзией, а также русской прозой, особенно творчеством Ф. М. Достоевского: «В США Достоевский на протяжении уже более пятидесяти лет – самый читаемый и изучаемый русский писатель, представляющий не только русскую словесность, но и русскую

³¹ «Yeah man, you know to me a mountain is a Buddha. Think of the patience, hundreds of thousands of years just sittin there bein perfectly perfectly silent and like praying for all living creatures in that silence and just waitin for us to stop all our frettin and foolin» [Kerouac, 1958: 48].

культуру в целом» [Львова, 2008: 4]. Интерес к личности и текстам Ф. М. Достоевского, а также некоторые особенности поэтики мотивов его произведений отражены в романах, письмах и скетчах Дж. Керуака, в переписке писателя с Н. Кэссиди, С. Сампасом и другими битниками. Мы считаем необходимым остановиться на них чуть подробнее.

Говоря о «русскости» философских взглядов Дж. Керуака, нельзя проигнорировать тот факт, что личность Ф. М. Достоевского во многом повлияла на мировоззрение и творчество именно писателей-битников. «Достоевский не только оказал значительное влияние на литературу поколения Бит, но и стал своеобразным культовым писателем этого поколения», – пишет исследователь И. В. Львова в статье «Ф. М. Достоевский в восприятии поколения Бит (к проблеме рецепции творчества писателя в США)» [Львова, 2004: 60]. Сам Дж. Керуак отмечал, что некоторые его произведения написаны под влиянием Ф. М. Достоевского. Например, свой роман «Подземные» он сравнивал с «Записками из подполья» [Львова, 2008: 137]. На страницах «В дороге» встречается имя классика русской литературы: в несколько измененном варианте – *Достиоффски* – оно упоминается в беседе главного героя с Реми Бонкуром, его школьным другом: «Как звали того русского писателя, о котором ты все время твердишь, – он еще засовывал себе в башмак газеты, а цилиндр свой нашел на помойке? <...> Ага, вспомнил, ну конечно – Достиоффски» [пер. В. И. Коган, Керуак, 2024]³². Тот факт, что Керуак действительно не раз «твердил» о Ф. М. Достоевском своим друзьям, находит подтверждение в переписке писателя с Нилом Кэссиди и Себастьяном Сампасом.

Так, в письме к С. Сампасу писатель называет Ф. М. Достоевского «одним из нас», с чем, в свою очередь, спорит Сампас, считая, что Достоевский

³² “What’s the name of that Russian author you’re always talking about – the one who put the newspapers in his shoe and walked around in a stovepipe hat he found in a garbage pail? <...> Ah, that’s it – that’s it – Dostioffski” [Kerouac, 1959: 43].

не может быть полностью усвоен, понят западным миром, являясь воплощением единственно русской культуры и философии: «Западному человеку он не может передать того, чего нет в нем. <...> Все русские – это Достоевский. В нем говорит их душа» [Львова, 2008: 116]. В письме к Н. Кэсси迪 – «русским Христом»: «Послушай... осознаешь ли ты, что новый литературный век начинается в Америке? [...] С пришествием русского Христа Достоевского мы, молодые американцы, обращаемся к новой оценке человека: самой его “позиции”, личностной и психической [...]» [Там же: 122]. Так, Ф. М. Достоевский становится для битников культовой фигурой: «Он получает свое, американизированное, имя Дости, которое многократно обыгрывается...» [Там же: 44]. Немногочисленны упоминания о влиянии Ф. М. Достоевского на поэтику У. Берроуза. Так, И. В. Львова предполагает, что «пессимистический взгляд Берроуза на человека, убежденность в том, что *homo sapiens* обречен на вырождение и самоуничтожение, сделали его равнодушными к проповеди сострадания и любви к человеку, которая была услышана Керуаком и Гинсбергом у Достоевского и былаозвучна их мироощущению» [Там же: 50]. Данное утверждение акцентирует мировоззренческую разницу между писателями, тем самым обуславливая значимые отличия особенностей поэтики мотива в их произведениях.

Герои Ф. М. Достоевского, будь то бунтующие молодые люди (Раскольников, Иван Карамазов и др.) или же слабые, «пьяненькие», «униженные и оскорбленные» (Мармеладов), так или иначе, понимаются битниками прежде всего как трансляторы святости, понимаемой с несколькомифологизированном ключе: «Для поколения Бит типична идентификация не только себя с героями Достоевского, но и Достоевского с его героями, прежде всего с Мышкиным. Во многом благодаря Гинсбергу и Керуаку сформировалось представление о “святости” Достоевского...» [Там же: 49]. В этом отношении мотив *пути как поиска духовной истины*, мотивы

страдания, одиночества и выбора являются теми мотивами, которые также транслируют в своих произведениях и битники. Рассмотрим некоторое сходство поэтики мотивов произведений Дж. Керуака и Ф. М. Достоевского.

Герои Ф. М. Достоевского проходят испытания страданием в разных его формах, в связи с чем возникают мотивы *богоборчества, неверия, нравственного падения, преступления, убийства и др.* Интересно, что сближение битников с Ф. М. Достоевским основано на роли в их жизнетворчестве бунта и, как следствие, преступления: «Поколение Бит романтизировало преступление и преступника, т.к. в представлении молодых людей “всякое новое слово” связано с преступлением» [Львова, 2008: 22]. Мотив *падения* характерен для прозы Ф. М. Достоевского и связан также с мотивом *болезни*: лишь опустившись, «переболев» идеей, герой получает возможность воскреснуть.

Стоит отметить не прямое, но все же заметное сюжетное сходство романов Дж. Керуака с «Преступлением и наказанием»: одержимый своей идеей – «болезнью», Родион Раскольников постоянно *выходит* на улицу и идет бессознательно, не думая заранее о направлении, что позволяет определить мотив *пути* как сюжетообразующий. Не менее значим также мотив *встречи*: наиболее важные встречи (спасение пьяной девицы, смерть Мармеладова и др.) происходят непреднамеренно, а необходимые для совершения «дела» условия и предметы тоже попадаются герою как бы случайно (подслушанный разговор, топор и др.). Герои целого ряда романов Дж. Керуака пребывают в похожем состоянии: они постоянно перемещаются в пространстве, предварительно не зная, куда идут, кого встретят, где будут ночевать. Подобно Раскольникову, персонажи Дж. Керуака часто остаются без денег, тратя последние деньги случайно, в какой-либо непредвиденной ситуации.

Становится ясно, что Дж. Керуака в героях Ф. М. Достоевского привлекает именно эта болезненная потеряность, которая реализуется в

текстах через мотивы «разбитости» и заброшенности – мотивы состояния, близкие самому автору. Как было сказано выше, этот корпус мотивов близок и писателям-экзистенциалистам, к числу которых нередко причисляют и самого Ф. М. Достоевского³³. Писатели-битники также отождествляли самих себя с героями Ф. М. Достоевского: «...они сочиняли целые диалоги за героев Достоевского, идентифицируя себя с ними» [Там же: 43].

Интересны упоминания о Ф. М. Достоевском в «Книге скетчей» Дж. Керуака. Этот сборник небольших поэтических зарисовок был издан в США в 2006 году. Упоминание о Ф. М. Достоевском здесь вновь связано с христианством: русский классик назван «Христианским феллахом», то есть фермером, землепашцем («O Dostoevsky of Indian Milleniums! – Christian Fellaheen»)³⁴. Также Дж. Керуак сравнивает Ф. М. Достоевского с У. Блейком, еще одним популярным среди битников автором, относит их к «одной церкви»: «Wm. Blake & Dostoevsky are of the same Church!» [Kerouac, 2006: 109]. В свою очередь, У. Блейк также оказал на деятельность битников значимое влияние, в особенности на жизнетворчество и поэтику А. Гинзберга. Данный аспект рассмотрен в настоящей диссертации.

В другом скетче имя Ф. М. Достоевского включено в список необходимых вещей и упоминается на пятом месте: 1. Новая записная книжка (New notebook); 2. Ложка (Spoon); 3. Зубная щетка (Toothbrush); 4. Ланч (Lunch); 5. Достоевский (Dostoevsky); 6. Спички для ламп (Matches for lamps) [Там же: 120]. Интересно проанализировать этот список и определить, какие потребности важны для писателя. На первом месте – записная книжка, то есть необходимость писать, делать заметки. На втором, третьем и четвертом

³³ В работах А.Н. Павленко «Достоевский и рождение русского экзистенциализма» (2015), В.В. Ерофеева «Достоевский и экзистенциализм» (2024), А.В. Лесевицкого «Конфликт индивидуального и социального в экзистенциальной философии Достоевского» (2013), Т.Е. Николаевской «Ф.М. Достоевский как предтеча европейского экзистенциализма» (1999).

³⁴ «У Шпенглера Керуак заимствует термин “fallehen”, который в его романах используется для описания “естественного человека”» [Львова, 2008: 116].

местах – потребности физиологические, то есть в питании и гигиене. Минимальная потребность с точки зрения комфорта – это спички, источник света. Такая непрятательность неудивительна, поскольку, как известно, Дж. Керуак часто ходил в горы и жил в походных условиях. Потребность же писателя в «Достоевском» можно интерпретировать с разных точек зрения. С одной стороны, эта интеллектуальная необходимость, помимо написания произведений, ежедневно заниматься чтением. Однако, с другой стороны, в списке не представлены конкретные произведения Достоевского, а указано лишь его имя, что позволяет считать этот пункт списка в своем роде пунктом философским. Ф. М. Достоевский здесь – нечто личное, очень близкое автору, духовная единица, необходимая так же, как еда и свет.

В «Книге скетчей» есть и другие упоминания о Ф. М. Достоевском. Одна из записей Дж. Керуака представляется нам наиболее значимой с точки зрения поэтики мотивов его произведений. В ней автор прямо говорит о том, что больше всего поражает его при чтении романов русского классика. Это мотив *напряженного нервного движения*, которое как будто предшествует первой странице романа: «Первое, что поражает меня в Достоевском в начале любого из его романов, – это нервное напряжение, которое как будто предшествует первой странице – герой всегда одинаков, появляется на первой странице из вечности интроспекции, муки и темноты – так же, как и я, каждый день. Хмм»³⁵. Очевидно, что Дж. Керуак через мотив *пути* передает эту особенность и своим героям, более всего Дину Мориарти, не знающему покоя до тех пор, пока продолжается *путь* как вечный духовный поиск.

Столь сильное личностное переживание и отождествление себя с героями Ф. М. Достоевского – ключ к пониманию того, как Дж. Керуак воспринимает писателя: «...он видит в русском писателе святого, пророка, который

³⁵ «The first thing that strikes me about Dostoevsky in beginning any of his books is the nervous anguish that seems to have preceded the first page – the hero is always the same, comes to the first page out of eternities of introspection, anguish, gloom – just as I do every day. Hmm” [Kerouac, 2006: 125].

проповедует миру любовь. Этот взгляд сформировался отчасти под влиянием Шпенглера <...>. Представление о Достоевском как о пророке важно Керуаку для обоснования собственной миссии в искусстве» [Львова, 2008: 107]. Мы видим, что произведения Ф. М. Достоевского волнуют Дж. Керуака на уровне идей и переживаний, то есть с точки зрения философии, религии и психологии, что говорит о более глубоком понимании Ф. М. Достоевского Дж. Керуаком: «То, что Достоевский прочитан Керуаком как христианский писатель, необычно для американского восприятия творчества Достоевского в послевоенное время, ибо именно православие писателя рассматривалось как одна из “неусвоемых” сторон его творчества» [Там же: 108]. Это выражается в романах писателя и через общие мотивы. Становится ясно, что за веселыми путешествиями, приключениями и злоупотреблением алкоголем героев Дж. Керуака стоят такие же острые, болезненные противоречия, реализованные в мотивах *поиска и выбора*, присущих героям-идеологам Ф. М. Достоевского. Персонажи русского классика, мучаясь поисками Бога или трагически переживая его отсутствие, зачастую находятся в ситуации крайнего отчаяния, чем обусловлен характерный мотив *самоубийства* (Кириллов, Ставрогин, Раскольников и др.). Герои Дж. Керуака при этом меньше сомневаются в существовании Бога и в целом рассуждают о нем в несколько ином ключе, воспринимая мир через призму премодернистской, традиционной философии, а человека – скорее в рамках концепции «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо, однако при этом страдают от собственной слабости, неспособности круто изменить свою жизнь. В чем-то схожи варианты мотива *пути как ухода от отчаяния*: у Ф. М. Достоевского это уход в любовь или смерть, у Дж. Керуака – в священное природное одиночество, скитальчество, затворничество. Можно сказать, что проза Дж. Керуака, несмотря на обозначенные пересечения и общность мотивов, все же менее трагична, нежели проза Ф. М. Достоевского. Это также связано с тем, что герои Дж. Керуака ближе к природе – они раз за

разом находят в себе силы уйти из города, тогда как у Ф. М. Достоевского они блуждают по душному Петербургу, изнемогая от собственных мыслей и переживаний.

В рассматриваемых романах некоторая «русскость»³⁶ и аскетизм Дж. Керуака, тяга его героев к тишине, смирению, спокойствию связаны с мотивами *обожествления природы* и *духовного воскресения* через природу. Гора Маттерхорн для героев становится Буддой – мудрым, освободившимся, просвещенным существом, а мотив *восхождения* – результат пройденного пути, доступный не каждому из героев. Также в романе «Бродяги Дхармы» герои за время пути часто сочиняют хокку (или хайку – «жанр и форма японской поэзии; трехстишие, состоящее из двух опоясывающих пятисложных стихов и одного семисложного посередине» [БСЭ, 1969–1978]), наслаждаются спокойствием и размеренностью горных пейзажей, лугов и озер. Стоит отметить, что такой вариант мотива *обожествления природы* характерен и для героев других романов Дж. Керуака. В романе «В дороге», например, пейзажи, открывающиеся героям, также исполнены сакральными мотивами *пути как божественного замысла*: «Когда мы пересекали границу Колорадо и Юты, в небесах я узрел Господа Бога в виде громадных, золотых, пылавших на солнце облаков над пустыней; казалось, они показывали на меня пальцем и говорили: «Продолжай свой путь, он приведет тебя на небеса» [Керуак, 2024]³⁷. Для Дина Мориарти природа, в частности солнце, является неким проводником, абсолютом, сопровождающим его в пути: «– Аа-ууу! – взвыл Дин. – И к тому же еще солнце! Ты хоть просек, Сал, какое в Мексике солнце? От него просто чумеешь. У-уухх! Хочется ехать и ехать – дорога сама везет!» [Там же]³⁸. Мы вновь видим олицетворенную, наделенную духом природу, которая

³⁶ «“Россия Достоевского” оказывается для него символом духовных исканий, мира иных, высших ценностей» [Львова, 2008: 106].

³⁷ “Pass here and go on, you’re on the road to heaven” [Kerouac, 1959: 45].

³⁸ “‘Yow!’ yelled Dean. And all in that sun. Have you dug this Mexican sun, Sal? It makes you high. Whoo! I want to get on and on – this road drives me!!” [Ibid: 162].

воспринимается героями в контексте восточной философии – как сакральное и священное существо (например, солнце), превосходящее человека, достигшее в своем одиночестве высочайшего спокойствия и смирения.

Реализованный через мотивы *одиночества, восхождения и обожествления природы*, духовный путь героев приводит их к пониманию мира, характерному для многих религий, традиции, в которых каждая материальная вещь, а в особенности, предмет живой или неживой природы, является сакральным воплощением божественного начала. Человек в представлении Дж. Керуака, являясь частью природы, пройдя личный духовный путь, в определенные моменты жизни может быть подобен ей в ее чистоте и величии. Однако человек полярен, и гармоническое слияние с окружающим миром доступно ему лишь в редкие минуты просветления. В этой связи герой, пребывающий в пути как постоянном духовном поиске, как правило, мечется между двумя полюсами: духовной и мирской жизнью. Каждый из этих полюсов характеризуется особыми вариантами мотива *пути*.

Если духовная жизнь героя пространственно связана с нахождением на природе (уход в горы, работа в горах, ночь под открытым небом и т. д.), то погружение в мирскую жизнь связано с топосом города, замкнутого пространства. Город всегда является местом постоянного, сумасшедшего движения (возникает мотив *напряженного движения*), это своего рода воронка, поглощающая героев. В романе «В дороге» таким местом является Денвер. С точки зрения поэтики мотива для денверских эпизодов характерны такие вариантные семы, как мотив *болезни* и мотив *смерти*: «Была Денверская Ночь; я просто умирал» [Керуак, 2024]³⁹, – как будто бы напевает Сал Парадайз. Городская жизнь героев, как правило, начинается ночью. Водоворот джаза, грязных баров и забегаловок захватывает Сала и Дина, они предаются темному безумию города.

³⁹ “It was the Denver Night; all I did was die” [Kerouac, 1959: 105].

Мотив *физического движения вниз* всегда связан с толпой или шумной компанией, оно происходит на фоне бесконечно сменяющегося потока лиц, мест и событий. В этой суете герои, особенно Дин Мориарти, пытаются найти что-либо истинное («ЭТО», как говорит Дин), почувствовать настоящую жизнь, неподчиненную общим правилам и законам. Несмотря на отягчающие атрибуты болезненной городской жизни (мотивы *пьянства, случайных связей, наркотической зависимости*), иногда в тексте реализуется мотив *встречи*, и герои находят в городском водовороте своеобразные «жемчужины», чаще всего связанные с искусством, с джазом: «ЭТО», – нечто, как говорит Дин, невыразимое словами: «– Этот Ролло Греб – величайший, удивительнейший человек. Именно это я и пытался тебе сказать – вот таким я и хочу стать. <...> Он – это предел, старина! Знаешь, если все время будешь поступать, как он, то в конце концов этого добьешься. / – Чего добьешься? / – ЭТОГО! ЭТОГО!..» [Керуак, 2024]⁴⁰. В данной сцене встречи с Роллом Гребом, «экстатичным» человеком, который «едва мог выдавить из себя хоть слово – так возбуждала его жизнь», Дин пытается передать словами то чувство жизни, к которому он стремится. В статье «Истоки разбитого поколения» (1959) Дж. Керуак, говоря о «пылких» (“hot”) битниках, описывает их так: «Сегодняшний “пылкий” хипстер представляет собой сдвинутого, бесперебойно говорящего психа с сияющими глазами <...>. Большинство творческих личностей, имеющих отношение к “поколению битников”, принадлежат ко второму типу хипстеров, т.е. к “пылким”» [Андреева, 2004: 611]. Невидимое и неясное, но определенно существующее «это» влечет героев, ради этой «жемчужины» они не прекращают своего путешествия, постоянно возвращаясь на дорогу, в связи с чем актуализируется мотив *пути*.

Помимо Ролла Греба, в романе присутствуют и другие образы-персонажи, являющиеся примерами для Дина. Это вновь образы музыкантов-

Богов: «Джордж Шириング – великий джазовый пианист, <...> Дин вспотел; <...> “ Вот он! Это он! Старый Бог! Старый Бог Шириング! <...> Потом поднялся от инструмента... “Пустой трон Господень”, – сказал он. На рояле лежала труба, отбрасывавшая удивительную золотистую тень на караван пустыни, нарисованный на стене позади барабанов. Бог удалился, и теперь царило безмолвие его ухода» [Керуак, 2024]⁴¹. В сцене концерта Джорджа Ширинга, слепого джазового пианиста, он сравнивается с неким мифическим Богом. Мы видим здесь сакрализацию образа музыканта, поскольку Мориарти наделяет его божественными качествами, что подтверждается определенными деталями («престол Бога», «золотая тень» трубы). Джазовая мелодия, подобная раскатам моря, символизирует незримый, но так остро ощущаемый героями поток жизни, истинный, бесконечный в вечности, но преходящий в земном мире. Здесь важную роль вновь играют христианские мотивы романа.

Стоит отметить, что мотив *поиска «жемчужины»*, так часто упоминаемый нами, создает неслучайную метафору. Мы находим этот мотив в тексте Евангелия от Матфея (глава 13, стихи 45–46) в одной из притч Иисуса Христа: «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, нашед одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» [Библия, 1968: 16]. Отдать все за возможность слышать музыку богоподобного Джо Ширинга, за краткий миг созерцания Бога на своем престоле – главный принцип Дина Мориарти. В сущности, вся жизнь этого героя – череда экстатических вспышек, духовных откровений и потрясений. Соответственно, мы можем говорить о мотиве *джаза* как о движущей силе сюжета романа, так как именно джазовая динамика задает героям вектор

⁴¹ (“George Shearing, the great jazz pianist, <...> a smile broke over his ecstatic face; <...> Dean was sweating <...>: ‘There he is! That’s him! Old God! Old God Shearing!’ <...> When he was gone Dean pointed to the empty piano seat, ‘God’s empty chair’, he said. On the piano a horn sat; its golden shadow made a strange 76 reflection along the desert caravan painted on the wall behind the drums. God was gone; it was the silence of his departure” [Kerouac, 1959: 75])

движения и подталкивает продолжать путь, как духовно, так и пространственно.

Нечто похожее мы находим и в романе «Биг-Сур». Произведение было издано в 1962 и посвящено недолгому пребыванию Дж. Керуака в Биг-Суре на побережье Калифорнии.

В начале романа автор описывает сцену несчастного утра героя, просыпающегося после очередной вечеринки, уже в Сан-Франциско: «Церковные колокола бросают на ветер печальную мелодию “Катлин”, она разносится над трущобами скид-роу, где я просыпаюсь со стоном, несчастный, бедственно слипшийся после очередной пьянки...» [Керуак, 2024]⁴². Немалую роль здесь вновь играет музыкальность текста. Мелодия, упомянутая в данном отрывке, – “Terence’s Farewell To Kathleen” знаменитого ирландского певца Джона Маккормака (1884–1945). Фортепианные ноты, созвучные колокольному звону, и протяжный, исполненный любовной тоски голос певца передают тяжесть и страдание героя, усиливая мотив *внутренней надломленности*. «Колокола, так печально вызвзывающие “Вернись ко мне, моя Катлин”, а также образ Сатаны вновь возвращают наше внимание к категории сакральности, актуализируя христианский уровень текста: «...в ужасе от тоскливого колокола над крышами вперемешку со слезными воплями с улицы, где митингует Армия Спасения: “Сатана – причина твоего пьянства, Сатана – причина твоей распущенности, Сатана подстерегает тебя повсюду – покайся!”» [Керуак, 2024]⁴³. Мотив *тоски* в данном случае является динамической точкой повествования, побуждая героя преодолеть безнадежное отчаяние и вновь отправиться в путь.

⁴² “The church is blowing a sad windblown ‘Kathleen’ on the bells in the skid row slums as I wake up all woebegone and goopy, groaning from another drinking bout...” [Kerouac, 2024].

⁴³ (“...in fact terrified by that sad song across the roofs mingling with the lachrymose cries of a Salvation Army meeting on the corner below ‘Satan is the cause of your alcoholism, Satan is the cause of your immorality, Satan is everywhere workin to destroy you unless you repent now’” [Kerouac, 2024])

В этом романе, так же, как и в «Бродягах Дхармы», четко прослеживается пространственная полярность: топос города реализуется в образе «мрачно-похмельного Сан-Франциско», тогда как топос природы выражен в образе величественного Биг-Суря. Мы видим те же фабульные варианты мотива *пути* – мотив *падения* (пребывание в Сан-Франциско) и мотив *восхождения* (пребывание на Биг-Суре). Однако мотив *восхождения* здесь доведен до крайности, он приобретает аскетическое, если не монашеское, воплощение, ведь герой добровольно уходит в изгнание без попутчиков, друзей или духовных учителей.

Такое решение удается принять не сразу, путешествие вновь предваряет надломленность, болезненное падение. Герой, решивший уехать и поселиться в хижине в Биг-Суре, вместо этого вновь ударяется в пьянство, оттягивая отъезд: «...я просыпаюсь пьяный, больной, в мерзости запустения, в ужасе от тоскливого колокола над крышами <...> и хуже того: слышно, как старые пьяницы блюют в соседних комнатах, скрипят ступенями, стонут...; <...> “Живо, или я пропал”, – понимаю я: пропал обратно в пьяную безнадегу последних трех лет, физическую, духовную и метафизическую безнадегу...» [Там же]⁴⁴. Представленные мотивы *болезни* и *пьянства* реализуются в эпизодах тяжелейших похмельных мучений героя, отражая сложный процесс духовного слома, за которым следует становление героя.

Скрип ступеней, стоны пьяниц, мерзость запустения, физическая и духовная «безнадега» – все эти детали художественного мира отражают болезненное состояние героя. Мы видим, как в нескольких текстах герой бежит от такого состояния, желая изменить свою жизнь, пройти испытание воздержанием от алкоголя и одиночеством. Очищение происходит с героем

⁴⁴ “...I wake up drunk, sick, disgusted, frightened, in fact terrified by that sad song across the roofs <...> and worse than that the sound of old drunks throwing up in rooms next to mine...; <...> ‘One fast move or I’m gone’, I realize, gone the way of the last three years of drunken hopelessness which is a physical and spiritual and metaphysical hopelessness...” [Kerouac, 2024].

либо в пути на вершину, либо в период долгого одинокого проживания в горах, в уединенной хижине, часто не без помощи героя-проводника. В романе «Биг-Сур» герой проходит испытание один, но в романе «В дороге» проводником является Дин Мориарти, благодаря которому происходит «оживление» героя. В романе «Бродяги Дхармы» в этой роли выступает Джефи Райдер, напрямую названный учителем Рея Смита.

В сцене ночного привала по дороге на Маттерхорн спящий Джефи представляется Рею тем, к кому нужно стремиться, маленьким лучом света в темноте: «На десять лет я старше этого бедного парнишки, а рядом с ним чувствую себя дураком, забываю все идеалы и радости, которые знал прежде, в годы пьянства и разочарований».... И я пообещал себе, что начну новую жизнь» [Керуак, 2024]⁴⁵. В Джефи герой видит учителя и пример для подражания, как это было и в романе «В дороге» с Дином Мориарти, но здесь образ друга связан с мотивами *восхождения* и *воскресения*. Однако в решающий момент подъема на Маттерхорн герой понимает, что он пока еще не способен достигнуть вершины: «Вот карма трех человек: Джефи Райдер с триумфом достигает вершины, я почти у самой цели сдаюсь и прячусь в этой проклятой норке, а самый умный, поэт из поэтов, лежит и смотрит в небо...» [Там же]⁴⁶. Сам Маттерхорн словно бы все ставит на свои места. Жизненный путь каждого из героев четко высвечивается перед лицом тяжелого духовного и физического испытания, служащего понимаю себя в данный момент времени.

Внутренняя надломленность и склонность к крайностям свойственны многим героям Дж. Керуака, как и самому писателю. В образах Сала Парадайза, Рея Смита и других героев автор рисует автобиографический портрет самого себя как человека своего времени, битника, чья сумасшедшая

⁴⁵ “This poor kid ten years younger than I am is making me look like a fool forgetting all the ideals and joys I knew before, in my recent years of drinking and disappointment, what does he care if he hasn't got any money <...>. And I promised myself that I would begin a new life” [Kerouac, 1958: 55].

⁴⁶ “Japhy Ryder gets to his triumphant mountaintop and makes it, I almost make it and have to give up and huddle in a bloody cave, but the smartest of them all is that poet's poet lyin down there with his knees crossed to the sky chewing on a flower dreaming by a gurgling plage...” [Ibid: 60].

жизнь мечется между безумием и умиротворенностью, святостью и грехом. Мировосприятие битника основано на смешении культур и религий, оно пропитано неудержимыми мелодиями би-бопа, звоном колоколов и молитвенными хокку. Однако все не рассыпается на части именно благодаря идее бесконечного поиска и движения, которому битник подчиняет свою жизнь. В художественном тексте эта идея выражена через инвариантный мотив *пути*, поскольку именно он позволяет автору отразить духовную трансформацию героев, проходящих разные испытания. Семантическая оболочка мотива, которую составляют мотивы *восхождения, очищения, падения, болезни и смерти*, позволяет отразить метафизическую полярность самого явления битничества.

Тем не менее, несмотря на двойственность, присущую героям Дж. Керуака, стоит подчеркнуть, что они никогда не оставляют идеи вернуться на дорогу, к своему пути, и начать все заново. Религиозность автора, при некоторой неопределенности в вере и метаниях между буддизмом и христианством, является духовным стержнем его героев, выступая как нечто труднодостижимое, но все же реальное, существующее.

Интересен финал романа «Бродяги Дхармы», когда Рею Смиту, находящемуся на пике Заброшенности, на горе Хозомин, приходит видение своего «проводника» Джифи Райдера в образе китайского бродяжки: «И вдруг мне почудилось, что я вижу там, в тумане, того самого китайского бродяжку... Это был другой, более настоящий, чем в жизни, Джифи моих снов, и он стоял и молчал. <...> Это он, Джифи, посоветовал мне приехать сюда, а теперь, находясь за семь тысяч миль отсюда, в Японии <...> мерещился мне здесь, на пике Заброшенности...» [Керуак, 2024]⁴⁷. Этот образ возникает как символ

⁴⁷ “And suddenly it seemed I saw that unimaginable little Chinese bum standing theree, in the fog <...> it was the realer-than-life Japhy of my dreams, and he stood there saying nothing. <...> It was Japhy who had advised me to come here and now though he was seven thousand miles away in Japan <...> seemed to be standing on Desolation Peak...” [Kerouac, 1958: 172].

очищения, придающий духовный смысл жизненному путешествию героя. Роман заканчивается небесной пейзажной зарисовкой, на фоне которой герой молитвенно обращается к Богу: «Розовость небес отразилась в озере внизу, и я сказал: “Я люблю Тебя, Господи”, и посмотрел в небо, и это было правдой. Я полюбил Тебя, Господи. Заботься обо всех нас, так или иначе» [Там же]⁴⁸. Герой приходит к главной христианской истине – любви к Богу. Находясь в городе и читая хокку в гостях у друзей, он чувствовал себя поэтом и философом, однако не видел главного – чистого неба над головой. Небо как философская категория толкуется по-разному в рамках различных религиозных учений, однако всегда связывается с сакральным, божественным. В финале романа мы видим, что именно пространственная направленность вверх приводит героя к истине, то есть к любви, и она опять же связана с мотивом *восхождения*.

После этого откровения Рей Смит решается спуститься вниз, в город, чтобы отправиться в путь. Становится ясно, что жизнь битника состоит из постоянных подъемов и спусков: он будет бесконечно падать, возвращаясь в «мир», но потом снова найдет в себе силы подняться на вершину. Его путь труден и бесконечен, но его целью всегда будет духовная «жемчужина», просветление, истина.

Следовательно, поиск и обнаружение сакрального в обычной жизни – одна из особенностей мировосприятия Дж. Керуака. Названные идеи становятся одними из основных семантических элементов творчества писателя. На этом строится не только сюжет, но и система образов, где главные герои-битники похожи на новозаветных заблудших овец, ищущих своего пастыря. При этом образы-персонажи рассматриваемых нами романов поделены на два типа: как правило, герои либо являются ищущими, либо берут на себя роль

⁴⁸ “Down on the lake rosy reflections of celestial vapor appeared, and I said ‘God, I love you’ and looked up to the sky and really meant it. ‘I have fallen in love with you, God. Take care of us all, one way or the other’” [Ibid].

проводников, дарителей истины или же ее воплощением. Второстепенные образы-персонажи музыкантов или проводников являются живым отражением той истины, которую ищут главные персонажи. В таких героях, как Ролло Греб, Джордж Шириング, Джеффи Райдер, проявляется истинное, божественное. В этом смысле становится явным и понятным библейский, манифестационистский контекст, к которому обращается Дж. Керуак. С точки зрения традиции древних религий, рассматривающих любую вещь материального мира как вариант проявления божества, истина не в чем-то конкретном, она везде: в предметах, природе, самом человеке. Поэтому для героев Дж. Керуака и гора Маттерхорн, и «разбитый» чемодан, и «золотая» труба Ширинга – все свято, прекрасно, истинно. Такое же, и даже более яркое, обожествление материального мира мы увидим в поэтических текстах А. Гинзберга.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Нarrативная структура романов Дж. Керуака схожа – она основана на незапланированном путешествии, в котором герои проходят инициацию. Преодолевая препятствия, герои-битники находят духовную истину, однако не всегда способны ею обладать или удержать ее. В некоторых вариантах (например, в романе «Бродяги Дхармы») герой останавливается перед последним шагом, считая себя неготовым к той духовной святыне, которая ему открылась.

Инвариантным ядром мотивной структуры романов является мотив *пути*. С точки зрения физического движения в романе «В дороге» это путешествие автостопом, в «Бродягах Дхармы» – поход на Маттерхорн, в «Биг-Суре» – уединение в хижине на обрыве хребта Санта-Лусия. Во всех трех текстах мотив *пути* по функции является сюжетообразующим, становясь динамической силой повествования. Вариантные семы данного мотива в названных романах схожи – это мотивы *восхождения* и *падения*, имеющие свои фабульные варианты, такие как мотивы *поиска истины* («жемчужины»), *выбора*, *встречи*, *болезни*, *пьянства*, *заброшенности*, *смерти*. Мотив *болезни* в сюжете реализуется как точка слома: именно из болезненного, тупикового самоощущения рождается побуждение к действию, движению, поиску.

Система образов также подчинена мотиву *пути* как поиска истины. Мы можем четко идентифицировать характерные черты героя-битника, которые повторяются из романа в роман. Герои делятся на ищущих истину и дающих ее, в роли последних зачастую оказываются не только образы-персонажи, но и образы природы и предметного мира.

Важны пересечения в поэтике мотивов произведений Дж. Керуака и писателей-экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра. Общими в этом ключе становятся мотивы *одиночества* и *заброшенности*, путь так же понимается

экзистенциалистами как поиск истины и внутренней свободы. Но если для героев экзистенциальной прозы этот поиск определяется идеями личного выбора и свободы в мире, лишенном божественного начала, то для битника это, прежде всего, путь к духовной истине в единении с миром, природой и богом, что выражено мотивами *восхождения, воскресения* и др.

Небезынтересен вопрос влияния Ф. М. Достоевского на мироощущение и поэтику Дж. Керуака. В восприятии писателя русский классик предстает как сакральная фигура, а его идеи становятся определяющими для битников в целом. Точкой пересечения вновь становится мотив *пути* как поиска истины, в этом герои-битники во многом напоминают героев Ф. М. Достоевского, ищущих правду, внутреннюю свободу, определяющую смысл существования. Однако поиск героев Ф. М. Достоевского часто реализуется в топосе города через мотивы *страдания, богоборчества* или *смерти*, тогда как герои Дж. Керуака приходят к единению с миром и природой через бесконечные метания между духовным и материальным.

Суетливое движение героев Дж. Керуака в пределах города, рано или поздно превращающееся в фантасмагорическое нагромождение событий, встреч, вечеринок, в итоге остается движением лишь внешне, лишаясь какой-либо внутренней динамики. Болезненное самовосприятие героя является результатом внутренней духовной остановки, которая порождает острую необходимость поиска, точнее, продолжения пути в экзистенциальном, мировоззренческом смысле. Именно постоянное стремление продолжить свой путь, будь то путь в другой город, в Мексику или же на вершину горы Маттерхорн, является движущей силой сюжета рассматриваемых текстов, через мотивы *восхождения и воскресения* приводящей героев к истине.

ГЛАВА 3. АЛЛЕН ГИНЗБЕРГ: МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ МОТИВА ПУТИ В ПОЭМЕ «ВОПЛЬ», ВЕРЛИБРАХ «СУПЕРМАРКЕТ В КАЛИФОРНИИ», «СУТРА ПОДСОЛНУХА»

3.1. Поэма «Вопль»: путь как метафора духовной революции

Ирвин Аллен Гинзберг (Irwin Allen Ginsberg, 1926–1997) – американский поэт из еврейской семьи, ключевая фигура эпохи битничества. Жизнетворчество, расширенное, местами пророческое восприятие окружающей действительности, радикальная трансформация художественной формы, отказ от мировоззренческих границ, поиск новых образов и художественных методов, нонконформизм, неприятие системы ценностей западной материалистической цивилизации, бесконечное стремление увидеть мир в его первозданной истинности – все эти тенденции нашли отражение в поэтическом мире А. Гинзберга. Следуя за своими кумирами – Уильямом Блейком и Уолтом Уитменом, – А. Гинзберг трансформирует тело поэтического текста, вживляя в него новую форму, уникальную авторскую образность и поистине глубокое содержание.

Наиболее пронзительно и громко голос автора звучит в скандальной поэме «Вопль», впервые опубликованной в 1956 году. «Пророк духовной революции и один из важнейших людей XX века», – так британский поэт Тэд Хьюз говорил об авторе. Поэма «с точки зрения Хьюза, была единственной, начавшей глобальную революцию поэтической формы и содержания»⁴⁹. Поэтика «Вопля» характеризуется перформативностью, откровенностью, эротизмом, использованием ненормативной лексики, отказом от жанрового канона. Казалось бы, многие из названных элементов поэтики трудно назвать

⁴⁹ “From Hughes’s point of view, “Howl” was the single work that began a global revolution in poetical form and content” [Raskin, 2004: 195].

новаторскими, однако в поэме они образуют уникальный литературный сплав, не без основания претендующий на художественную новизну. В свою очередь, поэт и профессор Калифорнийского университета Дэвис Гэри Снайдер назвал публичные чтения поэмы поэтической бомбардировкой⁵⁰.

Система персонажей поэмы интересна тем, что в ней практически нет как таковых действующих лиц, привязанных к сюжету героев. В центре этой системы – герой-визионер, провидец, в голосе которого слышен сам автор. Об этом свидетельствует постоянное использование личного местоимения «я», обращение к реальным героям, названным своими именами – к современникам и поэтам прошлого. Стоит отметить, что, в отличие от Дж. Керуака и У. Берроуза, А. Гинзберг не придумывал своим героям имен, при этом поэтика мотивов произведений поэта также основана на семантическом ядре мотива *пути* и корпусе его фабульных вариантов.

Систему образов поэмы можно условно разделить на три категории: герой-проводец; реальные персонажи, современники; поэты, оказавшие влияние на автора. Герой-проводец – сакрализированный образ поэта-битника, указывающего человечеству на ошибочность того пути, по которому оно следует. Этот герой обнажает все человеческие язвы максимально откровенно и в то же время относится к человечеству сочувственно. Реальные персонажи, к которым обращается А. Гинзберг, – это Дж. Керуак, К. Соломон, П. Ороловски, У. Берроуз, Л. Кэрр, Г. Ханке, Н. Кэсси迪: «Свят Питер свят Аллен свят Соломон свят Люсиен свят Дж. Керуак свят Ханке свят Берроуз свят Кэссиди» [пер. Д. И. Храмцева, Гинзберг, 2024]⁵¹. Обращение к ним имеет ситуативный характер: чаще всего поэт описывает тот или иной случай, который они пережили вместе. В обращениях к героям-поэтам, уже ушедшим, А. Гинзберг прибегает к визионерским мотивам *видения, пророчества, галлюцинации*,

⁵⁰ «...the Six Gallery reading would be a “poetickall bomshell”— his liberties with the spelling of the words were meant to be playful” [Ibid: 2].

⁵¹ “Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady” [Ginsberg, 2024].

которые являются уникальными для поэта и практически не встречаются в текстах других писателей-битников (исключая, быть может, только мотив *галлюцинации*). Такова «Сноска» к поэме «Вопль» – результат увиденной поэтом галлюцинации У. Блейка. Также в своих верлибрах, в частности в тексте «Супермаркет в Калифорнии», поэт обращается к У. Уитмену и Ф. Г. Лорке. Пристальное изучение этих интертекстуальных связей в аспекте поэтики мотива *пути* позволяет проследить характер литературных влияний и трансформаций в творчестве А. Гинзберга, а также увидеть, какое место занимает поэт в литературном процессе. Несомненно, А. Гинзберг становится в один ряд с поэтами-визионерами в мировой литературе в целом, а также обретает немаловажное значение в контексте американской поэзии XX века.

В настоящее время поэма «Вопль» по праву является одним из культовых произведений бит-литературы, наряду с романом «В дороге» Дж. Керуака и романом «Голый завтрак» У. Берроуза. Поэму можно считать своего рода «точкой отсчета» битничества как явления литературы. В книге Д. Хаустова «Битники. Великий отказ, или Путешествие в поисках Америки» подробно описан эпизод знаменитого первого прочтения поэмы в «Шестой галерее» в 1955 году: «Днем рождения литературного бит-поколения справедливо считать 7 октября 1955 года (тогда же, по иронии, родился и Диснейленд), местом – Шестую галерею в Сан-Франциско, где состоялись легендарные поэтические чтения, на которых Аллен Гинзберг презентовал свою поэму «Вопль» [Хаустов, 2020: 99].

Поэма заключает в себе средоточие смыслов и мотивов, ставших основой поэтики битничества как в художественном, так и в мировоззренческом плане. Написанная в свободной манере, близкой к верлибу, чем-то напоминающая «спонтанную прозу» Дж. Керуака, она являет читателю исповедь героя-битника, живую и искреннюю, откровенную и неоднозначную. Как отмечает американский исследователь Дж. Раскин,

«к моменту смерти А. Гинзберга в 1997 году книга “Вопль и другие поэмы” <...> была переведена как минимум на 24 языка <...> и стала одной из самых известных американских поэм в мире»⁵². Появление данного текста стало причиной общественного резонанса, повлекшего за собой аресты и судебные разбирательства. В настоящее время это произведение признано классикой американской литературы XX века.

Поэма состоит из трех частей и «Сноски». Каждая из частей имеет собственную мотивную структуру, однако сюжетообразующий мотив *пути* является общим для всей поэмы. Так, инвариантным ядром первой части является мотив *пути поколения битников*, отражающий духовные искания типологического героя-битника, во второй части наиболее важны мотивы *заточения, несвободы и рабства*, связанные с библейским образом Молоха, в третьей – мотив *восхождения* и его варианты – *мотивы воскресения и перерождения*, выраженные в поэтическом обращении к Карлу Соломону, писателю и другу А. Гинзберга (издателю романа У. Берроуза «Голый завтрак»).

Поэма метафорична и, на первый взгляд, бессюжетна. Ее мотивная структура лишена какой бы то ни было событийной последовательности, несмотря на ряд автобиографических включений, выраженных художественными картинами воспоминаний автора или отсылками к конкретным историческим событиям. При этом часть мотивов реализуется, как и в романах Дж. Керуака, в поле реальных физических действий (мотивы *физического передвижения, ухода, пьянства* и др.), тогда как некоторые мотивы актуализируются в поле абстрактных идеологических представлений поэта-пророка, связывающих мотивную структуру поэмы в единый метасюжет (мотивы *поиска истины, перерождения, воскресения* и др.).

⁵² «By the time that Ginsberg died in 1997, “Howl and Other Poems” <...> had been translated into at least twenty-four languages <...> and it was one of the best-known American poems in the world» [Raskin, 2004: 21]”.

Первая глава поэмы – обобщенный портрет бит-поколения, увиденный глазами поэта-визионера. Автор выступает в образе пророка, повествующего о своем видении. Глава начинается афористичной фразой: «Я видел лучшие умы моего поколения...» [Гинзберг, 2024]⁵³ и продолжается синтаксически схожими анафорическими строками («кто беден и одет в лохмотья», «кто исчез в небытии Дзена Нью Джерси» [Там же]⁵⁴. Каждая из строк является собой метафорически развернутую сцену или эпизод из жизни абстрактного битгероя. В большинстве своем эти сцены сюжетны, поскольку отражают не только психологические (часто экстатические) переживания, но и конкретные действия: «кто скитался по улицам Айдахо в поисках химерических индейских ангелов обернувшихся химерическими индейскими ангелами», «кто раздавал сверхкоммунистические памфлеты в Юнион Сквер стеная и обнажаясь пока сирены Лос-Аламоса заглушали их причитаниями, и плакали у Стены, и паром на Стейтен Айленд тоже ревел от отчаяния» [Там же]⁵⁵. Несмотря на отсутствие линейности, все рефrenы первой главы динамичны, пронизаны движением, что позволяет говорить о мотиве пути как о семантически инвариантном. Сама первая глава как целостное поэтическое видение метафорически отражает мотив *пути поколения битников* – формации, ищущей свое место и обретающей уникальное выражение в контексте мировой культуры. Это духовный путь поколения, пребывающего в экзальтированном поиске новых истин, идей и ценностей.

В результате анализа пространственно-временной структуры первой главы поэмы и обращения к семантической периферии мотива *пути* мы обозначили несколько вариантов сем, составляющих его оболочку. Одна из таких реализаций – это мотив *физического передвижения в пространстве*

⁵³ “I saw the best minds of my generation...” [Ginsberg, 2024].

⁵⁴ “...who poverty and tatters”, “...who vanished into nowhere Zen New Jersey” [Ibid].

⁵⁵ “...who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels who were visionary indian angels”, “...who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed” [Ibid].

(прогулка, путешествие и др.). В центре образной системы – битник, ментально странствующий в нематериальном пространстве смыслов и идей, а также физически путешествующий в земном мире.

Поэме «Вопль» свойственно разделение на два топоса – «город» и «природа»⁵⁶. Основные локусы, в которых совершается физическое движение, – это улицы, метро, подвалы, отели, квартиры, комнаты. Вариантные семы данного мотива в названных романах схожи – это мотивы восхождения и падения, имеющие свои фабульные варианты, такие как болезнь, пьянство, заброшенность, смерть. В топосе города реализуются уже известные нам фабульные варианты мотива падения: городская среда вновь связана с мотивами пьянства, потеряянности, болезни, одиночества. Топос природы в этом отношении является полной противоположностью топосу города, в нем работают вариантные семы мотива восхождения.

В пространственном отношении поэма «Вопль» более урбанистична. Путь героя-битника пролегает в большей степени в городских локациях, в то время как топос природы представлен всего в нескольких сценах.

Особенную роль в мотивной организации поэмы играют важнейшие для поэтики А. Гинзберга мотивы *видения* и *галлюцинации*, что связано с реальными фактами из жизни поэта⁵⁷. Так, поводом к написанию поэмы стала галлюцинация в виде поэта У. Блейка, которого А. Гинзберг увидел в своей комнате в общежитии⁵⁸. Этот мистический эпизод сближает А. Гинзберга с английскими поэтами-романтиками, «романтическими гениями», которые «как на основную творческую силу полагались на свое *внутреннее воображение*» [Халтрин-Халтурина, 2012: 20]. Герой-визионер, повествующий о тех или иных видениях, зачастую находится в состоянии

⁵⁶ То же видим у Дж. Керуака в романах «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур».

⁵⁷ Как и Дж. Керуак, А. Гинзберг описывает реально произошедшие события, вплоть до мелочей – прогулок, встреч, снов, видений.

⁵⁸ Событие описано во многих источниках, в частности в статье Оливера Харриса “Cold War Correspondents: Ginsberg, Kerouac, Cassady, and the Political Economy of Beat Letters” (Twentieth Century Literature, Vol. 46, No. 2 (Summer, 2000), Pp. 171–192).

измененного сознания, сильном алкогольном и наркотическом опьянении или же в состоянии экзальтации. Сильнейшее наркотическое опьянение выражается в мотивах *испытания, трипа*, сопряженных с различными страхами и психоделическими страданиями, но влекущих за собой понимание определенных истин и рождение новых идей. Это испытание является неотъемлемой частью духовного *пути* героя, соответственно мотивы *видения и галлюцинации* – частью семантической оболочки инвариантного мотива *пути*.

Интересны тяжелые и граничащие с сумасшествием состояния, в которых находится герой-битник. Подобные состояния – не что иное, как элемент жизнетворчества, присущий любому контркультурному явлению. Зачастую подобные эксперименты становились фатальными для героев битнической мифологемы⁵⁹. В поэме «Вопль» это ярко и метафорично воплощено через мотив *сумасшествия*: он «волочит свое тело по улицам черных кварталов»; «со впалыми глазами, бодрствовал <...> в призрачной темноте холодноводных квартир, плывущих по небу...»; «трясся в страхе в неприбранных комнатах, в нижнем белье, сжигая деньги в корзинах для мусора» [Гинзберг, 2024]⁶⁰.

Хаос, овладевающий душой героя, передается пространству, в котором он находится, и создается впечатление, что внешний мир постоянно пребывает в неком движении. Мотив *сумасшествия* выражает здесь пограничное состояние между реальностью и безумием, которое является необходимым условием для рождения идей, в крайней степени откровенных и независимых, и поэтому истинных. Дойдя до пика эмоционального и духовного напряжения, герой-битник часто покидает травмирующие и болезненные локации – бесконечные комнаты, отели и подвалы – и выходит на улицу, в открытое пространство города, так мотив *пути* вновь «работает» одновременно в двух аспектах – как

⁵⁹ Как, например, в случае с непреднамеренным убийством У. Берроузом своей жены Джоан Волмер.

⁶⁰ “...dragging themselves through the negro streets...”; “hollow-eyed and high sat up <...> in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities...”; “...who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in wastebaskets” [Ginsberg, 2024].

мотив *физического движения* и мотив *духовного поиска*. Здесь мы видим несколько иного героя – динамичного, осознающего, рефлексирующего. Городская улица становится местом, где экзальтированные хаотические откровения обретают форму, при этом герой устремляет взгляд ввысь, взаимодействует с небесными силами.

Мы видим героя, который «распахнул свой разум для Рая под Луной»; «семьдесят часов беспрерывно говорил от парка до своей берлоги»; «скитался по улицам Айдахо в поисках химерических индейских ангелов» [Там же]⁶¹. В этом отношении возникает еще один элемент поэтики мотива *пути*, присущий А. Гинзбергу⁶², – сакрализация пути битника. Несмотря на мотивы *сумасшествия* и *экстатического безумия*, внешне хаотического образа жизни, мотивы *наркотической зависимости, пьянства* и даже криминальные эпизоды, битник А. Гинзберга всегда наделен признаками святости: «ангелоголовые хиппи»; «безумные бродяги и ангелы битые во Времени»; «воскресающие перевоплощенными в призрачных одеяниях джаза в златой тени горна, выдувающие ради любви страдания нагого разума Америки Боже мой, Боже мой! Почему Ты меня оставил?» [Там же]⁶³. Через мотив *воскресения*, свойственный поэтике А. Гинзберга, сакрализован путь не только поэта-битника, но и целого поколения “The Beats”, «битых во Времени».

Интересно, что такие особенности поэтики мотива возникают именно в конце первой части поэмы. Помимо мотивов, связанных с путешествием (передвижения, прогулки, смена топосов и т.д.), эта часть поэмы имеет общую стилистическую особенность – она иллюстрирует *путь битника в вечности*. Описания конкретных событий жизни героя в финале концентрируются в единую картину, изображающую движение самой идеи битничества во

⁶¹ “bared their brains to Heaven under the El”; “talked continuously seventy hours from park to pad”; “loned it through the streets of Idaho seeking visionary Indian angels” [Ginsberg, 2024].

⁶² То же присуще и поэтике Дж. Керуака.

⁶³ “angelheaded hipsters”; “the madman bum and angel beat in Time”; “...rose incarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America’s naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani” [Ibid].

времени. Последняя строчка первой части поэмы указывает на мотив *жертвенности* битничества, что вновь говорит о сакрализации битничества как явления: «...воскресающие <...> с сердцем, полным поэзии жизни, вырванным из собственного тела, годным в пищу тысячи лет» [Там же]⁶⁴. Мы видим типологический образ битника, завещающего миру свое сердце, «вырванное из тела» (“butchered out of their own bodies”). Пропитанное поэзией жизни, это сердце символизирует ценнейший духовный опыт, сублинированный в новых поэтических формах и смыслах, стремящийся занять особое место в культурно-эстетическом движении человечества.

Поэме «Вопль» как особенному поэтическому манифесту присуща собственная оптика, и смена планом происходит последовательно, от главы к главе. Если первую главу можно условно назвать взглядом, сфокусированным на мотиве *пути поколения битников* во времени, то вторая глава – это взгляд сверху. Поле зрения расширяется, и мы видим не только бит-поколение, но и ту среду, в которой оно существует.

Во второй главе «Вопля» взгляд поэта-визионера концентрируется на мотивах *рабства, заточения и несвободы*, связанных с библейским образом Молоха. Согласно нескольким словарным статьям, Молох – упоминаемый в Ветхом Завете бог солнца, огня и войны, которому приносились человеческие жертвы через сожжение: «Самой приятной жертвой считались дети знатных фамилий. Дети клались на простертые руки идола, имевшего лицо тельца, внизу горел костер; вопли заглушались пляской и звуками ритуальной музыки» [Брокгауз, 1896: 667].

В тексте поэмы образ Молоха символически отражает сущность современного мира, в котором существует герой-битник. Образ структурно обрастаает вариантными семами мотива *падения* – это мотивы *болезни*,

⁶⁴ “...rose incarnate <...> with the absolute heart of the poem butchered out of their own bodies good to eat a thousand years” [Ibid].

жестокости, зла, страха, уродства: «Молох! <...> Отбросы! Уродство!»; «Ночной кошмар Молоха! Ненависть Молоха!»; «Молох жестокий судья человечества!»; «Молох непостижимая темница!»; «Молох по чым жилам струятся деньги!» «Молох чья любовь — нескончаемые нефть и камень!» [Гинзберг, 2024]⁶⁵. Также мы видим здесь ключевые мотивы *заточения, несвободы, денежного и урбанистического рабства*, в котором пребывает современный автору человек.

Обозначенные мотивы находим в первой части главы. Начиная с восьмой строки второй главы, мы слышим вопль лирического героя, его отчаянный плач, образованный повторами и восклицаниями: «Молох в коем я сижу одинокий! Молох в коем я грежу об Ангелах! <...> Молох что так рано вошел в мою душу!» [Там же]⁶⁶. Семантически значимый мотив *болезни* здесь является центральным, стилистически реализуясь приемами повтора, анафоры и градации, что придает тексту характер кричащей, болезненной молитвы жестокому божеству. Мотивы *заточения, несвободы, рабства*, присущие также прозе Дж. Керуака (связанные с топосом города), здесь подчеркнуты, выведены на первый план. Мы видим мир, заточенный в Молохе, а также героя, испытывающего боль и страдания от осознания собственного рабства.

Эти цитаты обращают наше внимание на внутреннее состояние героя-битника, акцентируя мотив *страдания*. Параллельно «работают» мотивы *освобождения, обретения духовной свободы* — фабульные варианты мотива *восхождения*. Освобождение видится герою в разных формах — как политическое и духовное, отказ от внутреннего заточения, снятия социальных запретов, отрицание различных норм, в частности художественных, поэтических. Можно отметить, что поэтика «Вопля», а также и других битнических текстов характеризуется максимальным акцентированием этого

⁶⁵ “Moloch! <...> Filth! Ugliness!”; “Nightmare of Moloch! Moloch the loveless!”; “Moloch the heavy judge of men!”; “Moloch the incomprehensible prison!”; “Moloch whose blood is running money!”; “Moloch whose love is endless oil and stone!” [Ginsberg, 2024].

⁶⁶ “Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream angels! <...> Moloch who entered my soul early!” [Ibid].

мотива, выражая идею свободы. В этом отношении показателен финал второй части поэмы. Последние пять строк уже не входят в анафорический ряд и начинаются со слов, связанных другой семантикой: «видения» (“visions!”), «чудеса» (“miracles!”), «мечты» (“dreams!”), «прорывы» (“breakthroughs!”) и др. – все эти мотивы отражают внутреннюю связь человека нового, «сумасшедшего» поколения (“mad generation”) с чем-то абсолютно противоположным действительной реальности. Мотивы *видения* и *чудотворения* (присутствующие также у Дж. Керуака) возвращают наше сознание к более древнему человеку – ищущему, верящему, жаждущему изменений, образ которого максимально далек от постмодернистского дискурса современности и наиболее характерен премодернистской модели мира.

Особенность «Вопля» как поэмы-видения заключается в актуализации ветхозаветных образов, коим является Молох, а также мистических мотивов, что подтверждается многочисленными ссылками к произведениям У. Блейка. Такая поэтика является признаком нонконформизма, неприятия автором современного мира в разных его проявлениях, в том числе и признаков капитализма. Следует отметить, что, подобно Дж. Керуаку, А. Гинзберг обращается к традиционным (восточным, ветхозаветным, христианским и др.) мотивам, призывая человечество отказаться от техногенной иллюзии прогресса, противоестественных, ложных человеческой природе законов эпох модерна и постмодерна.

В последних строчках главы мы вновь видим два обозначенных выше топоса, но внимание автора концентрируется на мотиве *преодоления замкнутого пространства* (зданий, построек, квартир и т.д.) как одном из вариантов мотива *свободы*, и шире – *ухода от цивилизации* и «прорыва» к топосу улицы и природы: «Воистину святой смех в реке! Они видели все! и дикие глаза! и священные вопли! Они простились! Они спрыгнули с крыши! в одиночество! махнув рукой на прощанье! сжимая цветы! Вниз к реке! на

улицу!» [Гинзберг, 2024]⁶⁷. Здесь возникают детали живой, одухотворенной природы (смех в реке, цветы, воздух), редкие для А. Гинзberга, и потому наиболее семантически значимые. Интересно, что город вдруг приобретает живые черты, улица становится рекой. Оживление, превращение одного существа или объекта в другой, метаморфозы – все это характерно образу мыслей человека традиции, древнему греку или представителю древнего африканского племени.

Мы видим, что А. Гинзбергу чужды идеи философов эпохи модерна, которые берут начало в науке времен Просвещения и реализуются в мотивах *отказа от чудесного*, фантастического, иррационального. Поэту более близки идеи античности, мистицизма, религии, выраженные в мотивах *видения*, *чудотворения*, *галлюцинации*, чем обусловлена постоянная сакрализация, обожествление поколения «хиппи». Мотив *святого безумия* у А. Гинзберга – не зеркало психического расстройства, требующего постановки бесконечных диагнозов и незамедлительного лечения, а отражение особого сакрального состояния, позволяющего увидеть то, что скрыто от рациональных глаз человека западной цивилизации.

Мотив *святого безумия* наиболее ярко обозначен в третьей главе «Вопля». Эта глава представляет собой поэтическое обращение к Карлу Соломону, близкому другу А. Гинзберга, и по структуре напоминает песню. Об этом свидетельствует анафорический строй текста (каждая строчка начинается словом «где»), представленный рефреном «Я с тобою в Рокленде» [Гинзберг, 2024]⁶⁸. Данные приемы вновь свидетельствуют о музыкальности битнического текста, подтверждая тезис о смешанности и неоднородности его формальной организации. Интересен тот факт, что А. Гинзберг читал свою поэму вслух, как

⁶⁷ “Real holy laughter in the river! They saw it all! the wild eyes! the holy yells! They bade farewell! They jumped off the roof! to solitude! waving! carrying flowers! Down to the river! into the street!” [Ginsberg, 2024].

⁶⁸ “I’m with you in Rockland” [Ginsberg, 2024].

мантру, растягивая слова, тем самым подчеркивая напевность, музыкальность каждой строчки.

Здесь автор, как и Дж. Керуак, обращается к корпусу мотивов, характерных для христианских и буддистских религиозных учений. Вновь возникают мотивы *жертвенности*, связанные с образами креста и Голгофы, мотив *пустоты*: «...душа невинна и бессмертна ей никогда не должно умирать лишенной Бога в бронированной психушке», «...где еще пятьдесят электрошоков не вернут твою душу назад в тело из ее паломничества к кресту в пустоте», «...где ты еще расколешь небеса Лонг-Айленда и воскресишь своего живого Христа-человека из сверхчеловеческой могилы» [Гинзберг, 2024]⁶⁹. Вновь акцентируются вариантивные семы мотива *восхождения* – это мотивы *милосердия, бессмертия души, воскресения*. Мы видим, что сохраняется и пространственная организация текста: мотивы *освобождения, выхода наружу* обретают буквальную реализацию (разрушение стен больницы, метафорический выход из них – в вечность).

Подобно взрывоопасному веществу, поэма «Вопль» приближается к взрыву. В финале главы все названные элементы поэтики мотивов трансформируются, актуализируется мотив *разрушения*, выраженный в сцене уничтожения больницы: «где электрическим разрядом пробуждает нас из комы рев аэропланов наших душ над крышей они прилетели сбрасывать ангельские бомбы больница озаряется собственным светом рушатся воображаемые стены...» [Там же]⁷⁰. Образы бомб, приобретающих сакральный смысл («ангельские»), разрушают иллюзорные преграды, освобождая души, даря возможность новой, духовной жизни.

⁶⁹ «...the soul is innocent and immortal it should never die ungodly in an armed madhouse”; “where fifty more shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void”; “...where you will split the heavens of Long Island and resurrect your living human Jesus from the superhuman tomb” [Ginsberg, 2024].

⁷⁰ «...where we wake up electrified out of the coma by our own souls’ airplanes roaring over the roof they’ve come to drop angelic bombs the hospital illuminates itself imaginary walls collapse...” [Ibid].

Данную поэтическую сцену можно воспринять как аллюзию к эпизоду Нового завета (Евангелие от Марка, глава 14, стих 58), в котором Иисус Христос говорит о разрушении храма, и к его предсказанию о разрушении Иерусалима: «Я разрушу храм сей рукотворенный, и через три дня воздвигну другой, нерукотворенный» [Библия, 1968: 58]; а также Евангелию от Матфея (глава 24, стихи 1–2): «И приступили ученики Его, чтобы показать Ему здания храма. Иисус же сказал им: видите ли все это? Истинно говорю вам: не останется здесь камня на камне; все будет разрушено» [Там же: 29]. Мы видим, как трансформируется в поэме библейский мотив *разрушения*: «разрушение воображаемых стен», о котором говорит А. Гинзберг, подобно разрушению «рукотворенного храма». В тексте Евангелия говорится о разрушении храма, созданного человеком, и о сотворении храма Божьего, истинного. Воздвижение храма «через три дня» традиционно воспринимается как метафора воскресения Иисуса Христа. Данные аллюзии в тексте А. Гинзberга работают на реализацию мотива *перерождения, воскресения* современного человека, умирающего под гнетом материалистической цивилизации.

Мы видим, как этот мотив сопровождается в тексте урбанистическими образами, характерными для поэтики А. Гинзберга. От «холодноводных квартир» первой главы и железного и нефтяного Молоха второй главы поэт переходит к «реву аэропланов» и «ангельским бомбам», разрушающим старый, гибнущий мир. Не менее интересен здесь мотив *милосердия*, который является наиболее значимым для А. Гинзберга. На протяжении всей главы в тексте звучит идея электрошока как некоего пробуждения. Сначала она возникает в уже приводимой нами ранее строчке: «...где еще пятьдесят электрошоков не вернут твою душу назад в тело из ее паломничества к кресту в пустоте» [Гинзберг, 2024]⁷¹. Речь идет о реальном электрошоке, применяемом в

⁷¹ «...where fifty more shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void» [Ginsberg, 2024].

психиатрических больницах, который не способен вернуть душу «назад в тело из ее паломничества к кресту». Поэт говорит о невозможности возвращения к обычной человеческой жизни и невозможности примирения с ее законами, основанными на отрицании духа, материалистических ценностях и радикальном индивидуализме, обращенности человека лишь к своему Я.

Однако в финальных строках мы видим: «...электрическим разрядом пробуждает нас из комы» / «О усеянный звездами шок милосердия» [Гинзберг, 2024]⁷². Метафора электрошока, в сущности, заключает в себе идею радикального воздействия на дух «уснувшего» человека, метафизически отключенного от мира идей, откровений, духовных истин. «Шок милосердия» является олицетворением высшей разрушающей и пробуждающей силы, способной разрушить те оковы, в которых теснится ослабленная человеческая душа. Шок в разных его проявлениях способен пробудить человека от тяжелого «сна души». С одной стороны, в качестве «электрошока», действующего на душу человека, может выступить поэзия, облаченная в новую художественную форму – свободная, резкая, откровенная. С другой стороны, данная метафора в поэтическом мире А. Гинзберга связана и с библейскими мотивами. Она крайне точно передает его понимание идеи христианства как революционного, разрушительного и спасительного движения. Необходимо отметить, что в тексте Евангелия, а также в Откровении Иоанна Богослова новый мир, то есть Царствие Божие, Царство истины наступит лишь после разрушения мира текущего [Библия, 1968]. В восприятии А. Гинзберга мотив *разрушения* смешивается также с мотивами *революции и восстания*: «где ты обвиняешь врачей в безумии и замышляешь древнееврейскую социалистическую революцию против фашистской национальной Голгофы», «где двадцать пять тысяч рехнувшихся товарищей хором поют последние куплеты

⁷² «...we wake up electrified out of the coma» / «O starry-spangled shock of mercy» [Ginsberg, 2024].

«Интернационала»» [Гинзберг, 2024]⁷³. Мировоззренческая концепция А. Гинзберга основана на тесной связи христианской и революционной идей, на tandemе разрушения и освобождения, метафорических смерти и воскресения. Поэт говорит не только о революциях политических, но и о сломе эгоцентрических основ человеческой жизни и о спасении души. Переплетение революционных и христианских мотивов как особенность поэтики творчества не только А. Гинзберга, но и других битников, требует особенного внимания.

Идеи революций – политической, духовной, культурной – и связанных с ними мотивов *разрушения и безумия* занимали умы писателей-битников, наверное, больше, чем любые другие идеи. Дж. Раскин отмечает, что молодой А. Гинзберг, только что окончивший колледж в 1948 году, всюду видел безумие и сам заражался им: «Безумие было битническим знаком почета в мире, сошедшим с ума от бомб и диктаторов, террора и тирании»⁷⁴. В художественном мире А. Гинзберга, особенно в поэме «Вопль», мотив революции представляет собой деструктивную силу, разрушающее и вместе с тем созидающее начало. Этот мотив присутствует в тексте в описании реалий внешнего мира, окружающего автора, и внутренних, духовных переживаний.

Так, совместное прослушивание рок'н'ролла по радио в машине Н. Кэсси迪, друга Дж. Керуака, ставшего прообразом главного героя романа «В дороге», позволило А. Гинзбергу уловить перемены, происходившие в американской поп-музыке: «...строчил всю ночь напролет раскачиваясь в экстазе над возвышенными песнопениями которые в свете желтого утра оказывались строфами абракадабры» [Гинзберг, 2024]⁷⁵. Так, в тексте «Вопля» он празднует рок'н'рольную революцию, которая произошла в Америке.

⁷³ «...where you accuse your doctors of insanity and plot the Hebrew socialist revolution against the fascist national Golgotha», «...where there are twentyfive thousand mad comrades all together singing the final stanzas of the Internationale» [Ginsberg, 2024].

⁷⁴ «Madness was the Beat badge of honor in a world gone insane with bombs and dictators, terror and tyranny» [Raskin, 2004: 108].

⁷⁵ «...scribbled all night rocking and rolling over lofty incantations which in the yellow morning were stanzas of gibberish» [Ginsberg, 2024].

Нужно отметить, что мотив *революции* всегда вплетен в библейский контекст и связан с мотивами *очищения*, *бессмертия души* и *милосердия*. В сцене разрушения больницы, о которой сказано выше, мотив воплощается в упомянутой нами метафоре: критической точкой отсчета становится именно «шок милосердия» (“shock of mercy”) – состояние, разрушающее привычный внешний и внутренний мир человека. Как пишет Дж. Раскин, А. Гинзберг «описал несколько революционных сценариев, хоть и в комическом ключе» («...he described imaginary revolutionary scenarios, albeit in a comic vein» [Raskin, 2004: 180]). Безусловно, он не готовился совершить социалистическую революцию, не собирался распевать коммунистический Интернационал и называть всех и каждого «товарищами». Невероятный сплав социальных, культурологических и духовных мотивов в тексте поэмы позволяет предполагать, что А. Гинзберг подразумевал нечто большее, чем революция в ее общественном понимании.

В тексте поэмы присутствуют и саморазрушительные тенденции битничества как молодежного движения, мотивы *пьянства* и *наркотической зависимости*, а также мотив *смерти*. Однако, как и в текстах Дж. Керуака, в финале поэмы возникает «светлое» стремление, пространственная направленность вверх, ведущим становится мотив *свободы*: «О победа, забудь о нижнем белье, мы свободны» [Гинзберг, 2024]⁷⁶. Речь идет прежде всего о переменах внутренних, духовной революции, о чем свидетельствует своеобразная молитвенность текста.

Финал поэмы и примечание к ней насыщены мотивами революции, часто выраженными молитвенной лексикой. За счет анафорического повторения молитвенных формул «Свят! Свят! Свят!» (“Holy! Holy! Holy!”) текст обретает музыкальность, при этом встраивается в революционный контекст благодаря звукам Интернационала: «...свято четвертое измерение свят Пятый

⁷⁶ “O victory forget your underwear we’re free” [Ginsberg, 2024].

Интернационал свят Ангел что в Молохе!» [Там же]⁷⁷. Так, поэма-видение продолжает визионерскую линию творчества А. Гинзберга, где автор-пророк выступает как вестник новых революций – контркультурной, поэтической и духовной. Мотив *внутренней революции* для А. Гинзберга – это прежде всего разрушение и освобождение, восстание человека против самого себя. Это сильнейший внутренний бунт, в котором явственно слышны звуки Интернационала, но при этом революционные лозунги заменены молитвой.

Так, реализация мотива *пути* как духовной революции и внутреннего бунта становится наиболее значимой в контексте мотивной структуры поэмы «Вопль». Поэт-пророк, транслирующий революционные идеи, отсылает нас к предшественникам А. Гинзберга, во многом повлиявшим на художественный мир автора в аспекте поэтики мотива пути. Примечательно, как автор использует мотивы близких ему поэтов-визионеров, переосмысливая и трансформируя их, что наиболее ярко прослеживается в заключительной главе поэмы «Вопль».

3.2. Литературные влияния и трансформации в аспекте поэтики мотива пути: Уильям Блейк и Уолт Уитмен

Интертекстуальный анализ литературных влияний в поэтических произведениях А. Гинзберга является значимым для подробного рассмотрения их мотивной структуры. Блестяще ориентируясь в предшествующей литературной традиции, поэт сознательно обращался к идеям творчества близких ему авторов, трансформируя их мотивы и образы. Наиболее сильное влияние на поэтику и художественный мир А. Гинзберга оказали поэты-визионеры У. Блейк и У. Уитмен.

⁷⁷ «...holy the fourth dimension holy the fifth International holy the Angel in Moloch!” [Ibid].

Так, завершающая глава поэмы «Вопль» – «Сноска» (“Footnote”) – представляет собой идейное заключение всей поэмы, в котором четко прослеживается связь с поэтическими произведениями У. Блейка, в частности с балладой “The Mental Traveler”, в русских переводах представленной как «Странствие» (пер. В. Л. Топорова), «Путем духовным» (пер. С. А. Степанова), «Странник Духа» (пер. Д. Н. Смирнова-Садовского).

Английский поэт конца XVIII – начала XIX века Уильям Блейк часто отмечается исследователями как один из первых романтиков. В. А. Луков в заметке, посвященной поэту, называет его творчество «ярким образом эволюции от предромантизма к романтическому пониманию новизны и провидческой роли художника – нового вождя человечества...» [Луков, 2023]. Будучи безызвестным при жизни, поэт оказал «глубокое воздействие на позднеромантические течения, когда Блейк был открыт для мира и стал восприниматься как один из величайших поэтов и художников Англии» [Там же]. Однако его поэтика не ограничивается лишь художественной концепцией романтизма. Наиболее существенное отличие художественных основ его творчества от принципов романтизма – это «отказ Блейка признать примат идеального над материальным – для романтиков едва ли подлежащий сомнению». Он, безусловно, является новатором в поэзии конца XVIII – начала XIX века, «не имеющим аналогий ни в предшествующей, ни в современной Блейку английской литературе» [Зверев, 1982: 20].

В поэме «Вопль» А. Гинзберг обращается к тексту У. Блейка «Странник Духа». Д. М. Урнов в исследовании «Поэзия английского романтизма XIX века» называет это произведение одним из «самых загадочных» поэта [Урнов, 1975: 69]. Оно содержит несколько мотивов, характерных для его мифологии, а также ряд симвлических образов. А. Н. Зверев в комментарии к стихотворению выделяет следующие из них: дитя, младенец (дух свободы),

старуха (современное общество), стихии (путь), вышедшая из огня дева (жизнь), земля.

Уже в названии стихотворения заявлен фабульный вариант мотива *пути*, а именно – мотив *странничества*. В статье «Блейковский “Духовный Странник”» Д. Н. Смирнов-Садовский пишет: «В произведениях Уильяма Блейка тема странствий встречается постоянно. Всерьез она начала его занимать после смерти младшего брата Ричарда, называемого в семье Робертом (1762–1787)» [Смирнов-Садовский, 2014: 120]. Мотив *пути* лежит в основе поэтики У. Блейка, а в «Страннике Духа» является сюжетообразующим. По мысли исследователя, картина, которую увидел «путешественник в неясной стране», обозначена в заглавии стихотворения как «Дух» (“Mental”) и подразумевает «область духа, мысли, воображения» [Там же: 121]. Так, мотив *пути* и образ путешественника (или странника) становятся ключевыми в структуре названного стихотворения.

На наш взгляд, в некоторых русских переводах (например, В. Н. Топорова) не сохраняется семантика оригинального названия, поскольку происходит утрата мотива *странничества* и самого образа странника. Наиболее точным нам кажется перевод Д. Н. Смирнова-Садовского, в котором сохранена фигура Странника, центральная в этом тексте. Дословно название “The Mental Traveler” можно перевести как «Мысленно странствующий». Мотив ментального *странничества* и образ героя-странника кажутся нам немаловажным, поэтому их нельзя не учитывать в ходе анализа. Слово «духовный», с нашей точки зрения, также является неточным, поскольку слово «mental» дословно означает «умственный», «психический», «производимый в уме, мысленный», то есть связанный прежде всего с процессами мышления [Мюллер, 2013: 531]. Об этом пишет Уильям Майкл Россетти в одном из первых комментариев к балладе: «Духовный Странник – это исследователь мыслительного феномена. Мыслительный феномен символизируется здесь

развитием какой-либо значительной идеи или направления мысли, как, например: Христианство, рыцарство, искусство и т. д. – представленных прохождением через такие стадии, как 1) рождение, 2) невзгоды и гонение, 3) триумф и зрелость, 4) перезревание и упадок, 5) постепенное преображение в новых условиях в обновленную Идею, которая снова должна пройти через все те же этапы. Иными словами, поэма представляет действие и повторное воздействие Идей на общество и общества на Идеи» [Цит. по Смирнову-Садовскому, 2014: 122]. На наш взгляд, обозначенные мотивы *рождения, испытания, упадка (падения), преображения (воскресения и очищения)* и другие являются вариантными семами мотива *пути* как поиска духовной истины.

«Странствующий» У. Блейка является героем-пророком или пророком, мысленно проникающим вглубь времен и воссоздающим увиденное. Хотя не стоит отрицать, что в своих видениях герой-визионер переносится в иную реальность, некий «мир Духа», о чем свидетельствовал и сам У. Блейк: «Тринадцать лет назад я потерял брата, и с духом его я беседую Духовно ежедневно и ежечасно, и Вижу его в своей памяти в области Воображения. Я прислушиваюсь к его советам и даже сейчас пишу под его Диктовку» [Цит. по Д. Н. Смирнову-Садовскому, 2014: 120].

Обращаясь к герою «Вопля» А. Гинзберга, мы видим несомненное влияние У. Блейка, поскольку повествование в поэме также идет от лица героя-пророка. Перекличка заметна уже в первых строках обоих произведений: «Я видел лучшие умы своего поколения» [Гинзберг, 2024]⁷⁸ и «Я странствовал в Стране Людей» (Пер. В. Л. Топорова)⁷⁹. Эти тексты связаны прежде всего мотивом *свободы*, основным как для У. Блейка, так и для А. Гинзберга. В комментарии А. М. Зверева основной идейный смысл стихотворения У. Блейка обозначен как «призыв к радикальному освобождению Поэтического Гения,

⁷⁸ “I saw the best minds of my generation” [Ginsberg, 2024].

⁷⁹ “I travelled through a land of men” [Зверев 1982: 304].

таящегося в человеке» [Зверев, 1982: 540]. Мотив *освобождения* присутствует и в главах «Вопля» как полярный мотивам *падения, болезни и смерти*.

Семантически значимые параллели прослеживаются и на уровне христианских (у У. Блейка – мистических) мотивов. Обратимся к строфе стихотворения «The Mental Traveler», которая стала основой для главы «Сноска» [Stephenson, 1990: 56]: “The Guests are scatterd thro’ the land / For the Eye altering alters all / The Senses roll themselves in fear / And the flat Earth becomes a Ball” [Зверев, 1982: 308]. Мы считаем необходимым выполнить подстрочный перевод, чтобы избежать потери каких-либо значимых структурных элементов текста: Гости разбросаны по земле / Для Глаза перемена меняет все / Чувства катятся в страхе / И плоская Земля становится шаром. Отталкиваясь от этой строфы, А. Гинзберг акцентировал мотивы *изменения, трансформации, разрушения и сотворения*. Центром мифологии У. Блейка является именно миф о сотворении мира, «воплотившийся в системе символов, которые призваны придать зримую форму неуловимому,alogичному, стихийному» [Луков, 2023].

В свою очередь, многие из мотивов и образов, использованных У. Блейком, по семантике схожи с христианскими. В рассматриваемом стихотворении можно подчеркнуть следующие христианские мотивы и образы: Пророк, Сеятель и Жнец, терновый венец, Младенец, Истина и мотив *ее поиска*, мотив *распятия*, мотив *страдания*. Вслед за У. Блейком, А. Гинзберг говорит об истинной и единой Святости, присущей всему миру и всем населяющим его существам. Используя зачин «Свят! Свят! Свят!» [Гинзберг, 2024]⁸⁰ и прибегая тем самым к анафоре, – одному из основных синтаксических приемов поэмы, – А. Гинзберг в главе «Сноска» использует элемент молитвы, вызывавший в нем самом религиозные прозрения и экстатические состояния. «Я вспоминал

⁸⁰ “Holy! Holy! Holy!” [Ginsberg, 2024].

архетипический ритм Свят Свят Свят, рыдая в автобусе на Керни-Стрит, и занес большую часть всего в записную книжку как раз там... я назвал это “Сноской к Воплю”, поскольку это была очередная вариация на тему формы из Части II» [Morgan, 2023], – пишет А. Гинзберг об этом молитвенном повторе. Христианские молитвы немногословны, они основываются именно на многочисленных повторениях, рефrenaх, что усиливает степень их воздействия на сознание и душу.

Далее А. Гинзберг уточняет, что конкретно он вкладывает в понятие «святость», а именно, что для него сакрально. Обозначим несколько категорий: 1. элементы телесного, физического в человеке: «Кожа свята! Нос свят!»⁸¹; 2. духовные и философские понятия и состояния: «Душа свята!», «Экстаз свят!», «Сумасшедший свят так же, как и ты», «Святое время в вечности святая вечность во времени»⁸²; 3. природа и цивилизация: «Святые одиночества небоскребов и тротуаров! Святые кафе, наполненные миллионами!» [Гинзберг, 2024]⁸³. Все эти элементы А. Гинзберг связывает прежде всего мыслью о единстве всего сущего. Здесь скрыта основная, на наш взгляд, идея битничества о восприятии мира как единого целого, неразделении его на стандартные дуальные категории.

Мы видим, что, несмотря на выраженный в поэме страх перед жестокими, «железными» и «золотыми» идолами современного человечества, поэт пытается вывести общую формулу святости, гармонии и равенства перед божественным. Последняя строчка поэмы «Вопль» свидетельствует об этом: «Свята сверхъестественная в высшей степени сияющая разумная доброта души!») [Гинзберг, 2024]⁸⁴. Урбанистическое, прогрессивное, материалистическое становится неважным в сравнении с высшим, духовным,

⁸¹ “The skin is holy! The nose is holy!” [Ginsberg, 2024].

⁸² “The soul is holy!”, “The ecstasy is holy”, “The mad man is holy as you”, “Holy time in eternity holy eternity” [Ibid].

⁸³ “Holy the solitudes of sky scraper sand pavements! Holy the cafeterias filled with the millions!” [Ibid].

⁸⁴ “Holy the supernatural extra brilliant intelligent kindness of the soul!” [Ibid].

сверхъестественным, которое доступно только тем, кто способен отказаться от обыденского, мирского существования.

Значимыми в главе «Сноска», несомненно, являются мысли А. Гинзберга о вере, выраженные в мотиве *прощения*, о неразрывности категорий материального и духовного, связанной с мотивом *страдания*. Тело, часто являющееся причиной искушения и греховности, в то же время названо «святым» (“holy”), поскольку именно плоть порождает мотив *страдания*, важнейший у А. Гинзберга.

В главе «Сноска», основанной на мотивах стихотворения У. Блейка, мы видим сложное переплетение духовного и ментального, метафизического и рационального в человеке. Другими словами, это соединение нескольких миров – современной А. Гинзбергу капиталистической цивилизации с ее ложными ценностями, мира христианской святости и сложной мифологической, даже в чем-то альтернативной, реальности У. Блейка, построенной на мотивах *разрушения* и *создания*. Несмотря на отрицание материалистических ценностей, выраженное в первых трех главах «Вопля», в finale поэмы автор не отрицает материю и рациональность, делая акцент на соединении в человеке двух важнейших начал – духовного и физического. Мы видим, как поэт сакрализирует урбанистические мотивы города («Святые одиночества небоскребов и тротуаров»), то есть современную ему действительность, призывая читателя не отказываться от восприятия мира как места священного, одухотворенного. Мотивы *взгляда на мир сверху вниз* (например, с крыши небоскреба или из окна), а также *обращения к небу* указывают на сакральный смысл понятий «небо» и «земля», традиционную, а не какую-либо иную модель мира. Можно сделать вывод, что автору ближе более сложное, мистическое или христианское, мировосприятие, нежели позитивистское, свойственное парадигме модерна, не говоря уже о постмодерне.

«Сноска» к поэме «Вопль» А. Гинзберга продолжает визионерскую концепцию творчества У. Блейка, опираясь на его сложную мотивную организацию, основанную на корпусе визионерских, мифологических и христианских мотивов, а сама поэма, несомненно, становится в один ряд с классическими примерами визионерской (иногда психodelической) литературной традиции, в частности со средневековым жанром «видения».

Следующий далее анализ верлибров А. Гинзберга позволяет определить, являются ли визионерские мотивы значимыми в контексте другого художественного материала, созданного поэтом.

Обращаясь к поэзии А. Гинзберга, мы видим, что тема взаимосвязи материального и духовного миров является актуальной и в других произведениях, в частности в стихотворении «Сутра подсолнуха», написанном в 1955 году. Жанр этого произведения, с одной стороны, близок к прозе отсутствием рифм и стихотворного размера, однако мы все же склонны считать его верлибром. Несмотря на отсутствие определенного ритмического рисунка, текст обладает некоторой напевностью и музыкальностью, что придает ему несомненную поэтичность и сближает с верлибростикой. Обращаясь к названию, необходимо отметить, что автор сразу же задает жанр, определяя свой текст как сутру. Согласно толкованию, данному в Большом энциклопедическом словаре, «сутра (санскр., букв. – нить) – в др.-инд. лит-ре лаконичное и отрывочное высказывание, позднее – своды таких высказываний. В сутре излагались различные отрасли знания, почти все религиозно-философские учения Древней Индии. Язык сутры характеризуется образностью и афористичностью» [Прохоров, 1993: 1923]. Также для сутры характерны элементы притчи, такие как иносказание и поучение. Данные элементы, используемые А. Гинзбергом в тексте, усиливают визионерскую линию его поэзии, выражаясь в мотивах *пути как духовного поиска, святого одиночества, пророчества* и др. В «Сутре подсолнуха» автор вновь выступает как пророк,

приобретая также черты учителя. Мы видим здесь связь с произведениями У. Блейка, в частности с его стихотворением «Ah! Подсолнух...». Рассмотрим данные тексты более подробно.

В этом тексте поэт рассказывает о вечерней прогулке в компании Дж. Керуака, что вновь указывает на универсальность инвариантного мотива *пути* в контексте творчества битников. Дж. Раскин отмечает, что А. Гинзберг описывает, как «два человека гуляют вдоль ручья, загрязненного нефтью, в котором совсем нет рыбы. Мусорные кучи и свалки усеяны ржавыми машинами, пустыми консервными банками, сломанной техникой, а также развалинами старого Тихоокеанского локомотива»⁸⁵. Перед нами урбанистический пейзаж, в котором акцентированы мотивы *разрушения* и *заброшенности*, постапокалиптической *тоски* по «сломанному», забытому миру.

Увидев подсолнух, А. Гинзберг вспоминает У. Блейка, делает прямую отсылку: «...я приподнялся, зачарованный – это был мой первый Подсолнух, память о Блейке — мои прозрения...» [Гинзберг, 2024]⁸⁶. Здесь немаловажными являются мотивы *видения* и *прозрения*, через которые поэт далее транслирует открывшиеся ему духовные истины.

Для более точного анализа мы считаем необходимым привести далее текст У. Блейка «Ah! Подсолнух...» и его дословный перевод: “Ah, Sun-flower! weary of time / Who countest the steps of the sun / Seeking after that sweet golden clime / Where the traveller’s journey is done / Where the Youth pined away with desire / And the pale Virgin shrouded in snow / Arise from their graves, and aspire / Where my Sun-flower wishes to go” [Зверев, 1982: 176]; Ah, подсолнух! уставший от времени / Считывающий шаги солнца / Ищащий тот сладкий золотой край / Где приключение путника заканчивается / Где Молодость, изможденная желанием /

⁸⁵ “the two men walk along a stream with ‘oily water’ and ‘no fish’. There’s a garbage dump and a junkyard littered with rusty cars, empty tin cans, broken machinery, and an old Southern Pacific locomotive” [Raskin, 2004: 123].

⁸⁶ “...I rushed up enchanted – it was my first sunflower, memories of Blake – my visions” [Ginsberg, 2024].

И бледная Дева, окутанная снегом / Восстанут из могил, стремясь туда / Куда мой подсолнух хочет отправиться. В первую очередь мы вновь видим сходство мотивов, общих для А. Гинзберга и У. Блейка, – это мотивы *странничества* и *движения времени*. В стихотворении У. Блейка подсолнух предстает аллегорически собой земной путь человека.

Мотивы *усталости* и *неутолимой жажды*, бесконечного *стремления* наконец попасть в недостижимый «золотой край» вновь иллюстрируют сложное состояние человека с точки зрения христианской концепции его земной жизни. Образ «сладкого золотого края» напоминает о Рае, потерянном для человечества на период пребывания на Земле. Мотив бесконечного *движения времени* предстает здесь как некая сила, находящаяся над человеком и обрекающая его на вечный путь. Интересно, что, с одной стороны, цветок подсолнуха, как бы движущийся во времени, на самом деле физически неподвижен. Корни, питающие его, навсегда слиты с землей, поэтому он осужден вечно оставаться в одной точке. Проводя параллель с библейскими мотивами, можно сравнить этот путь с пребыванием на Земле, от которой человек зависит как духовно, так и физически. Физическая зависимость заключается в бренности человеческого тела, в обремененности различными физиологическими процессами, в то время как духовная зависимость связана с человеческой слабостью и греховностью. Будучи изгнанным из Рая, человек осужден страдать на Земле, дабы искупить грех, совершенный первыми людьми, Адамом и Евой.

Данные аллюзии прочитываются в тексте У. Блейка и являются немаловажными для А. Гинзберга. Однако библейские мотивы транслируются поэтами по-разному. Особенно это характерно для У. Блейка, творца собственной мистической художественной системы. Переходя к анализу текста «Сутра подсолнуха», мы проследим сходство и трансформацию таких мотивов. Так, подсолнух в тексте А. Гинзберга описан как некое видение, удивляющее

поэта и вдохновляющее его на размышление. Описание контрастно, подсолнух в нем «высвечен» на фоне индустриального мира, представленного так: «...берега грязной консервной свалки», «...ржавая изогнутая балка», «...в окружении узловатых железных корней машин» [Гинзберг, 2024]⁸⁷ и др.

Контраст задается еще до возникновения подсолнуха, при описании заката на фоне городской свалки: «Я смотрел на закат сквозь горы коробок и плакал»; «Покрытая нефтью река отражала багровое небо...»; «...в этих водах ни рыбы, в горах — ни отшельника» [Гинзберг, 2024]⁸⁸. Мы видим кинематографичную картину, пронизанную мотивами *заброшенности, запустения и разрушения*, горькой поэтической *печали*. Мы подхватываем болезненные переживания автора, героя-пророка, глядящего в маслянистую, грязную воду — зеркало человеческой цивилизации. Тревожный образ красного неба, отраженного в воде, и мотив *тонущего солнца*, а также настойчивая констатация безжизненности пространства привносят в текст мотивы *смерти и апокалипсиса*.

Безжизненность изображенного мира транслирует мотив *пустоты*, близкий экзистенциальной «заброшенности» Дж. Керуака в романах «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур»: «Мы одинаково думали о душе, бледные и печальные, с грустными глазами» [Гинзберг, 2024]⁸⁹. Эта аллюзия актуализирует мотив трагического, но *священного одиночества* человека в физическом мире. В целом данный текст является примером художественного пересечения идей А. Гинзberга и Дж. Керуака.

Единство мыслей и духовных состояний Дж. Керуака и А. Гинзберга, в свою очередь, является причиной совпадения ведущих мотивов их творчества. В данном тексте интересна творческая взаимосвязь, возникающая между

⁸⁷ «...banks of the tincan banana dock”; “...busted rusty iron pole”; “...surrounded by the gnarled steel roots of trees of machinery” [Ginsberg, 2024].

⁸⁸ “I look for the sunset over the box house hills and cry”; “The only water on the river mirrored the red sky...”; «...no fish in that stream, no hermit in those mounts» [Ginsberg, 2024].

⁸⁹ “We thought the same thoughts of the soul, bleak and blue and sad-eyed” [Ginsberg, 2024].

писателями, близкая концепции сотворчества, часто используемой битниками⁹⁰. Здесь Дж. Керуак дает А. Гинзбергу импульс, рождающий поток размышлений, в финале текста переходящих в мотив призывного *пророчества*, обращенного к читателю. Именно Дж. Керуак обращает внимание А. Гинзберга к подсолнуху: «Взгляни на Подсолнух, сказал он» [Гинзберг, 2024] (“Look at the Sunflower, he said” [Ibid]). Дж. Керуак, склонный к одухотворению явлений природы, первым замечает необычную красоту подсолнуха, мотив *одухотворенной природы* становится центром данного текста.

Первое описание подсолнуха дает нам несколько основных семантически значимых элементов: «...это была мертвая серая тень на фоне неба, большая, как человек, сидящий на куче древних опилок» [Гинзберг, 2024]⁹¹. В этом «прозрачном» описании мы видим некую тень, мрачную и бесцветную. Прежде чем как-либо назвать этот объект (цветком подсолнуха, растением и др.), А. Гинзберг сравнивает его с человеком, «сидящим на куче древних опилок», то есть создает вечный образ, ведь дерево, точнее оставшиеся от него опилки пребывают на этой свалке со стародавних времен, будто вечные свидетели дел человеческих. Мы вновь замечаем интерес поэта к древнему, премодернистическому, сакральному. Мотивы *надломленности* и *«заброшенности»* человека поэт-визионер ищет как в самом человеке, так и в истории человеческой цивилизации и культуры.

Сплав мотивов, образующих периферию инвариантного мотива *пути*, практически неизменен – помимо мотива *одиночества*, в этом верлибре вновь «работает» мотив *болезни*. Здесь мотив помещен в контекст «человек и цивилизация». Он транслирует процесс воздействия на человека индустриального мира, им же созданного: «... серый Подсолнух на фоне заката,

⁹⁰ Например, роман Дж. Керуака и У. Берроуза «И бегемоты сварились в своих бассейнах» (“And the Hippos Were Boiled in Their Tanks”, 1945).

⁹¹ “...there was a dead gray shadow against the sky, big as a man, sitting dry on top of a pile of ancient sawdust” [Ginsberg, 2024].

бледный, как от крэка, с глазами, запыленными сажей, смогом и дымом старых локомотивов»; «в венчике из тусклых шипов, разбитом, как сломанная корона»; «с семечками, выпавшими из его лица»; «с почти что беззубым ртом»; «с листьями, торчащими из стебля, словно руки» [Гинзберг, 2024]⁹². Мы видим аллегорический образ человека середины двадцатого столетия, запечатленного А. Гинзбергом в момент духовного и физического упадка, близкого явлениям декаданса. Душа и тело Подсолнуха пронизаны горечью и усталостью, дымом и пылью окружающего мира. В этой поэтической картине, изображенной на фоне закатного неба, реализуется мотив *заката человеческой эры*, и Подсолнух описывается как всеми забытый земной бродяга, с трудом доживающий последние дни.

Можно сказать, что это и портрет битника, отражающий его своеобразное восприятие действительности. Перед нами все маркеры мотива «разбитости»: усталость, одиночество, заброшенность, запыленные глаза, разбитая корона. Образ короны символичен, поскольку он точно отражает положение человека – короля, потерявшего свое королевство. Можно также сказать, что мотив *заката человеческой эры* («утраты королевства») косвенно сближает стихотворение с христианским контекстом битничества, напоминая о терновом венце Иисуса Христа.

Вслед за проникновенно-грустным описанием Подсолнуха А. Гинзберг проводит параллель со своей душой, восклицая: «Несвятая побитая вещь, мой подсолнух, моя душа, как тогда я любил тебя!» [Гинзберг, 2024]⁹³. Далее поэт вновь обращается к мотиву *утраты королевства*, говоря: «...вся пелена пыли на грязной коже железной дороги, этот смог на щеке <...> вся эта цивилизация, запятнавшая твою сумасшедшую золотую корону» [Там же]⁹⁴. Автор

⁹² «...the gray Sunflower poised against the sunset, crackly bleak and dusty with the smut and smog and smoke of olden locomotives in its eye»; «corolla of bleary spikes <...> broken like a battered crown»; «seeds fallen out of its face»; «soon-to-be-toothless mouth»; «leaves stuck out like arms out of the stem» [Ginsberg, 2024].

⁹³ «Unholy battered old thing you were, my sunflower O my soul, I loved you then!» [Ginsberg, 2024].

⁹⁴ «...all that dress of dust, that veil of darkened railroad skin, that smog of cheek, ...all that civilization spotting your crazy golden crown» [Ibid].

сравнивает увядший цветок подсолнуха со своей душой, безжалостно запятнанной цивилизацией. Поэт использует образ локомотива: «Эта грязь была не человеческой грязью, но смертью и людскими локомотивами» [Там же]⁹⁵. Мы можем сделать вывод, что А. Гинзберг считает человека, а точнее, человеческую душу истинно чистой, в то время как творения человека несут смерть. Образ локомотива связан с мотивом *смерти*, и в этом отношении цивилизация представляется нам как старый, разрушенный поезд, когда-то ворвавшийся в мир на бешеной скорости и принесший с собой гибель.

Мы также видим, что мотив *смерти* здесь близок мотивам *старости* и *заброшенности*, физического и духовного разрушения. «Сумасшедшая золотая корона» (“Crazy golden crown”) выступает как символ молодости, расцвета и жизни, отражая суть битничества, – сумасшедшее, необузданное, вольное отношение к земной жизни, и битник выступает здесь как безумный молодой король. Мотив *величия* неоднозначно представлен автором: запыленная, разбитая корона и, в целом, умирающий подсолнух говорят о былом, уже давно забытом торжестве, «утраченном королевстве». Однако далее А. Гинзберг вновь восклицает: «...и ты стоишь предо мною в закате, и сколько величья в твоих очертаньях! О совершенная красота Подсолнуха! Совершенное счастье бытия Подсолнуха!» [Там же]⁹⁶. Величие здесь понимается автором как сакральное состояние, независящее от атрибутов времени и признаков разрушения.

Ближе к финальной части верлибра поэт вновь актуализирует варианты семы мотива *восхождения* – мотивы *очищения* и *воскресения*, одновременно взывая ко всему человечеству и к собственной уставшей, «загрязненной» душе. «Бедный мертвый цветок!» (“Poor dead flower!”) – вот как поэт говорит о человеке и его внутреннем мире. Мы вновь видим мотив *стремления к*

⁹⁵ “The grime was no man's grime but death and human locomotives” [Ibid].

⁹⁶ “...and you standing before me in the sunset, all your glory in your form! A perfect beauty of a sunflower! a perfect excellent lovely sunflower existence! [Ibid].

гармонии между рациональным и духовным, призыв вспомнить свое первородное состояние, возродить святой, кристальный Дух, восхвалением которого окончилась поэма «Вопль». Поэт спрашивает себя и в то же время каждого из читателей: «...когда позабыл ты, что был цветком? когда ты взглянул на свою кожу и решил, что ты немощный, грязный, старый локомотив? тень локомотива?» [Гинзберг, 2024]⁹⁷. Несмотря на утверждение единства материалистического и духовного начал в человеке, А. Гинзберг все же четко обозначает иерархичность этих понятий, указывая на их непростой аксиологический смысл. Образ старого локомотива является метафорическим портретом человека, забывшего о своем предназначении, отошедшего от своего естества и находящегося в состоянии болезненной неопределенности. Желая быть творцом, человек постепенно сам становится таким же, как его творение – забытым, ржавым, лишенным какой-либо одухотворенности.

Как и в поэме «Вопль», в особенности, во второй главе, А. Гинзберг изображает мир «перевернутым», а человека – потерявшим привычные ориентиры. В попытке быть Богом человек приходит в тупик, создавая ложную систему ценностей и, в конечном итоге, становится зависимым от созданного мира. Ближе к финалу автор-пророк предостерегает человека, актуализируется мотив *пророчества*. Современная А. Гинзбергу картина приобретает значимость в будущем, что отражено в следующих строках: «Ты никогда не был паровозом, Подсолнух, ты был Подсолнухом! А ты, Паровоз, ты и есть паровоз, не забудь же!» [Там же]⁹⁸. На наш взгляд, герой-пророк здесь становится также духовным учителем, проповедником или пастором, поскольку его слова носят не только визионерский, но и поучительный характер. Взглянув на текст с этой точки зрения, мы начинаем воспринимать его как притчу, что вновь приближает нас к корпусу христианских мотивов.

⁹⁷ «...when did you forget you were a flower? when did you look at your skin and decide you were an impotent dirty old locomotive? the ghost of a locomotive?» [Ginsberg, 2024].

⁹⁸ «You were never no locomotive, Sunflower, you were a sunflower! And you Locomotive, you are a locomotive, forget me not!» [Ibid].

В «Словаре литературных терминов» под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева встречаем следующее определение притчи: «Притча – 1. Небольшой рассказ, в иносказательном виде заключающий моральное (или религиозное) поучение, по своей форме родственный басне <...>. 2. Новый смысл П. приобрела в новейшей европейской литературе, являясь одним из средств выражения морально-философских суждений писателя, чаще всего идущих вразрез с принятыми в буржуазном об-ве категориями. П. характеризует исключительная заостренность главной мысли, отсюда выразительность и экспрессивность повествования...» [Тимофеев, 1974: 295]. Как видим из данных определений, в мировой литературе существует немало примеров обращения к жанру притчи, а именно художественной адаптации элементов этого жанра. Изначально являясь небольшим произведением, притча зачастую становится частью больших эпических или лирических текстов.

Говоря о верлибре «Сутра подсолнуха», отметим, что притча здесь становится частью автобиографической зарисовки и, на наш взгляд, является важнейшим жанровым и стилистическим элементом текста. Именно мотивы *поучения* и *пророчества*, возникающие в finale «Сутры подсолнуха», раскрывают основную идею верлибра. Как и в новозаветных притчах Иисуса Христа, центральный эпизод притчи А. Гинзберга не является вымыщленным, он взят из жизни, можно сказать, «прожит» автором. Мы считаем необходимым обратиться к методу литературной компаративистики и сравнить мотивы верлибра с мотивами библейских притч. Это позволит яснее увидеть особенности поэтики мотивов произведения, в finale которого поэт ссылается на христианский контекст.

Как было сказано выше, герой-пророк становится героем-проповедником, приобретая соответствующие отличительные черты: «И я взял толстый скелет подсолнуха и воткнул его рядом, как скипетр, и произнес проповедь своей

душе, и душе Джека, и всем, кто слушал» [Гинзберг, 2024]⁹⁹. Герой-пророк имеет власть обратить разрушение в святость, вернув подсолнуху его величие и силу. Помимо прямого указания на проповеднический характер собственных слов, автор обращает стебель подсолнуха в скипетр, традиционный символ церковной и монархической власти [Тресиддер, 2001: 152]. Слова А. Гинзберга «...и всем, кто слушал» невольно ассоциируются со словами Иисуса Христа «Имеющий уши да услышит!», часто встречающимися в Евангелиях.

Сопоставим мотивную структуру «Сутры подсолнуха» с мотивами нескольких притч, приведенных в каноническом Евангелии от апостола Матфея. Как было сказано выше, центральный образ текста – подсолнух – взят поэтом из жизни. В этом отношении мы видим явное сходство с евангельскими притчами: центральными образами притч являются человек, растения и животные.

В притче о заботах это «птицы небесные» и «полевые лилии»:

Притча о заботах (Евангелие от Матфея, глава 6, стих 26): «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их? <...> И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; Но говорю вам, что Соломон во всей славе своей одевался так, как всякая из них» [Библия, 1968: 6]. Центральным является мотив *поиска истины, истинной веры*: смысл притчи в том, что человеку не стоит чрезмерно заботиться о том, чем ему питаться или во что одеваться, – достаточно веры. В тексте А. Гинзберга мотив «утраченного королевства», связанный с образом короны, аллегорически отражает результат материалистических стремлений человека, самовольно надевшего венец на свою голову. Мотив *величия* человека в финале трансформируется в величие мнимое – разбитая корона вот-вот

⁹⁹ “So I grabbed up the skeleton thick sunflower and stuck it at my side like a scepter, and deliver my sermon to my soul, and Jack's soul too, and anyone who'll listen” [Ginsberg, 2024].

упадет с его головы. Также, в этом отношении интересна следующая деталь: «...расколотые куски штукатурки осыпались с черных ветвей» [Гинзберг, 2024]¹⁰⁰. Штукатурка, как высохший грим, осыпавшийся с покерневших веток, обнажает мотив *слабости*, немощности человеческой души, скрытой за красивой маской (мотив, характерный также прозе Дж. Керуака).

В притче о воздаянии возникают мотивы *дерева и его плода*:

Слова о воздаянии (Евангелие от Матфея, глава 12, стих 33): «Или признайте дерево хорошим и плод его хорошим; или признайте дерево худым и плод его худым; ибо дерево познается по плоду» [Там же: 14]. Идея неизменности первоначальной сущности вещей (добра и зла, сущности человека), транслируемая в этой притче, близка призыву А. Гинзберга, ставшему своего рода моралью «Сутры подсолнуха»: «Подсолнух, ты был Подсолнухом! А ты, Паровоз, ты и есть паровоз, не забудь же!» [Гинзберг, 2024]¹⁰¹. Через мотив *выбора* в притче отражена идея Христа, говорящего человеку о разнице между добром и злом, о добре, не принимающем лицемерия ни в вере, ни в действии, тогда как А. Гинзберг просит запутавшегося человека вернуться к своему первоначальному состоянию. Также в тексте А. Гинзберга мы видим мотив *плода* как фабульный вариант мотива *выбора и его последствий*: посевенные человеком плоды за время его мнимого правления на земле – старый ржавый локомотив, затянутая нефтяной пленкой вода, огромные горы мусора, надо которыми немощно возвышается «король заброшенного мира» – становятся плодами пустыми. Слова библейской притчи «ибо дерево познается по плоду» идеино перекликаются с мыслью поэта.

В этом отношении притча о сеятеле дополняет обозначенную линию:

Притча о сеятеле (Евангелие от Матфея, глава 13, стихи 3-8): «...вот, вышел сеятель сеять; И когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; Иное упало на места каменистые <...> и скоро взошло <...>;

¹⁰⁰ «...broke pieces of plaster fallen out of the black twigs» [Ginsberg, 2024].

¹⁰¹ «Sunflower, you were a sunflower! And you Locomotive, you are a locomotive, forget me not!» [Ginsberg, 2024].

Когда же взошло солнце, увяло <...>; Иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его; Иное упало на добрую землю и принесло плод...» [Там же: 14]. В тексте Евангелия ученики Христа не сразу понимают смысл этой притчи и просят учителя разъяснить ее. Христос рассказывает о том, как разные люди, слышащие Слово о Царствии, воспринимают его. Мотив *плода*, или *семян*, падающих на разную землю и приносящих разный плод, перекликается с семенами подсолнуха: «...семена, выпавшие из его лица» [Гинзберг, 2024]¹⁰². Мы видим, что семена, посевные человеком, не приносят плода, то есть являются семенами, «упавшими при дороге», «на каменистую землю» или «в терние». Рассматриваемые нами детали акцентируют в тексте ряд немаловажных мотивов, таких как мотивы *выбора, потери, величия, «утраты королевства», разрушения, слабости, немощности, одиночества, заброшенности*.

Данные переклички являются, на наш взгляд, аксиологически значимыми, поскольку они привносят в притчу А. Гинзберга оттенки смыслов, раскрывающих мотив пути как поиска истинных ценностей и необходимости вернуться в изначальное состояние духовной чистоты.

Финальная часть «Сутры подсолнуха», сама проповедь поэта, концентрируется в следующих строках: «Мы не грязная наша кожа, мы не страшные, пыльные, безобразные паровозы, все мы душою прекрасные золотые подсолнухи» [Гинзберг, 2024]¹⁰³. Эта фраза дает четкое представление о мировоззренческой позиции А. Гинзберга как поэта и мыслителя и позволяет говорить о том, что он не сомневается в изначальной чистоте души человека. Из данного текста становится ясно, что человеческая душа не теряет своего величия, даже будучи в состоянии упадка. Одна из основных проблем человеческой жизни заключается не во внутреннем естестве человека, которое

¹⁰² “seeds fallen out of its face” [Ginsberg, 2024].

¹⁰³ “We’re not our skin of grime, we’re not our dread bleak dusty imageless locomotive, we’re all golden sunflowers inside” [Ginsberg, 2024].

изначально является «золотым», а в той системе ценностей, которую человек выстраивает вокруг себя. Как и в поэме «Вопль», в этом тексте поэт показывает, что мир, в котором ориентиры смешены в сторону «золотого тельца», в котором люди служат Молоху и забывают о чистоте собственной души, в конечном итоге обречен на гибель, что подтверждается особой эсхатологией А. Гинзberга и апокалиптическими мотивами *разрушения*, присутствующими в разных произведениях поэта. Одной из основ идейной концепции А. Гинзберга является религиозность мышления, что обосновано частыми обращениями к христианским и библейским мотивам.

Необходимо отметить, что мотив *пути* является сюжетообразующим и в этом тексте, ведь само действие начинается с прогулки. Семантическая оболочка мотива так же, как и в поэме «Вопль», состоит из вариантов мотивов *восхождения и падения*. С точки зрения семантики мотив *пути*, прежде всего, видится как *путь поиска истины, духовный путь* человечества, ставшего жертвой собственных открытий, достижений и изобретений. Автор, становясь героем-пророком и героем-проповедником, визионерски высвечивает дорогу, по которой идет человеческая цивилизация, и предостерегает людей, обращая вектор их внимания от внешнего к внутреннему, от ложного к истинному, напоминая о премодернистических основах существования земного мира, что выражено в мотивах *поучения и пророчества*. Битничество в этом смысле становится зеркалом, отражающим внутренний мир поэта-визионера и транслирующим его пророский взгляд на неоднозначный путь человечества во времени.

Находясь в постоянном творческом движении и неоднократно возвращаясь к мотиву *пути*, А. Гинзберг подвергал художественному осмыслинию не только духовный путь человечества во времени, но также размышлял и о собственной роли в историческом и метафизическом движении. Мотив *пути поэта* интересовал А. Гинзберга не меньше, чем мотив *пути*

человека или пути цивилизации, и в этой связи он не раз обращался к фигурам своих кумиров – У. Блейку и У. Уитмену. Если фигура У. Блейка наиболее ярко видна в поэме «Вопль», то образ У. Уитмена чаще встречается в верлибрах А. Гинзберга, в частности в тексте «Супермаркет в Калифорнии». Один из известнейших американских поэтов, Уитмен был учителем А. Гинзберга, о чем говорил сам поэт: «О, дорогой отец, старый седобородый одинокий учитель мужества»¹⁰⁴ [Гинзберг, 2024].

Уолт Уитмен (1819–1832) был новатором американской поэзии XIX века. Он предвосхитил появление верлибра, а сборник его стихов «Листья травы» («Leaves of Grass», 1855–1891) был признан одним из важнейших в американской литературной традиции.

Интересен опыт восприятия поэзии У. Уитмена русским поэтом К. И. Чуковским, который описан в книге «Мой Уитмен» (благодаря именно этой книге творчество У. Уитмена приобрело популярность в России). К. И. Чуковский впервые прочел У. Уитмена в 19 лет, в 1901 году, и с первых строк увлекся им: «Я был потрясен новизною его восприятия жизни и стал новыми глазами глядеть на все, что окружало меня, – на звезды, на женщин, на былинки травы, на животных, на морской горизонт, на весь обиход человеческой жизни. Все это возникло предо мною, озаряемое миллионами солнц, на фоне бесчисленных тысяч веков» [Чуковский, 1996: 5].

Основные особенности поэтики У. Уитмена – это космизм, идеи всеобщей «мировой демократии», выраженные в мотивах *одухотворенной природы* и ее очищающей сущности, сакрализации материального мира, вещей и человека и др. В стихах А. Гинзберга ярко выражено мотивное следование за У. Уитменом, что можно увидеть на примере верлибра «Супермаркет в Калифорнии». Это небольшое произведение содержит ряд мотивов, общих для

¹⁰⁴ В верлибре «Супермаркет в Калифорнии» (пер. А. Сергеева).

У. Уитмена и А. Гинзберга, таких как мотивы *странничества* и *бродяжничества, видения, пророчества, очищения* и др.

С точки зрения поэтики мотива в этом тексте мы видим еще один вариант реализации мотива *пути*. С одной стороны, он обусловлен сюжетно – верлибр описывает скитания А. Гинзберга по супермаркету, а также по улицам города: «Слоняясь по переулкам»; «Усталый я шел <...> и забрел»; «Я ходил за тобой»; «Мы бродили с тобой»; «Куда мы идем?»; «Что же <...> пойдем домой?» [Гинзберг, 2024]¹⁰⁵. Текст динамичен за счет частого использования глаголов движения, местами буквально повторяющих рефрены «Вопля». Так, сюжетный уровень реализации мотива *пути* отражает типичный скитальческий образ жизни героя-битника, конкретизированный в мотивах *странничества* и *бродяжничества*.

Еще одна функция мотива *пути* заключается в трансляции пути поэта через метафорическое соединения с душой У. Уитмена. Духовный и творческий поиск А. Гинзберга есть не что иное, как путь, называемый по-разному – литературной судьбой, жизнетворчеством и др.

В верлибре «Супермаркет в Калифорнии» мы вновь видим поэта-визионера, типичного для А. Гинзберга: «Я видел, как ты, Уолт Уитмен, бездетный старый ниспровергатель, трогал мясо на холодильнике и глазел на мальчишек из бакалейного. Я слышал, как ты задавал вопросы...» [пер. А. Сергеева, Гинзберг, 2024]¹⁰⁶. У. Уитмен возникает перед поэтом через мотив *видения* из прошлого, и А. Гинзберг чувствует и переживает окружающие реалии через призму мировосприятия У. Уитмена: Мы бродили с тобой, одинокие, мысленно пробуя артишоки, наслаждаясь всеми морожеными

¹⁰⁵ “I walked down the sidestreets”; “In my hungry fatigue <...> I went”; “followed in my imagination”; “We strode down”; “Where are we going?”; “Will we stroll <...> home to our silent cottage?” [Ginsberg, 2024].

¹⁰⁶ “I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys. I heard you asking questions...” [Ginsberg, 2024].

деликатесами, и всегда избегали кассиршу» [Там же]¹⁰⁷. А. Гинзберг восторгается способностью У. Уитмена описывать самые непримечательные детали окружающего мира, поэтически проникать в сущность вещей. К. И. Чуковский так писал об этом даре поэта: «Любого человека, любую самую малую вещь, какие встречались ему на пути, он видел, так сказать, на фоне космических просторов. На этом же фоне он воспринимал и себя самого» [Чуковский, 1996: 10].

Одним из важнейших мотивов У. Уитмена, который также характерен для А. Гинзberга, является мотив *равенства всего сущего* во Вселенной и тесной взаимосвязи духовного и физического начал в человеке. Это подтверждают следующие строчки из У. Уитмена, представленные в книге Чуковского: «и душа не больше, чем тело, и тело не больше, чем душа», «И клопу и навозу еще не молились, как должно: они так же достойны молитв, как самая высокая святыня» [Чуковский, 1996: 19]. Нечто похожее мы видим в поэме «Вопль» через мотив *очищения*, когда А. Гинзберг называет святыми части человеческого тела (тот же мотив в варианте *одухотворенной природы* видим и в романах Дж. Керуака, когда речь идет о сакрализации растений, животных и др.).

Важным выводом, сделанным в ходе анализа данного текста, можно считать мысль о том, что А. Гинзберг, помимо мотивов *пути человека и пути цивилизации*, говорит о мотиве *пути поэта-битника*. А. Гинзберг ставит себя в один ряд с визионерами У. Блейком и У. Уитменом, говоря о единстве собственных идей и художественно-эстетических стремлений с идеями этих поэтов, что выражается в схожести мотивной структуры произведений. Мы можем сказать, что А. Гинзберг продолжает визионерскую концепцию У. Блейка и У. Уитмена, трансформируя поэтику мотива *пути как духовного и*

¹⁰⁷ «We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier» [Ibid].

физического движения поэта/человека/цивилизации во времени, цель которого – обретение своего места в мире и культурно-историческом пространстве.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Как и Дж. Керуак, А. Гинзберг транслирует типологический образ героя-битника, однако герой-битник обретает черты пророка, что выражается посредством мотивов *видения, галлюцинации, поучения и пророчества*. Если у Дж. Керуака пророческие черты были присущи героям-проводникам (Райдер, Мориарти), то у А. Гинзберга пророк – сам поэт, от лица которого неизменно ведется повествование. Автор не просто документально запечатлевает события, но меняет оптику – мы видим изображаемое сверху, с высоты мистических, теологических, космологических позиций автора. Перед нами образ героя-пророка, уже знающего истину, сделавшего последний шаг на пути к осознанному отречению от материального в пользу пути духовного просветления, при этом не отрицая мир материи, в связи с чем актуализируются мотивы *воскресения, очищения, одухотворенной природы и сакральности человеческого тела*. Для героя А. Гинзберга бесценен предшествующий «вещный» опыт, более того, одна из целей поэта-битника состоит в восприятии, обработке и передаче этого опыта. Голоса У. Блейка и У. Уитмена не затмевают голоса самого А. Гинзберга: он одновременно вторит своим кумирам, но его голос срывается в вопль, который несет новую, более радикальную истину. Мотив *пути* как поиска истины героем-визионером и героем-пророком становится центральным в творчестве поэта.

Как визионер А. Гинзберг строит поэму «Вопль» из мистического опыта, а именно – видения своего кумира У. Блейка. Мотив *пути как духовной революции* здесь отражает идею борьбы с материалистическим миром, подчиненным Молоху как символу общества потребления и духовного рабства. Через мотивы *духовной революции* и *воскресения* поэт транслирует призыв к освобождению из технократического плена современной цивилизации. Во многом следуя за У. Блейком, А. Гинзберг обращается к библейским и

апокалиптическим мотивам, таким как мотивы *святого безумия и пророчества*, тем самым актуализируя идеи У. Блейка в контексте литературы бит-поколения.

Верлибры А. Гинзберга продолжают визионерскую линию творчества поэта, жанрово сочетая в себе черты поэтики восточных сутр и библейских притч. Мотивы *апокалиптического разрушения*, а также *очищения* и *воскресения* подчеркивают значимость репрезентации пути как возвращения к естественной чистоте человеческого духа. Следуя за У. Уитменом и вступая с ним в диалог, поэт встраивается в американскую поэтическую традицию через понимание пути как ухода от внешнего материалистического мира к внутренней духовной свободе. Мотив *пути* в рассмотренных нами текстах является также инвариантным ядром и выполняет сюжетообразующую функцию. Идейный и сюжетный пласти текста основываются на его вариантических семах, мотивах *восхождения и падения* и их фабульных вариантах – мотивах *очищения, разрушения, воскресения*, а также *болезни, пьянства, одиночества, смерти*. Важны для понимания мировоззренческой концепции А. Гинзберга такие варианты мотива *пути*, как *путь человека, путь цивилизации, путь поэта*.

Неудивительно, что особенности поэтики мотивов текстов Дж. Керуака и А. Гинзберга во многом схожи, ведь авторы не только жили и путешествовали вместе, но и совместно обсуждали все те идеи, которые затем воплотились в рассматриваемых произведениях. Далее мы считаем необходимым проследить, являются ли обозначенные особенности поэтики мотивов значимыми в произведениях У. Берроуза и какую роль в структурной организации его текстов играет сюжетообразующий для Дж. Керуака и А. Гинзберга мотив *пути*.

ГЛАВА 4. УИЛЬЯМ БЕРРОУЗ: ВАРИАНТИВНАЯ СЕМАНТИКА МОТИВА ПУТИ В РОМАНАХ «ГОЛЫЙ ЗАВТРАК», «БИЛЕТ, КОТОРЫЙ ЛОПНУЛ» В ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНА

4.1. Роман «Голый завтрак»: мотив болезни как инвариантное ядро

Внимание современных исследователей все чаще обращено к поиску элементов поэтики постмодернизма в произведениях писателей-битников. Этим обусловлено появление новых публикаций и научных статей на эту тему. В настоящее время появляются новые исследования, обращенные к поиску признаков постмодернистской поэтики в романах Дж. Керуака. Так, в диссертации Н. А. Жилякова «Автобиографизм битнической прозы» в качестве ведущего принципа битнического текста обозначен автобиографизм¹⁰⁸; в научной статье Н. А. Жилякова, Е. Г. Доценко «Метатекст битнического «автотекста»»¹⁰⁹ рассматривается жанр автобиографического романа в контексте взаимодействия с элементами поэтики постмодернизма.

Тогда как элементы поэтики произведений Дж. Керуака и А. Гинзberга отражают премодернистическую мировоззренческую модель, тексты У. Берроуза стилистически и методологически реализуют конкретные постмодернистские принципы – игры с читателем, деконструкции, десакрализации.

Уильям Стюард Берроуз (1914–1997), американский писатель и эссеист, наряду с А. Гинзбергом и Дж. Керуаком, считается одним из основателей литературы бит-поколения, как в формальном, так и в содержательном аспекте. Придерживаясь таких художественных принципов, как автобиографичность,

¹⁰⁸ Жиляков, Н. А. Автобиографизм битнической прозы : специальность 5.9.2 «Литературы народов мира (филологические науки)» : дис. ... канд. филол. наук / Жиляков Никита Александрович. – Екатеринбург, 2025. – 174 с. – Текст : непосредственный.

¹⁰⁹ Жиляков, Н. А. Метатекст битнического «автотекста» («Биг-Сур» Дж. Керуака) / Н. А. Жиляков, Е. Г. Доценко. – DOI 10.30853/phil20230622. – Текст : электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2025. – Т. 16, № 11. – С. 4089–4096.

уход от вымысла и абсолютная свобода художественной формы, У. Берроуз выступает приемником дадаистов, в том числе Тристана Тцара, доводя до совершенства и трансформируя изобретенный им «метод нарезок». При этом не вызывает сомнений, что современный читатель скорее отнес бы У. Берроуза к постмодернистам, поэтика которых подчас кажется даже менее изощренной и насыщенной.

В основе парадигмального анализа произведений У. Берроуза в контексте реализации в них элементов поэтики постмодернизма лежат концепты¹¹⁰ постмодернистского дискурса, описанные в работах Ж. Делеза и Ф. Гваттари («тело без органов», «ризома», «кожа», «экран»), а также теория трех философских парадигм А. Г. Дугина. Характерно, что «метод нарезок» (*cut-up method*), изобретенный У. Берроузом и Б. Гайсином, предвосхищает фундаментальные открытия Ж. Делеза и Ф. Гваттари, являясь одним из базовых инструментов постмодернистской методологии.

Терминологической базой главы, посвященной анализу творчества У. Берроуза, в этом отношении являются основные понятия философии постмодерна, изложенные в работах Жиля Делеза и Феликса Гваттари, также освещенные в исследованиях А. Г. Дугина. Смена философских парадигм не подразумевает движение от примитивного к прогрессивному, развитому, поскольку каждая из парадигм определяется характерными для нее признаками, идеями и героями. Соответственно, парадигму премодерна можно условно назвать периодом традиции, включающим в себя явления манифестационизма и креационизма. В свою очередь, сущность парадигмы модерна, по А. Г. Дугину, отражена в идеях эпохи Просвещения, возникших значительно раньше, чем, например, искусство модернистов XX века.

¹¹⁰ Мы понимаем термин «концепт» как «умозрительное явление, которому в отдельном языковом коллективе или нескольких коллективах приписываются определенная форма и содержание» [Чуприна, Баранова, Меркулова, 2018: 124].

В контексте данной работы нас более всего интересует постиндустриальный период или парадигма постмодерна. По мысли А. Г. Дугина, парадигма постмодерна характерна для современных западных обществ, но во многих традиционных культурах еще не наступила, и, возможно, не наступит. Традиционные общества, сохранившие свою идентичность, никогда не осуществляют фазовый переход даже к парадигме модерна, не говоря уже о постмодерне, не из-за отсутствия возможности научно-технического прогресса, а из идеологического принципа. Европейская же культура по большей части находится в стадии фазового перехода к парадигме постмодерна и ничуть этому не сопротивляется, а, наоборот, стремится к ней [Там же: 18].

Анализируя парадигму постмодерна, А. Г. Дугин подробно рассматривает основные положения философии Ж. Делеза и Ф. Гваттари, изложенные ими в таких совместных трудах, как «Ризома», «Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип», «Капитализм и шизофрения. Тысяча плато», «Что такое философия?» и др. В работе мы опираемся на такие фундаментальные понятия философии Ж. Делеза и Ф. Гваттари, как «тело без органов», «кожа», «экран», «ризома», «ризоматическая модель мироустройства».

Понятия «тело без органов», «кожа» и «экран» [Делез, 2008: 22] изучены нами в ходе анализа романа У. Берроуза «Билет, который лопнул» во втором параграфе данной главы. Ниже мы считаем необходимым уделить внимание понятиям «ризома» и «ризоматическая модель мироустройства».

Термин «ризома» введен в философию Ж. Делезом и Ф. Гваттари в 1976 году в одноименной работе. В переводе с французского «корневище», ризома как идеологическая основа философии постмодерна является собой антитезу принципу линейности (мышления, бытия и др.), на котором основан предшествующий постмодерну код классической европейской культуры. Это совершенно новый философский принцип, характеризующийся рядом

уникальных особенностей. Ниже мы коснемся лишь нескольких из них, наиболее важных, на наш взгляд.

В первую очередь принцип ризомы у Ж. Делеза и Ф. Гваттари противопоставлен принципу дерева, или древовидного знания: «...ризома интерпретируется не в качестве линейного “стержня” или “корня”, но в качестве радикально отличного от корней “клубня” или “луковицы” – как потенциальной бесконечности, имплицитно содержащей в себе “скрытый стебель”. <...> этот стебель может развиваться куда угодно и принимать любые конфигурации, ибо ризома абсолютно нелинейна: “Мир потерял свой стержень”» [Грицанов, 2001: 861]. Если дерево как модель основывается на вертикальности (корни, ствол, ветви, где корень – это смысл, метафизика и т.д.), то модель ризомы – это плоскость, напоминающая грибницу.

Интересно, что происходит с языком в контексте ризоматической модели: «Самых по себе языка, его универсальности не существует, мы видим лишь состязание диалектов, говоров, жаргонов, специальных языков – словно крысы извиваются одна поверх другой» [Там же: 861]. Данная особенность кажется нам крайне важной в контексте романов У. Берроуза и их языковой составляющей. В некотором смысле его текст кажется нам частичной иллюстрацией той ризоматической нелинейности, которая является «радикальной альтернативой замкнутым и статичным линейным структурам, предполагающим жесткую осевую ориентацию» [Там же: 861]. Нечто похожее находим в статье Эжена Ионеско «Трагедия языка» (1992): «Произошло странное событие, и я не понимаю, как это случилось: текст преобразился перед моими глазами. Это произошло незаметно, против моей воли. Вполне простые и ясные предложения, которые я прилежно записывал в своей школьной тетради, оказавшись там, по прошествии некоторого времени как бы отстоялись и сами по себе пришли в движение: они испортились, извратились» [Ионеско, 1992: 136]. В этом смысле художественный текст, подобный ризоме, утрачивает

привычную семантическую функцию – он не транслирует заданный автором смысл, и все попытки понять, «что хотел сказать автор», становятся абсолютно бессмысленными, даже нелепыми.

Подобное находим также у Ролана Барта: «Метафора же Текста – сеть; если Текст и распространяется, то в результате комбинирования и систематической организации элементов (впрочем, образ этот близок и к воззрениям современной биологии на живые существа) [Барт, 1989: 418]; «в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего, структуру можно прослеживать, протягивать (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее поворотах и на всех уровнях, однако невозможно достичь дна <...>; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, происходит систематическое высвобождение смысла» [Там же: 389].

В данном ключе «метод нарезок» (“cut-up method”) У. Берроуза и Б. Гайсина напоминает ризоматическую модель именно разрушением линейности, о чем пишет и сам Ж. Делез в главе, или плато «Ризома»: «Возьмем метод cut-up Берроуза: вкладывание или вгибание [pliage] одного текста в другой, конституирующее множественные и даже случайные корни (можно сказать, черенки), подразумевает измерение, дополнительное к измерению рассматриваемых текстов. Именно в таком дополнительном измерении вкладывания или вгибания единство продолжает свою духовную работу. В этом смысле самым решительным образом раздробленное произведение может быть также представлено как цельное Произведение или Великий Опус [Grand Opus]» [Делез, 2010: 10]. Однако романы У. Берроуза не полностью отвечают поэтике постмодернизма. Мы предполагаем, что автор использовал некоторые идеи постмодернистов, при этом функционально подчинив их своим собственным художественным принципам, переплавив на свой лад.

Связь битничества с постмодерном давно подмечена исследователями: «...они еще прежде всякого Уорхола совершили, сами того не поняв, решительный скачок от модерна к постмодерну с его цитатностью, коллажностью и снятием всех запретов, деконструкцией художественных канонов и конвенций» [Хаустов, 2020: 9]. Американский исследователь Кристофер Гэйр в книге «Бит-поколение: Инструкция для новичков» пишет, что «такие романы, как “Голый завтрак” (1959) и “Мягкая машина” (1961) во многих отношениях далеки от миров Дж. Керуака и других битников и более близки экспериментальным постмодернистским произведениям контркультурных 60-х»¹¹¹¹¹². Нашумевший роман «Голый завтрак» характеризуется рядом особенностей, свойственных именно постмодернистской литературе, таких как, например, нелинейность повествования, десакрализация христианских образов и мотивов, несущих священный смысл в контексте предшествующих философских парадигм.

Стоит отметить, что сам У. Берроуз никогда не называл себя битником или постмодернистом. Говоря о собственной художественной идентификации, У. Берроуз не относил себя к какому-либо течению в искусстве. Свой путь к писательству автор связывает исключительно с определенными жизненными обстоятельствами. Не имея своей целью писать «на волне» модного и набирающего обороты литературного направления, У. Берроуз в буквальном смысле «проживает» свои произведения, своей жизнью творит литературу. Наиболее показательны в этом отношении переломные и крайне трагические события жизни У. Берроуза, позволившие ему состояться в качестве писателя. «Я вынужден с ужасом признать, что если бы не смерть Джоан, я никогда не

¹¹¹ Книга британского филолога Кристофера Гэйра “The Beat Generation: A beginner’s guide” отражает основные перемены в контркультурной Америке 40–50-х годов, в частности процесс зарождения битничества как литературного течения. Издана в Оксфорде в 2008 году.

¹¹² «Novels such as “Naked Lunch” and “The Soft Machine” (1961) are in many ways far removed from the worlds represented by Kerouac or other Beats, and more closely resemble other experimental postmodernist fictions from the countercultural 1960s» [Gair, 2008: 5].

стал бы писателем, вынужден осознать, до какой степени это событие послужило причиной моего писательства и сформировало его» [пер. В. И. Когана, Берроуз, 2023]¹¹³, – пишет У. Берроуз о случайному убийстве своей жены Джоан Воллер, совершенном им в состоянии глубокого алкогольного опьянения. Игра в Вильгельма Телля, в сущности, является своеобразной метафорой абсурда, отражающей творческий путь писателя, трагическим воплощением средневековой европейской легенды в реалиях середины XX века.

В произведениях У. Берроуза, а также в текстах, написанных совместно с другими представителями бит-поколения, литература «играет» своими творцами, меняя русла их жизней, определяя и созиная законы искусства постмодернизма, идущего вслед за битничеством. Так, пугающая история убийства Дэвида Каммерера Люсиеном Карром (оба были друзьями Дж. Керуака, А. Гинзберга и У. Берроуза) легла в основу совместного произведения У. Берроуза и Дж. Керуака «И бегемоты сварились в своих бассейнах», которое было издано лишь после смерти Л. Карра в 2005 году, а также было экранизировано под названием «Убей своих любимых» в 2014 году. Трагедия стала потрясением для компаний молодых писателей, стоящих у истоков нового направления и впоследствии сформировавших ряд концептуальных особенностей современной мировой литературы.

«Мне казалось, пишут меня» [Берроуз, 2023]¹¹⁴, – говорит У. Берроуз в предисловии к одному из своих романов. Перестроить фразу. Эти слова отсылают нас к постмодернистскому дискурсу, в частности к вопросу смерти автора. Идея писателя-транслятора или проводника, возникшая еще в XIX веке в творчестве небезызвестных «проклятых поэтов», обретает у У. Берроуза еще более определенное, конкретное значение. Записать все с наибольшей

¹¹³ “I am forced to the appalling conclusion that I would never have become a writer but for Joan's death, and to a realization of the extent to which this event has motivated and formulated my writing” [Burroughs, 2023].

¹¹⁴ “I feel that I was being written” [Burroughs, 2023].

точностью, передать каждый атом происходящей вокруг жизни – вот цель, которой служит писатель. Тем временем не менее отчетливо звучит в словах У. Берроуза проблема первичности и мотивации писательской деятельности. Вопрос о том, что стоит на первом месте – воля автора к написанию произведения или же стремление языка обрести форму, используя личность писателя лишь в качестве верного исполнителя, – до сих пор является открытым, порождая все новые и новые нарратологические исследования. «Зачем мне захотелось составить такую тщательную хронику тех крайне неприятных и болезненных воспоминаний?» [Там же]¹¹⁵ – спрашивает автор самого себя, тем самым подчеркивая идею главенства произведения над автором. «Я всего лишь записывающий прибор... – пишет У. Берроуз в «Голом Завтраке», – Я не осмеливаюсь навязывать вам “повесть”, “фабулу”, “сценарий”... Поскольку мне удается напрямую регистрировать определенные стороны психического процесса, то не исключено, что я преследую ограниченную цель...» [Коган, 2009: 160]. На этом принципе основаны ключевые произведения У. Берроуза, в особенности его роман «Голый завтрак». Утверждая, что «писатель может рассказать только об одном: о том, что непосредственно воздействует на его чувства в тот момент, когда он пишет» [Там же], автор конструирует книгу как репортаж или серию репортажей, написанных путешественником в другой стране и опубликованных после возвращения. «Книга скорее визуальна, чем нарративна; большее внимание У. Берроуз уделяет «образам», «изображениям» («images»), чем сюжету...», – пишет исследователь Р. Костелянец в статье «Ретроспективный взгляд на Уильяма Берроуза» [Костелянец, 1965: 127].

В центре повествования романа – нарратор, названный Уильямом Ли. Однако становится ясным, что этот повествователь, возникающий еще в раннем

¹¹⁵ “Why should I wish to chronicle so carefully these extremely painful and unpleasant and lacerating memories?” [Ibid].

романе «Джанки», отождествляется с реальной личностью писателя и в то же время становится Уильямом Берроузом в воображении самого писателя: «...Билл Ли, одновременно и персонаж и автор...» [Хаустов, 2020: 9]. В этой непростой нарратологической структуре важно то, что все воображаемые сцены и события в основе своей содержат реальные ситуации, но транслируются гротескно, через призму психологического состояния автора на момент написания той или иной главы романа. «Переплавляя» переживаемые реалии в текст, автор прибегает к обобщениям и создает своего рода типологию описываемого мира: локальную («Интерзона», районы, места) и персональную (определенные классы героев, с именами и без, которые находятся в особых зонах).

Зарубежные исследователи творчества У. Берроуза отмечают, что такой план книги делает ее структуру наиболее современной. Канадский исследователь, культуролог и филолог Маршалл Маклюэн называет ее «корпоративной формой», сравнивая с просмотром телевизора: «вечерний просмотр телевизионных программ – это опыт корпоративной формы: бесконечный ряд впечатлений и обрывков повествования» [Маклюэн, 1964: 517]. В эссе о У. Берроузе МакЛахан наряду с романом Д. Джойса «Поминки по Финнегану» называет «Голый завтрак» «работой, которая успешно эмулировала формальную революцию электронных медиа» [Там же: 519]. Говоря об автобиографичности, исследователи отмечают роман как «пример современного автобиографического повествования, в котором аутентичные факты намеренно преобразованы» [Костелянец, 1965: 127].

Прежде чем приступить к анализу поэтики мотива в прозе У. Берроуза, необходимо обозначить ее особенности с точки зрения художественного метода. Писатель нередко прибегает к «методу нарезок» (“cut-up method”), разработанному им совместно с писателем и художником-сюрреалистом Брайоном Гайсином (Brian Gysin). Основной принцип этого метода –

намеренная дефрагментация текста на определенные части или отрывки, а затем выстраивание фрагментов в ином, новом порядке, зачастую семантически не связанном с начальным текстом. Путем разрезания и перемешивания фрагментов появляется возможность рождения новых смыслов, возникающих из принципа случайности, противоположного идеи линейности и характерного поэтике постмодернизма. Первым подобную технику использовал французский поэт-дадаист Т. Тцара (Tristan Tzara), разрезая на части линейные тексты и создавая из них новые поэмы.

В романе «Голый завтрак» У. Берроуз также использовал «метод нарезок». Роман был запрещен в США. Впервые он был опубликован во Франции в 1959 году. Главы романа не всегда связаны с точки зрения фабулы. Более того, в рамках одной главы сцены могут внезапно меняться: описание событий, происходящих с героями, перемежается описанием потока ощущений автора в момент написания текста, а также воспоминаниями автора либо героя. Система мотивов романа крайне интересна, необычна его нарратологическая структура. Результатом использования «метода нарезок» является постоянная смена повествователя, отсутствие единой сюжетной линии, несвязанность многих сцен между собой. В центре романа – главный персонаж, Ли, анализ действий и движений которого позволяет выявить особенности мотивной структуры романа. Кроме него, немаловажную роль играет метафора государственной борьбы с наркобизнесом – образ доктора Бенвэя, который воплощает важнейший для прозы У. Берроуза мотив *контроля*.

Роман начинается с «Введения», подзаголовок которого – «Письменное показание, касающееся болезни». За ним следуют «Мысли вдогонку письменному показанию». В этих главах автор вводит в роман мотив *болезни*, называя тем самым центральную тему романа – наркотическую зависимость. Писатель признается, что был наркоманом в течение пятнадцати лет. «Мусором» (в других переводах – «джанком») названо одно из самых

популярных наркотических веществ – опиум и все его производные. В своеобразной исповеди автор рассказывает о том, как работает наркотическая монополия, говоря о ее основных принципах: «Я имею в виду <...> истерию, которую зачастую употребление наркотиков разжигает в группах населения, уже подготовленных средствами массовой информации и службами по борьбе с наркотиками к истерической реакции. Проблема мусора в ее теперешнем виде началась с принятия Соединенными Штатами в 1914 году Акта Гаррисона “О Наркотиках”» [пер. М. В. Немцова, Берроуз, 2024]¹¹⁶. Называя «вирус мусора» первой проблемой современного мира, У. Берроуз затрагивает также и ее социально-политический аспект.

Само повествование начинается во второй главе и ведется от первого лица. Герой рассказывает о нескольких личностях, связанных с поиском и распространением «мусора», также периодически в текст встраиваются воспоминания. Мотивная структура романа несколько иная – центральным становится периферийный для Дж. Керуака и А. Гинзберга мотив *болезни*. Функционально он является здесь сюжетообразующим, так как все действия и передвижения героя обусловлены поиском средств для удовлетворения зависимости.

Одним из вариантов мотива *болезни* является мотив особой, ни с чем не сравнимой американской *тоски*, которую постоянно испытывает герой: «А тоска Америки смыкается вокруг нас, как никакая другая тоска в мире, мрачнее, чем Анды, высокогорные городишки, холодный ветер с открытых гор, разреженный воздух, точно смерть в глотке...» [пер. В. И. Когана, Берроуз, 2024]¹¹⁷. Мотив *пути как физического движения* реализуется постоянными перемещениями героя в поисках «мусора». Эти перемещения вариативны: в

¹¹⁶ “I refer <...> also to the hysteria that drug use often occasions in populaces who are prepared by the media and narcotics officials for a hysterical reaction. The junk problem, in its present form, began with the Harrison Narcotics Act of 1914 in the U.S.A” [Burroughs, 2024].

¹¹⁷ “And the U.S. drag closes around us like no other drag in the world, worse than the Andes, high mountain towns, cold wind down from postcard mountains, thin air like death in the throat...” [Burroughs, 2024].

рамках одного города, нескольких штатов либо между Америкой и Мексикой. Вспоминая бесчисленные поездки, герой пытается выявить причину возникновения этого гнетущего, тяжелого чувства: «Ничто не сравнится с американской тоской. Ее не видно, никогда не знаете, откуда она подползет. Возьмите, к примеру, какой-нибудь коктейль-бар в конце боковой улицы подотдела – в каждом квартале свой бар, и своя аптека, и рынок, и винная лавка. Заходите, и тут вас шарахает. Но откуда она берется?» [Там же]¹¹⁸. Физические перемещения героя всегда связаны с мотива тоски, которая является не столько чувством, сколько привычным существованием. Особенность и отличие *пути* У. Берроуза от, скажем, *пути* Дж. Керуака в том, что мотивы *тоски* и *болезни* у У. Берроуза никогда не исчезают, а сопровождают героя всегда, подчиняя себе желания и мысли, наполняя собой все: «А наши привычки лепятся этой тоской <...> поехали дальше и дальше, холодный весенний ветер свистал сквозь эту кучу металлома вобравшую в себя наши дрожащие и потные кумарные тела ведь вас всегда сваливает простуда когда из тела вытекает мусор....» [Там же]¹¹⁹. С этим связаны и многие пейзажные детали: тоской пропитаны небо, воздух, ветер, улицы и города.

Интересно, что герои движутся не *вдоль* и не *по* дороге, а именно *сквозь* нее. Все окружающее – города, автомобили, пейзаж, предметы – становится для героя, одержимого «болезнью», какой-то неопределенной, прозрачной картинкой, зыбкими, меняющимися декорациями. Можно говорить о мотиве *десакрализации природы и мира*, ведь смысла нет ни в чем: пейзажи, вещи и, более того, люди теряют свою значимость в мире «болезни». В этом мире нет ничего постоянного, неизменного, поэтому автор часто использует такие

¹¹⁸ “But there is no drag like U.S. drag. You can't see it, you don't know where it comes from. Take one of those cocktail lounges at the end of a subdivision street – every block of houses has its own bar and drugstore and market and liquor store. You walk in and it hits you. But where does it come from?” [Ibid].

¹¹⁹ “And our habits build up with the drag, <...> drove on and on, cold spring wind whistling through that old heap around our shivering sick sweating bodies and the cold you always come down with when the junk runs out of you...” [Ibid].

глаголы движения, как «рассекает», «падает», «изливаются»: «Что-то спадает с плеч, стоит пересечь границу в Мексику, и неожиданно пейзаж лупит вас в лицо <...>; крохотные пылинки, описывающие круги, а иные – так близко, что слышно, как крылья рассекают воздух (сухой сиплый звук), и когда они что-то замечают, то изливаются стремительно из голубого неба, из этого сокрушительного проклятого голубого неба Мексики, черной воронкой вниз» [Там же].

В третьей главе романа, именуемой «Бенвэй» (“Benway”), повествование прерывается, и автор рассказывает нам о докторе Бенвэе, руководителе И. Ц. (Исправительного Центра), «...манипуляторе и координаторе знаковых систем, специалисте по всем фазам допроса, промывки мозгов и контроля» [Берроуз, 2024]¹²⁰. В структуре этой главы работают новые фабульные варианты мотива *пути*, отсутствующие у Дж. Керуака и А. Гинзберга, – это мотив *слежки* и мотив *болезни*, придающие повествованию особую динамику.

В мире «мусора» ни одно слово и ни один шаг не остаются незамеченными. Создается постоянное ощущение напряжения, с чем связаны упоминания о работе некоторых специальных служб, производящих допросы и обыски, ведущих слежку. Методы, которыми пользовались руководители слежки, в частности доктор Бенвэй, были не лишены жестокости, доведены до абсурда: «Документы, выписанные исчезающими чернилами, превращались в старые квитанции из ломбарда. Постоянно требовались все новые и новые документы <...>. Из города были убраны все скамьи, отключены все фонтаны, уничтожены все цветы и деревья» [Берроуз, 2024]¹²¹. Мы видим, что мотив *болезни*, выполняя сюжетообразующую функцию, приобретает свои фабульные варианты – это мотивы *сумасшествия*, *подчинения*, *пытки*. Доктор Бенвэй, истинный каратель и палач, показан как персонаж, полностью лишенный

¹²⁰ “a manipulator and coordinator of symbol systems, an expert on all phases of interrogation, brainwashing and control” [Burroughs, 2024].

¹²¹ “Documents issued in vanishing ink faded into old pawn tickets. New documents were constantly required <...>. All benches were removed from the city, all fountains turned off, all flowers and trees destroyed” [Ibid].

человеческих качеств. В своих рассуждениях он подобен роботу: «Хотя в целом я избегаю применения пыток <...> угроза применения пыток полезна для вызывания в объекте соответствующего чувства беспомощности и благодарности лицу, ведущему допрос, за их неприменение» [Там же]¹²². Этот персонаж, олицетворяющий систему наказаний, выполняет функцию холодного наблюдателя и безжалостного исследователя человеческой природы.

Человек воспринимается Бенвэем не как живое существо, а как поле для экспериментов: «Изучение мыслящих машин больше учит нас работе мозга, чем методы интроспекции. Западный человек находит себе внешнее выражение в форме устройств» [Берроуз, 2024]¹²³. Мы видим, что урбанистические мотивы *распада и разрушения*, выявленные нами при анализе поэмы А. Гинзберга «Вопль», приобретают у У. Берроуза несколько иное значение, показывая нам тип героя-машины, лишенного человечности. Это происходит как со стороны больных «мусорной болезнью», так и со стороны героев контроля.

В главе «Бенвэй» повествование все еще ведется от первого лица, однако большая часть текста – это реплики Бенвэя, приведенные в форме прямой речи. Доктор Бенвэй проводит повествователя по И. Ц. – Испытательному Центру, и здесь мы видим несколько новых реализаций мотива *болезни*. В Испытательном Центре содержатся жертвы психиатрических экспериментов – существа, лишенные не только чувств, но и личности в целом: «Я подхожу и становлюсь возле человека, сидящего на постели. Заглядываю в его глаза. Никого там нет, на меня в ответ никто не смотрит. “Н.Н.Т.”, говорит Бенвэй. Необратимая Невральная Травма. Сверхосвобожден, можно сказать... обуза для отрасли» [Там же]¹²⁴. «Сверхосвобождение» отсылает к постмодернистскому дискурсу, к

¹²² “While in general I avoid the use of torture <...> the threat of torture is useful to induce in the subject the appropriate feeling of helplessness and gratitude to the interrogator for withholding it” [Ibid].

¹²³ “The study of thinking machines teaches us more about the brain than we can learn by introspective methods. Western man is externalizing himself in the form of gadgets” [Ibid].

¹²⁴ “I walk over and stand in front of a man who is sitting on his bed. I look at the man's eyes. Nobody, nothing looks back. ‘IND's’, says Benway, ‘Irreversible Neural Damage. Overliberated, you might say... a drag on the industry’” [Ibid].

идее освобождения человека от законов морали и от каких-либо людских законов в принципе. «Расчеловечивание» является необратимым процессом, в результате которого испытуемый переходит в иную форму существования.

Эти существа подобны животным. Единственное, что у них осталось, – это простейшие рефлексы: «Он достает из кармана плитку шоколада, снимает обертку и подносит человеку под самый нос. Человек принюхивается. У него начинают шевелиться челюсти. Руками он делает хватательные движения. Изо рта начинает течь слюна, свисая с подбородка длинными сосульками» [Там же]¹²⁵. Здесь мы видим крайнее проявление мотивов *падения и болезни* – мотив *полного подчинения системе, потери личности, утраты человеческого облика*. Основной принцип действия «мусора» (помимо непосредственного воздействия на физиологические функции организма) – это освобождение человека от жизни и от своего Я. В конечном итоге «мусорный больной» теряет какую бы то ни было идентичность, становится машиной, живущей на «мусоре»: «Скука, всегда указывающая на неразряженное напряжение, наркомана никогда не беспокоит. Он может смотреть на свой ботинок по 8 часов» [Берроуз, 2024]¹²⁶. Такому существу чужды естественные человеческие проявления, он лишен даже возможности скучать.

В конце главы сюжетная линия доктора Бенвэя формируется за счет своеобразной мутации, еще одной вариантной семьи мотива *болезни*, а именно, мотива *смертельного вируса*. Перед нами описание странного венерического заболевания, быстро распространяющегося по всему миру: «Болезнь имеет свойство в два счета распространяться по разным местам, в отличие от некоторых невезучих вирусов, коим суждено прозябать невостребованными в

¹²⁵ “Benway takes a chocolate bar from his pocket, removes the wrapper and holds it in front of the man's nose. The man sniffs. His jaws begin to work. He makes snatching motions with his hands. Saliva drips from his mouth and hangs off his chin in long streamers” [Ibid].

¹²⁶ “Boredom, which always indicates an undischarged tension, never troubles the addict. He can look at his shoe for eight hours” [Ibid].

кишках клеша или тропического комара...» [Там же]¹²⁷. Жизнеспособность вируса феноменальна, он мгновенно заражает все человечество.

Далее описание последствий распространения смертельного вируса сводится к деструктивной картине, где явно присутствуют эсхатологические мотивы *разрушения мира*: «Подростки-хулиганы Рок-энд-Ролла штурмуют улицы всех наций. Они врываются в Лувр и плескают кислотой в лицо Моне Лизе. Они открывают зоопарки, приюты для умалишенных...» [Там же]¹²⁸. Намеренное нагромождение деталей и гротескные образы стилистически сближают повествовательную манеру У. Берроуза с традицией литературы абсурда, сюрреализма и, без сомнения, постмодернизма. Ярко выражена ирония, которая вводится в текст через описание реакции на происходящее общественных институтов и актуализирует социальную проблематику романа: «Торговая Палата тщетно пытается остановить этот потоп: «Пожалуйста, успокойтесь. Это просто несколько ненормальных, кои из ненормального же места вырвались» [Берроуз, 2024]¹²⁹. Мотивы *разрушения*, свойственные также поэтике А. Гинзберга, обретают здесь иное воплощение, являясь результатом заражения «болезнью». Мотив *разрушения* здесь – не духовный акт, не внутренняя революция, а абсурдный, бессмысленный, «голый» результат сумасшествия зараженных человеческих особей. Какая-либо надежда или даже намек на иное будущее здесь отсутствует.

Еще один фабульный вариант мотива *болезни* в романе – мотив *зависимости* от особого наркотика – «черного мяса». Этот мотив можно рассматривать как воплощение самой страшной аддикции. «Черное мясо» имеет все признаки «тяжелого» наркотика – это органическая природа и абсолютная запрещенность: «Контрабандисты, торгующие Черным Мясом,

¹²⁷ “The disease in short arm hath a gimmick for going places unlike certain unfortunate viruses who are fated to languish unconsummate in the guts of a tick or a jungle mosquito...” [Ibid].

¹²⁸ “Rock and Roll adolescent hoodlums storm the streets of all nations. They rush into the Louvre and throw acid in the Mona Lisa's face. They open zoos, insane asylums...” [Ibid].

¹²⁹ “The Chamber of Commerce striving in vain to stem the debacle: ‘Please to be restful. It is only a few crazies who have from the crazy place outbroken’” [Ibid].

плотью гигантской водной черной многоножки – иногда достигающей длины шести футов – обитающей в проходе между черных скал и переливающихся бурых лагун, выставляют парализованных ракообразных в закамуфлированных кармашках Толковища, видимых одним только Мясоедам» [Там же]¹³⁰. «Толковище» (“Plaza”) – особое место в описываемом У. Берроузом «Городе» (“City”), черный рынок сбыта контрабандного товара. В его закоулках мы видим «Воротил» (“Mugwumps”) – еще один вид существ-машин, утративших человеческий облик. В их описании присутствуют зооморфные черты, что свидетельствует о своеобразной динамике развития мотива *мутации*: «На табуретах, обитых белым атласом, сидят нагие Воротилы, посасывая полупрозрачные разноцветные сиропы сквозь алебастровые соломинки. У Воротил нет печени, и они вскармливают себя исключительно на сладостях» [Там же]¹³¹. Интересно, что в этом описании использован эпитет «naked» («нагие»), также вынесенный в заглавие романа. Процесс избавления не только от одежды, но от собственной кожи, а впоследствии и вовсе от человеческой сущности – яркий пример постмодернистской поэтики романа.

Мотив «оголения» или *наготы* как фабульный вариант мотива *болезни* «работает» в разных сценах романа на этапе утраты героями какой бы то ни было идентичности. Периодически выступая в роли эпитета в том или ином описании, определения «нагой» либо «голый» подталкивают к рассуждению о мотиве «оголения» или *наготы* как воплощении понятия философии постмодерна, близкого термину «тело без органов»: «Полное тело без органов – это само непроизводительное, стерильное, непорожденное, непотребляемое» [Делез, 2008: 22].

¹³⁰ “Traffickers in the Black Meat, flesh of the giant aquatic black centipede – sometimes attaining a length of six feet – found in a lane of black rocks and iridescent, brown lagoons, exhibit paralyzed crustaceans in camouflage pockets of the Plaza visible only to the Meat Eaters” [Burroughs, 2024].

¹³¹ “On stools covered in white satin sit naked Mugwumps sucking translucent, colored syrups through alabaster straws. Mugwumps have no liver and nourish themselves exclusively on sweets” [Ibid].

Герои У. Берроуза, подверженные «болезни», постепенно теряют различные свои составляющие. Так, сначала наркоман лишается некоторых внешних элементов, таких как физическое здоровье, одежда (он перестает стирать, а затем и просто менять одежду, и она постепенно ветшает, «срастаясь» с телом). Затем наркоман утрачивает жизнь, «освобождаясь от нее». Он выходит из круга социальных обязанностей, снимает социальную «маску» и становится «никем» – человеком без имени, без деятельности. Вся его активность связана с единственной целью – поиском «мусора». Далее, подвергаясь определенным воздействиям, исчезают какие-либо чувства, остаются только рефлекторные реакции, связанные опять же с удовлетворением жажды, а также особые характеристики, или «атрибуты», что подмечает Ж. Делез, ссылаясь также на роман У. Берроуза «Джанки» (1953): «Наркотическое тело как иной атрибут, со своим производством особых интенсивностей, начиная с абсолютного Холода = 0» [Делез, 2010: 255]. В конечном итоге человек теряет «человечность» в буквальном, физиологическом смысле: он лишается органов и, проходя через определенную метаморфозу, приобретает зооморфные черты (клюв, щупальца и др.). Мотив «оголения» или *наготы* становится синонимом потери человеком собственной человеческой природы. Она становится рубежом, достигая которого, человек перестает быть человеком, превращаясь в какое-либо иное существо, строго функционально ограниченное. Такое существо продолжает жизнедеятельность только до тех пор, пока клетки организма в каком-либо виде могут получать «мусор». Иной цели у такого существа нет.

Интересно, что У. Берроуз рассказывает об этом процессе практически безоценочно и безотносительно. Он беспристрастно описывает собственный опыт, постепенно «нарашивая» образы, наполняя текст абсурдистскими и сюрреалистическими мотивами. Мы не видим в тексте никакого морализаторства и осуждения, однако авторская позиция читается между строк:

«Опустите глаза ВЗГЛЯНИТЕ ВНИЗ вдоль этой мусорной трассы прежде чем пойти по ней и затусоваться с Гнилой Урлой... / Умнику совет не помешает» [Берроуз, 2024]¹³². У. Берроуз ясно дает понять, к чему ведет «болезнь» и что может случиться с миром в результате ее распространения. Он не призывает к борьбе, не дает никакого алгоритма действий для преодоления болезни.

Горькая ирония автора отражает мир «болезни» во всей его безнадежности, безысходности. Это не священная «заброшенность» Дж. Керуака или же визионерский «трип» А. Гинзберга, а постмодернистская «ризома», кризис идентичности. «Болезнь» меняет человека полностью, в итоге превращая его в однозадачное зооморфное существо, живущее только ради «мусора». Путь в жизни такого героя, причем абсолютно любого, – не есть путь к возрождению и спасению, а страдание – не способ спасти. Само понятие страдания с точки зрения чувственного и сакрального опыта в тексте У. Берроуза отсутствует. Оно заменено лишь ощущением физического разрушения, сопряженного тотальным бесчувствием. В романе нет живых, нет мертвых. Есть только тени, призраки «мусора», все перемещения и движения которых подчинены одной цели – удовлетворению потребностей, вызванных «болезнью».

Роман «Голый завтрак» можно считать постмодернистским еще в связи с тем, что автор не только трансформирует архетипические мотивы, например, мотив *пути*, но и подвергает десакрализации ряд мотивов, несущих устойчиво значимый смысл в контексте предшествующих философских парадигм. Речь идет прежде всего о мотивах библейских и мифологических.

Наиболее ярко прием десакрализации библейских мотивов виден в главе «Лазарь, ступай домой», само название которой отсылает к новозаветному сюжету. В этой главе интересным образом меняется повествовательная структура текста. В предшествующих главах повествование шло от первого

¹³² “Look down LOOK DOWN along that junk road before you travel there and get in with the Wrong Mob... / A word to the wise guy” [Burroughs, 2024].

лица и имя повествователя не называлось, однако мы понимали, что многие сюжетные сцены – не что иное, как воспоминания автора. В этой главе повествование идет от третьего лица, и рассказчик описывает сцену, герой которой носит имя «Ли». Известно, что это один из вариантов имени самого У. Берроуза (в других текстах – Уильям Ли, мистер Ли; у Дж. Керуака – Старый бык Ли). Так, образ автора отделяется от автобиографического образа героя и создается впечатление, что автор наблюдает за собой со стороны.

В этой главе десакрализации подвергается упомянутый нами в контексте творчества Дж. Керуака и А. Гинзберга фабульный вариант мотива *восхождения*, а именно мотив *воскресения*. Если в произведениях Дж. Керуака и А. Гинзберга метафора воскресения понимается в духовном смысле и является собой цель, к которой стремятся герои, то у У. Берроуза это прежде всего временное воскресение плоти. В целом, плоть в романе – это в большинстве случаев оболочка, средство для переработки «мусора». Автор подробно описывает метаморфозы, происходящие с плотью из-за употребления наркотика. В этом отношении интересны фабульные варианты мотива *падения*, а именно мотивы *заброшенности, опустошения, разложения плоти, утраты либидо*: «Ты великолепно выглядишь, – сказал Ли, стирая более очевидные признаки отвращения <...> при виде серой жижи мусора, пропивающей на лице Мигеля, изучая узоры изношенности, как если бы и сам человек, и его одежда много лет перемещались по закоулкам времени...» [Берроуз, 2024]¹³³. Изношенная плоть, лишенная содержания, утрачивает не только человеческие черты, но и перестает осознавать себя во времени, привычные для человека элементы жизни утрачивают какое-либо значение.

Нам также кажется интересным, что физиологическое у У. Берроуза зачастую олицетворяется, то есть «голая», «пустая» плоть, лишенная

¹³³ “‘You look marvelous’, Lee said, wiping away the more obvious signs of distaste with a sloppy <...>, seeing the grey ooze of junk in Miguel’s face, studying patterns of shabbiness as if man and clothes had moved for years through back alleys of time...” [Burroughs, 2024].

внутреннего содержания и духа, становится антропоморфной, действуя отдельно от личности ее обладателя: «Его тело шевелилось крохотными гальванизированными рывками по мере того, как зажигались мусорные каналы...»; «Глаза Ли шевелились в веществе лица... маленький, холодный, серый проблеск...» [Там же]¹³⁴. Плоть становится «веществом», живущим по собственным законам, целостность человеческого существа распадается. Также крайне интересны мотивы *оголения, разложения и гниения плоти*: «Он стоял в бесформенном чехле плоти, из бурой становившейся зеленой...»; «Ни рана не заживала в его мягкой, неуверенной плоти»; «Он, наверное, сам свой пенициллин вырабатывать умеет!» – проворчал врач» [Там же]¹³⁵. «Голая», опустевшая плоть становится местом для размножения инфекций и вирусов, вместо духа внутри тела начинают паразитировать различные биологические организмы (грибы, паразиты и др.).

Мотив *временного воскресения* имеет несколько вариантов: это либо временный отказ от «мусора» и получение взамен возможности похвастаться своим новым телом, либо саморегенерация с помощью инфекции. Во втором случае в организме «мусорного больного» возникает сильнейшая инфекция, вызванная гниением плоти, не способной к заживлению ран, но за счет крайне резкого повышения температуры умерщвляются зараженные клетки, и тело регенерирует: «Но инфекция выжгла плесень... Ли теперь жил с разными степенями прозрачности... Хоть он и не был в точности невидимкой, но разглядеть его по меньшей мере было сложно» [Берроуз, 2024]¹³⁶. В этот момент тело героя становится прозрачным, практически невидимым, то есть признаки духовной и даже физической жизни сводятся к минимуму.

¹³⁴ “His body moved in little, galvanized jerks as junk channels lit up...”; “Lee’s eyes moved in the substance of his face... a little, cold, grey flick...” [Ibid].

¹³⁵ “He stood there in a misshapen overcoat of flesh that turned from brown to green...”; “No wound healed in his soft, tentative flesh”; “‘Guess he can make his own penicillin!’ snarled the doctor” [Ibid].

¹³⁶ “But the infection burned the mold out... Lee lived now in varying degrees of transparency... While not exactly invisible he was at least difficult to see” [Ibid].

И в том и в другом случае мотив *воскресения* здесь лишь временное очищение тела. Мы видим, что аллюзия на библейский сюжет о воскрешении Лазаря здесь скорее насмешка, за которой скрыты полная безнадежность и отсутствие шансов на воскресение истинное. В контексте Нового завета сюжет о воскрешении любимого Иисусом Христом Лазаря – это момент проявления богоподобной сущности Христа через чудотворение. Мы помним, что функцией данного действия было не только воскресить погибшего Лазаря, но и сделать это явным людям, неспособным поверить без доказательства: «Иисус, услышав то, сказал: эта болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий. Иисус же любил Марфу и сестру ее и Лазаря» (Евангелие от Иоанна, глава 11, стих 4) [Библия, 1968: 115]. Тело Лазаря к моменту сотворения чуда уже было тронуто разложением: «Сестра умершего, Марфа, говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе» (Евангелие от Иоанна, глава 11, стих 39) [Там же: 116]. Интересно, что именно мотив разложения плоти У. Берроуз использует в своем тексте, говоря об изменениях, происходящих с плотью наркомана. Лазарь еще не умер физически, но уже гниет заживо. Фраза «Лазарь, иди домой... <...> К чему мне лицезреть твои старые телеса, взятые напрокат?» [Берроуз, 2024]¹³⁷ звучит в мыслях Ли, которому неприятно видеть «соскочившего» с иглы приятеля Мигеля. Однако Мигелю не удается «воскреснуть», и он вновь предается «болезни»: «Ли сидел и ждал / “От одного сеанса еще обратно никто не садился, пацан” / “Я знаю, что делаю” / “Все всегда знают”» [Там же]¹³⁸. Так, мотив *воскресения* здесь – это мотив *воскресения мнимого*, временного и в итоге невозможного, поскольку изменения, происходящие с «мусорным больным», являются необратимыми, totally уничтожающими личность.

¹³⁷ “Lazarus go home.... Pay The Man and go home.... What I want to see your old borrowed meat for?” [Burroughs, 2024].

¹³⁸ “Lee sat there waiting, ‘One snort never put anybody back on, kid’ / ‘I know what I’m doing’ / ‘They always know’” [Ibid].

Мотив *чудотворения*, являющийся ключевым в эпизоде Евангелия, не используется автором, что подчеркивает *мотив наготы, голой реальности* – в мире «мусора» чуда нет и быть не может. Известный библейский сюжет о воскресении Лазаря лишен своего сакрального значения: воскресение работает лишь формально, возвращая к жизни истощенное «мусором» тело. Чудесный образ любимого Иисусом Лазаря трансформируется в образ «мусорного зомби», живого трупа.

Похожие примеры десакрализации мы видим и в главе «Шумная комната Хассана», однако здесь речь идет уже не о библейских, а о мифологических мотивах. В одном из абзацев этой главы автор прерывает повествование постапокалиптическим пейзажем, описывая гавань с «переливающейся водой», в которой располагается «утопленный город из красного кирпича». В этих декорациях мы видим труп Икара, героя древнегреческой мифологии, известного своей необычной смертью: «Сполохи заброшенных газовых скважин на дымном горизонте. Вонь нефти и канализации. Больные акулы рассекают черную воду, отрыгиваются серой из гниющих печенок, не обращают внимания на окровавленного, сломанного Икара» [Берроуз, 2024]¹³⁹. Мотивы *болезни* и *гниения* здесь функционируют не только в связке с персонажем, но и относительно других существ, населяющих пространство, что создает мир, разделенный («не обращают внимания») и гниющий изнутри («из гниющих печенок»).

Согласно мифу, Икар, сын Дедала и рабыни Навкраты, спасаясь с острова Крит от Миноса, воспользовался сделанными отцом крыльями, скрепленными воском. В искусстве смерть этого героя, увлекшегося полетом, является символом стремления человека к свободе, желания быть выше всех других существ: «А Икару по душе был вольный полет. <...> ему захотелось подняться

¹³⁹ “Deserted gas well flares on the smoky horizon. Stink of oil and sewage. Sick sharks swim through the black water, belch sulphur from rotting livers, ignore a bloody, broken Icarus” [Burroughs, 2024].

высоко-высоко, выше ласточек, выше самого жаворонка, который поет, глядя прямо в лицо солнцу» [Смирнова, 1971: 88]. Мотивы *свободы*, вольнолюбивой *мечты человека о небе* в тексте У. Берроуза полностью отсутствуют, что характерно для философии постмодерна. Неба как такового больше нет, солнце как центр мира человека премодерна утрачивает свой сакральный смысл. Мы видим Икара не летящего, как в мифе, а лежащего в черном нефтяном море. Это Икар «сломанный» и мертвый, не символизирующий уже ничего. В тексте отсутствует какой-либо возвышенный или трагический пафос, даже мотив *смерти мечты*. На первом плане телесность, постоянно меняющаяся, существующая только в рамках удовлетворения сиюминутных желаний плоти, что можно увидеть в сцене повешения мальчика, в которую вписан анализируемый нами эпизод. Культ пустой телесности, «тело без органов» – характерная особенность философии постмодерна, в основе которой лежит концепция ризомы, отрицающей какое-либо вертикальное движение. Сравнивая текст мифа с текстом У. Берроуза, мы видим, что у последнего в описании Икара отсутствуют глаголы движения и, в целом, нет мотива *полета вверх*, к солнцу.

Анализируя данный отрывок, можно сделать вывод, что абстрактный город, описываемый автором, отмечен мотивами, лишенными какого-либо намека на присутствие Бога или иного сакрального. Обозначенные нами мотивы скорее индустриальные, с печатью *болезни*, *разрушения*, *грязи*: «...заброшенные скважины»; «дымный горизонт»; «вонь масла»; «безглазый маяк»; «черное зеркало»; «черная жижа с жестянками и пивными бутылками...» [Берроуз, 2024]¹⁴⁰.

Далее, в главе «Студгородок Университета Интерзоны» мы видим, что десакрализируются не только мифология или религия, но и элементы

¹⁴⁰ «...deserted gas wel”; “smoky horizon”; “stink of oil”; “the eyeless lighthouse”, “the black mirror”; “black mud with tin cans and beer bottles” [Burroughs, 2024].

общественного устройства, например образование как социальный институт. Так, на лекции, которая проходит в университете Интерзоны, кроме слушателей, мы видим различного рода скот: «Ослы, верблюды, ламы, рикши, повозки с товаром... Стада баранов, козлов, длиннорогатого скота проходят между студентами и кафедрой лектора» [Берроуз, 2024]¹⁴¹. Сами студенты сидят «...на ржавых парковых скамейках, известняковых блоках, парашах, ящиках из-под стеклотары, нефтяных бочках, пнях, пыльных кожаных подушечках, заплесневелых спортивных матах» [Там же]¹⁴². Комментарий. На протяжении лекции студенты употребляют алкоголь и наркотики, «...изучают беговые формы, комиксы, кодексы Майя...» [Там же]¹⁴³, а над кафедрой располагается мычащая корова, раскачиваемая подъемным краном. Никто не слушает профессора, который пребывает на лекцию «...на велосипеде, волоча связку бычьих голов» [Там же]¹⁴⁴.

Профессор пытается рассказать о поэме Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Десакрализация видна и на уровне известных литературных мотивов. «Сказание о старом мореходе» – образец английского романтизма, с соответствующей символистской поэтикой и смыслом. Однако в рассказе профессора от романтических мотивов ничего не остается, он пытается анализировать встречу морехода со своим слушателем с точки зрения психоанализа: «Что Мореход говорит на самом деле, не важно... Он может нести околесицу, безотносительно, даже грубо и безудержно сенильно. Но со Свадебным Гостем что-то происходит, вроде того, что происходит в психоанализе, когда оно происходит, если происходит вообще» [Берроуз, 2024] (“What the Mariner actually says is not important.... He may be rambling, irrelevant, even crude and rampant senile. But something happens to the Wedding Guest like

¹⁴¹ “Donkeys, camels, llamas, rickshaws, carts of merchandise.... Herds of sheep and goats and long-horned cattle pass between the students and the lecture platform” [Ibid].

¹⁴² “...on rusty park benches, limestone blocks, outhouse seats, packing crate s, oil drums, stumps, dusty leather hassacks, mouldy gym mats” [Ibid].

¹⁴³ “...study racing forms, comic books, Mayan codices...” [Ibid].

¹⁴⁴ “...on a bicycle carrying a string of bull heads” [Ibid].

happens in psychoanalysis when it happens if it happens" [Ibid]). Обращая внимание «на символизм самого Старого Морехода», «на его собственную неаппетитную личность», профессор прерывает речь отступлением о брачных играх бабуинов. Однако затем лектор вновь отвлекается, и никакого анализа не случается.

Нами установлено, что в этой главе полностью утрачивается значение происходящего. Лекция названа лекцией только за счет некоторых присущих ей внешних атрибутов – наличия кафедры, профессора, студентов. Само содержание лекции отсутствует: оно заменено мотивом *утраты смысла*, пустыми сентенциями профессора. Все происходящее сопровождается зооморфными образами, и в finale студенты незаметно превращаются в свиней. По существу, описанная лекция – оболочка без содержания, полая структура, абсолютно лишенная смысла.

Следует также отметить, что даже речь профессора и студентов оформлена в виде реплик, взята в кавычки, иногда сопровождается ремарками. Элемент драматического жанра, встроенный в нелинейную прозу, привносит в повествование элемент игры: мы понимаем, что данная «лекция» фиктивна, разыграна для нас и каждый ее участник – симулякр. Подобные зарисовки, несомненно, являются элементами постмодерна за счет наличия всех присущих ему признаков.

Сюжетообразующим в романе становится мотив *болезни*. Это сквозной мотив творчества У. Берроуза в целом: схожую функцию он выполняет в таких романах, как «Джанки», «Мягкая машина», «Билет, который лопнул» и др. Автор говорит о наркотической зависимости как о мире болезни, лишенном жизни, Бога и смысла. Единственной движущей силой в этом мире является мотив *тяги* героя к «мусору», а *путь*, или *путешествие*, становится средством достижения цели. Пространство романа абсурдно, изменчиво, непостоянно. В реальности «мертвой» плоти, где каждый из героев – «живой труп»,

существуют лишь нелинейные, ризоматические вспышки, хаотические движения вожделеющего тела. «Метод нарезок» в этом отношении отражает мир, увиденный глазами «больного», – мир обрывков, эпизодов, галлюцинаций, смешанных между собой. Не получится, да и нет смысла выстраивать повествование линейно. Уникальность романа состоит в том, что измененный порядок не меняет идеи книги, четко и линейно изложенной автором в предисловии. «Голый завтрак» можно читать с любой главы или страницы, в любом порядке, что сближает роман с постмодернистской идеей игры.

Однако игра не дает читателю интеллектуальных развлечений – какую бы страницу мы ни открыли, холодный голос автора напоминает о мире «болезни», выхода из которого нет. Несмотря на жизненный опыт и борьбу с государственным наркоконтролем, У. Берроуз говорит о наркомании именно как о болезни, подверженным которой необходимо лечение, а не ограничение свободы. Художественные сцены, описанные автором, являются иллюстрацией того мира, в котором живет «больной», и становится ясно, что в этом мире уже не существует морали, нет виновника и жертвы. Мотив *болезни* подкрепляет образ страдающего, измощденного тела, находящегося между жизнью и смертью. Морализаторство в романе отсутствует, но позиция автора ясна и бескомпромиссна, что не позволяет нам считать роман примером литературы чистого постмодернизма.

4.2. Роман «Билет, который лопнул»: десакрализация мотива пути в христианском и мифологическом аспекте

Элементы постмодернистской поэтики У. Берроуза «работают» как художественный прием, что довольно четко видно в другом произведении автора, романе «Билет, который лопнул».

Этот роман был издан «Олимпией Пресс» в 1962 году во Франции, а в США лишь в 1967. Так же, как и «Голый завтрак», он написан методом “cut-up” с использованием коллажей, материалом для которых служит смешение иллюстраций и звуков. Впервые этот метод был использован У. Берроузом и Брайоном Гайсином в романе «Мягкая машина». Также У. Берроуз использует кинематографические приемы, превращая текст, основанный на реальном жизненном впечатлении, в “*reality film*” [Hemmer, 2007: 236]. Интересен вопрос влияния данного романа не только на литературную, но и на музыкальную культуру. Описанный в книге способ создавать аудиозаписи в технике “cut-up” использовался такими музыкантами, как Дэвид Боуи, Брайан Ино, Дженезис Пи-Орридж и др.

Исследуемый роман является ключевым для понимания многих художественных, философских и политических идей У. Берроуза. Наиболее интересным нам кажется то, что в данном тексте автор напрямую обращается к нескольким концептам, составляющим основу философии постмодерна. В книге А. Г. Дугина «Постфилософия», говоря о парадигме постмодерна, автор ссылается на труды Ж. Делеза и Ф. Гваттари, обозначая их основные концепты, такие как «тело без органов», «кожа», «экран» и др. В романе «Билет, который лопнул» эти концепты воплощены в определенных мотивах, свойственных поэтике У. Берроуза. Данный параграф посвящен их подробному анализу.

Для этого романа, как и для многих других, характерен прием наслаждания одного отрывка текста на другой, то же касается и сюжетов. В основе первой главы романа лежит сюжетообразующий мотив *пути*, отражающий петешествие У. Берроуза по Южной Америке, а точнее, пара дней, проведенная в Панаме с Биллом Гарвером. В этой главе появляется мотив *киносъемки*: возникают фигуры режиссера, которым становится герой (B. J.), и сценариста, рассказывающего о сюжете самого романа: «Вирус поработил человечество, и ренегаты пытаются прорваться сквозь линии контроля»

[Берроуз, 2024]¹⁴⁵. Здесь, как и в романе «Голый завтрак», вновь возникает мотив *вируса*, уничтожающего человечество. Затем мы видим рассказчика, который присутствует при этой борьбе и, находясь в каюте космического корабля, читает книгу, в которой описывается то, что и происходит с ним в данный момент времени: «Я читаю научно-фантастическую книгу под названием «Билет, который лопнул». Сюжет весьма напоминает то что происходит здесь сейчас поэтому я то и дело заставляю себя вообразить эту каюту всего лишь местом действия в старой книге...» [Берроуз, 2024]¹⁴⁶. Грань между художественным текстом и реальностью стирается, реализуется мотив *литературной игры*, и читатель, вовлеченный в нее, не имеет возможности понять, где и с кем происходят описываемые события и происходят ли они вообще.

Портретное описание героя и последующее рассуждение о нем посредством мотива *киносъемки* плавно переходят в сценарий «синерамного фильма с изображением Сада Наслаждений» (отсылка к древней легенде о Хассане ибн Саббахе, повелителе ассасинов). Сад Наслаждений (вариант перевода – Базар Опьяняющих Грез, т.е. БОГ) в оригинале звучит как Garden Of Delight, тем самым образуя аббревиатуру GOD. В романе не раз мелькает это сокращение, автор дает ему разные толкования, которые мы последовательно проанализируем. Фигура Хассана ибн Саббаха также не случайна – это сквозной образ-персонаж в творчестве автора, отражающий мотив *борьбы с Контролем* – главным врагом самого У. Берроуза. В комментариях к изданию романа сказано, что автор так называл Брайона Гайсина, воплощающего в жизнь борьбу со всем, что способствует контролю, в том числе и с линейным повествованием, со Словом. Мотив *преодоления Слова* как одного из воплощений Контроля часто фигурирует в тексте, например в сцене

¹⁴⁵ “A virus has enslaved humanity, and renegades are trying to break through the control lines” [Burroughs, 2024].

¹⁴⁶ “I am reading a science fiction book called The Ticket That Exploded. The story is close enough to what is going on here so now and again I make myself believe this ward room is just a scene in an old book far away and long ago...” [Ibid].

прослушивания склеенной пленки: «Слова сливались в некую кашу. Они рычали скулили и лаяли. Как будто сами слова подвергались допросу и вынуждены были выдавать свой скрытый смысл» [Там же]¹⁴⁷. Имя самого Гайсина несколько раз напрямую, без псевдонима, приводится в тексте. Используя метод нарезок, художник разрушает первоначальный смысл строки/мелодии/кадра и, производя склеивание или перезапись, создает новый текст, частично освобожденный от первоначальный формы и идеи. Также в главе «Операция перезапись» говорится, что функция слова в современном мире изменилась: «Ныне слово – это вирус. Вирус гриппа некогда мог быть здоровой легочной клеткой. Ныне это паразитарный организм который поражает и разрушает легкие. Слово некогда могло быть здоровой нервной клеткой. Ныне это паразитарный организм который поражает и разрушает центральную нервную систему. Современный человек утратил право на тишину» [Берроуз, 2024]¹⁴⁸. Через мотив *вируса* реализуется идея о слове как уничтожающей и разрушающей силе, которая деконструирует реальность. Подтверждая этот тезис, автор размышляет о том, что современный человек просто не в силах остановить внутреннюю речевую деятельность. Он находится под абсолютным контролем Слова, а мотивы *борьбы с Контролем* и *преодоления Слова* как вируса становятся центральными для романа.

В первых главах романа упоминается особая организация – группа Логос. Проводя различные эксперименты, группа пользовалась Словом для того, чтобы подчинить себе человека: «...сделали поведение человека научно предсказуемым и контролируемым с помощью соответствующих словесных комбинаций» [Там же]¹⁴⁹. Подставные лица этой организации являются

¹⁴⁷ “The words were smudged together. They snarled and whined and barked. It was as if the words themselves were called in question and forced to give up their hidden meanings” [Ibid].

¹⁴⁸ “The word is now a virus. The flu virus may once have been a healthy lung cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the lungs. The word may once have been a healthy neural cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the central nervous system. Modern man has lost the option of silence” [Burroughs, 2024].

¹⁴⁹ “...claim to have reduced human behavior to a predictable science controlled by the appropriate word combos” [Ibid].

симулякрами («фасад», «магнитофоны») и существуют в рамках программы «пустое тело». Данная формулировка практически дословно совпадает с понятием «тела без органов», которое ввел в философию постмодерна Ж. Делез, позаимствовав его у Антонена Арто. Это довольно непростое понятие характеризуется определенными идеями, и некоторые из них образуют очевидные пересечения с текстом романа. Одна из таких идей – это освобождение от органов, то есть от формального содержания, которое, по мысли Ж. Делеза, лишь ограничивает истинную, первичную свободу тела. Иными словами, это разнопланение реальности («decorporisation de realite»), о котором говорил французский писатель, поэт и драматург А. Арто (1896–1948) относительно театра. А. Г. Дугин дает упрощенное определение этому понятию: «тело, которое известно и премодерну, и модерну как «тело с органами», в том числе с половыми органами, превращается в постмодерне в «тело без органов» (в том числе и без половых органов). Такое дифференцированное тело называется телесностью. Телесность в постмодерне – это не общее свойство тел, но антитеза телу; точно так же, как сексуальность постмодерна противоположна сексу. Телесность начинается там, где нет тела, потому что «тело с органами», согласно философии постмодерна, это тело, фатально искореженное рассудком, а если освободиться от репрессивных стратегий рассудка, то тело превратится в телесность – в свободное ризоматическое существование» [Дугин, 2009: 557]. Собственно, стать «телом без органов» можно с помощью экспериментов над собой и путем взаимодействия с другими телами.

Примечательно, что в романе через мотивы *мутации* и *эксперимента* мы видим наглядную демонстрацию уничтожения внутренней структуры тела и можем говорить о мотиве «*опустошения*» тела. Одним из предметов, служащих этой цели, является Мантия Счастья. Это особая кожа, внешне напоминающая человеческую, – источник наслаждений, источающий организм

и ведущий к смерти. Функция этой кожи заключается в том, чтобы полностью поработить человека: «...как вы помните, мантию счастья делают из подводного существа, которое подчиняет себе жертву с помощью психоконтакта и заживо пожирает ее... да и жертва, хоть раз испытав прелести мантии, уже не захочет бежать» [Берроуз, 2024]¹⁵⁰. Немаловажно, что Мантия Счастья не была придумана У. Берроузом – автор позаимствовал этот образ у американского фантаста Генри Каттнера (Henry Kuttner). В научно-фантастическом романе «Ярость» («Fury», 1947) человечество переселяется с уничтоженной Земли на Венеру, где живет на дне океана в искусственносозданной среде. Именно там обитает Мантия: «Адаптированное животное венерианских морей, Мантия обволакивала свою жертву, устанавливала с ней нейроконтакт, и та медленно умирала в высочайшем наслаждении. Такая сладкая смерть стала настолько популярной, что промысел этих животных был строжайше запрещен» [Каттнер, 2023]. Кстати, Венера и венерианские моря довольно часто встречаются в разных текстах У. Берроуза.

Трактовка мотива *опустошения тела* может быть неоднозначной. Смысл, лежащий на поверхности, – это метафора наркотической зависимости, где ценность временного наслаждения превосходит ценности самой жизни. Однако если взглянуть на этот мотив, а также на образ Мантии Счастья с точки зрения философии постмодерна, можно увидеть явные пересечения с таким понятием, как «кожа». В энциклопедии «Постмодернизм» А. А. Грицанов определяет кожу как «философское понятие, посредством которого в границах ряда концепций философии постмодернизма обозначается один из потенциально мыслимых содержательных компонентов многомерных категорий «тело», «плоть» и др., как правило, лишаемых антропоморфных характеристик» [Грицанов, 2014: 486]. А. Г. Дугин, говоря о концепте ризомы Ж. Делеза,

¹⁵⁰ «...you remember they make happy cloaks from a submarine thing that subdues its prey through a neuro-contact and eats it alive – only the victim doesn't want to get away once it has sampled the pleasures of the cloak” [Burroughs, 2024].

связывает понятие кожи с поверхностью: «Поверхность – это только кожа, «эпидермический плащ» («ризы кожаные») без содержания, без того, кто в эту кожу завернут. У поверхности нет внутреннего измерения, она ничего не выражает, кроме себя самой...» [Дугин, 2009: 446]. В описании Сада Наслаждений У. Берроуза, где содержатся пленники Мантии Счастья, реализуются мотивы *уничтожения человека* и «*опустошения тела*, что является наглядной иллюстрацией программы тотального освобождения и перехода к новому варианту существования человечества (постчеловечеству), – предложенной постмодернистами. Пленник Мантии Счастья больше не является индивидуумом, а больше напоминает дивидуум или симулятивного человека («какбычеловек, лишенный внутреннего – субъектного измерения, самоидентичность которого полностью определяется внешним миром» [Мусин, 2012: стр. 38]). М. Фуко в работе «Слова и вещи», говоря о «*смерти человека*», указывает на этот переход и на возможность полного исчезновения человека при смене некоторых социальных и культурных диспозиций: «...если какое-нибудь событие, возможность которого мы можем предчувствовать, не зная пока ни его облика, ни того, что оно в себе таит, разрушит их, как разрушена была на исходе XVIII века почва классического мышления, тогда можно поручиться – человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [Там же: 32].

Мотив *опустошения тела* ярко иллюстрирует эту постмодернистскую идею. В процессе пребывания в Мантии Счастья у пленного внутри меняется абсолютно все – растворяются органы, плоть становится прозрачной, кости – мягкими. Происходит абсолютная потеря собственной идентичности, уничтожение в себе человека, переход сначала к другому физическому типу существования, а затем и к исчезновению, в связи с чем возникает особая реализация мотива *смерти*.

Интересен мотив *киносъемки*, также тесно связанный с постмодернистским дискурсом, в том числе с понятием экрана. Все эксперименты, происходящие в Саду Наслаждений, сняты на пленку. Охранники Сада вооружены особым оружием – кинопистолетами: «...он объяснил, что это кинопистолет для съемок и проецирования кинофильма, вызывающего сверхзвуковые вибрации изображения...» [Берроуз, 2024]¹⁵¹. В постмодерне пространство экрана представляет собой новую форму существования постчеловека. Это понятие объединяет между собой все вышеназванные концепты (ризома, кожа, тело без органов): «Экран (мембрана) представляет собой не просто “плоское отражение реальности”, но саму поверхность как постонтологическое явление. <...> Экран и есть ризома, не то, где она находится, а она сама. Экран – это телесность, тело без органов. <...> В постмодерне все, что есть – происходит на экране. А того, чего нет на экране, нет вообще» [Дугин, 2009: 489]. Сад Наслаждений У. Берроуза является именно тем местом, где посредством мотивов «*опустошения* *тела* и *уничтожения человека* происходит перевод трехмерной человеческой жизни в пространство экрана.

Важно, что в этом мире не существует долгих видеозаписей с определенным сюжетом. Изображения бесконечно прерываются, компилируются, налагаются одно на другое, в полной мере иллюстрируя ризоматическую модель существования. Подробно это описано главе «*Пища машина*»: «Кинофильмы смешиваются на экране – половина одного половина другого... <...> Персонажи переходят со сцены на экран и обратно, всякий раз мелькая в новых фильмах...» [Там же]. Актуализируется мотив *десакрализации искусства*, когда отдельные классические произведения утрачивают свое первоначальное содержание и идею: «Спектакли на сцене с

¹⁵¹ «...explained it was camera gun with telescopic lens equipped to take and project a moving picture vibrating the image at supersonic speed» [Burroughs, 2024].

взаимозаменяемыми секциями пропускали друг сквозь друга Шекспира, древних греков, балет...» [Там же]. По такому же принципу действует и сама Пищающая машина, создающая новые тексты: «Шекспир, Рембо и так далее взаимозаменяясь проходят между полями страниц в непрерывно меняющихся наслоениях машина исторгает романы пьесы и стихи... Зрителей просят вводить в машину любые страницы их собственного текста, на равных началах совмещенные с любыми выбранными страницами любых выбранных ими авторов, и через несколько минут им выдаются результаты» [Там же]. С помощью такой постмодернистской машины значимость классического текста, например У. Шекспира, десакрализируется, а сам процесс создания литературного произведения превращается в забаву, принять участие в которой может любой человек.

Немаловажным нам кажется эпизод разрушения Сада Наслаждений, где постмодернистские мотивы растворяются и видятся частью более сложного замысла автора. Герою, попавшему в плен Мантии Счастья, приснился кошмар детства, в котором он увидел сначала черного пуделя (неслучайный образ-символ), а затем куклу по имени Бяка с внешними признаками трупа (зеленое лицо, желтые ногти). «Ты мертв, Бяка! мертв! мертв! мертв!» – кричит герой, однако затем это существо оказывается помощником, превращаясь в волшебную бамбуковую флейту, которая выведет героя из Сада. Бяка указывает Бредли на другого помощника по имени Яесмь. Это имя приводит нас к библейскому контексту. Оно встречается как в евангельских, так и в дохристианских, ветхозаветных текстах: «В нескольких случаях в евангельском повествовании Господь употребляет выражение ἐγώ εἰμι, что по-славянски звучит как *Аз есмь*, а на русский обыкновенно переводится как *это Я*, и реже – *Я есмь*. Но дело в том, что в еврейском языке фраза *Аз есмь* является именем, с которым Бог открылся пророку Моисею у подножия горы Хорив (Исх. 3,1), и в письменном начертании известна как священная тетраграмма»

[Горбачев, 2023]. Как в том, так и в другом варианте это имя связано с мотивом *движения времени* и свидетельствует о вечном, вневременном существовании Бога в самом себе.

Интересно, что в тексте романа Яесмь, принадлежащий миру иррационального, становится помощником героя. У. Берроуз по-своему трансформирует мотив *разрушения*, когда герои взрывают Сад Наслаждений не без помощи волшебной флейты, которая вплетает в повествование образ Пана: «Он поднес к губам флейту из далекого горного селения его детства тонкой струйкой полились голубые ноты Пана» [Берроуз, 2024]¹⁵². В финале разрушенный сад тлеет: «...сквозь почерневшие магнитофоны пробиваются кусты и ползучие растения. БОГ – это запах горящих листьев на булыжных мостовых шелест проводов и тьмы потрепанные звуки далекого города» [Там же]¹⁵³. Образ Бога приобретает значение высшей силы, несущей смерть и проявляющейся только в хаосе. В главе «Пища машина» Бог также является герою через мотив *разрушения*, во сне, в разрушенном городе: «Гниют магнитофоны города... в глотке Бога оглушительная музыка...», «На заброшенном кладбище тело коленопреклоненного...» [Берроуз, 2024]¹⁵⁴.

Интерпретируя мотив *разрушения* Сада, можно отметить три аспекта, связанных с воплощением Бога. Первый – это сам Сад Наслаждений, то есть некий цифровой БОГ нового кинопространства, существующий за счет бесконечных телесных эрогенных вспышек, абстрактный БОГ постмодерна. Второй – мертвый Бог детских кошмаров, связанный с христианским контекстом. Это выражено и в образе дьявола (черный пудель), и в образе некогда живого библейского Бога (Яесмь). Второго Бога можно назвать Богом

¹⁵² “He put the flute to his lips and blue notes of Pan trickled down from the remote mountain village of his childhood” [Burroughs, 2024].

¹⁵³ “...scrub and vines grow through blackened tape recorders where goats graze and lizards bask in the afternoon sun. G.O.D. is the smell of burning leaves in cobblestone streets a rustle of darkness and wires frayed sounds of a distant city” [Ibid].

¹⁵⁴ “Recorders of the city rotting – vast music in the throat of God”; “in a deserted cemetery the body of a God bending his knees” [Ibid].

модерна, уничтожением которого активно занималось Просвещение, в культ которого входило представление о религии как о мертвом пережитке прошлого. Третий аспект – античный Пан, символ природы, первородного естества, языческой телесности и животной страсти: «Аллегорическое истолкование мифов, господствовавшее в религиозных и философских конструкциях поздней античности, создало пантеистическую концепцию Пана как “всебога” (по звуанию имени со словом “все”), владыки природы в целом, ее жизненной силы» [Лебедев-Полянский, 2023]. Это, без сомнения, Бог парадигмы премодерна.

Тройственность понимания Бога, постмодернистки перекликающаяся с образов христианской Троицы, и своеобразное воплощение мотива последовательной *смерти Бога* значительно усложняет и укрупняет замысел главы, обращая внимание читателя на главную идею всего творчества У. Берроуза. В finale главы актуализируется мотив *освобождения*, когда Флейты Пана окончательно спасают мир от контролирующей силы, при этом наш взгляд направлен в прошлое: «Пан Бог Паники извлекает из флейты голубые блюзовые ноты словно обезумевшая машина времени поднявшая ураган столетий...»; «...символы контроля стерты в словесную и образную пыль; мятые тряпичные тела огромной машины контроля...» [Берроуз, 2024]¹⁵⁵. Так, вирус слова превращается в «словесную и образную пыль», утрачивая способность к контролю. Здесь мотив *разрушения* Сада Наслаждений отражает весь мир, лишенный разных способов контроля – образных, словесных, политических и моральных. Остаются лишь сакральные маркеры премодернистических культов – флейта Пана, Джинн, мотивы природы. Мотив *стремления к тотальному освобождению* как один из вариантов мотива *свободы*, но не исключительно в постмодернистском, а в общефилософском

¹⁵⁵ “Pan God of Panic piping blue notes through empty streets as the berserk time machine twisted a tornado of centuries”; “control symbols pounded to word and image dust; crumpled cloth bodies of the vast control machine...” [Burroughs, 2024].

ключе пронизывает не только этот роман, но и все другие тексты У. Берроуза. Его определенно можно считать одним из основных в мотивной структуре произведений автора.

Мотивы *опустошения и разрушения человеческого тела* выражены не только в форме тотального уничтожения с помощью Мантии Счастья, но и в мотиве *мутации*, то есть соединения тела человека с телом другого существа. Данный мотив является сквозным в творчестве автора, он присутствует практически во всех романах. Мы выделили основные группы мутантов, и чаще всего это: человек-рыба (в частности тритон), человек-скорпион, человек-растение, человек-птица, человек-насекомое. Как было сказано выше, образы насекомых также часто встречаются у У. Берроуза, существует даже особый авторский неологизм – эпитет «насекомый»: «...громадная насекомовидная вычислительная машина»; «насекомые нервные центры»; «насекомые вожделения» [Там же]¹⁵⁶ и др. Чаще всего этот эпитет связан с мотивом *болезни* и описывает человека или существо, страдающее наркотической зависимостью. Как и в романе «Голый завтрак», «мусорный больной» утрачивает человеческие признаки и превращается в другое существо, в мутанта, что перекликается с идеей «сверххосвобождения».

В теории постмодерна существует близкое мутациям явление – киборги. По мысли А. Г. Дугина, это «последние люди» Ф. Ницше, только оснащенные встроенными компьютерами, датчиками и чипами, то есть постлюди: «Из последних людей возникают, вываливаются, вылупляются постлюди: подчеловеческие ризомные массы, мировая сингулярность множеств, о которых пишут Майкл Хардт и Тони Негри в “Империи”. Постлюди, сращенные с компьютерами, с датчиками, цифровыми процессорами, киборги “нового мирового порядка”» [Дугин, 2009: 619]. Изможденные «джанком», наркоманы-мутанты У. Берроуза в некотором смысле схожи с постлюдьми, ведь они

¹⁵⁶ “vast insect calculating machine”; “insect nerve centers”; “insect lust” [Ibid].

утрачивают ключевые человеческие характеристики. У Ницше «последние люди» – это зеваки, наблюдающие за канатным плясуном, абсолютно равнодушные к истине: «Нет пастуха, одно лишь стадо! Каждый желает равенства, все равны: кто чувствует иначе, тот добровольно идет в сумасшедший дом <...>. «Счастье найдено нами», – говорят последние люди и моргают» [Ницше, 1996: 12]. Единственная истина последних людей – это потребление, они существуют лишь в рамках кратковременных физиологических удовольствий, постоянно сменяющих друг друга. Точно так же существуют и люди-мутанты У. Берроуза – в кратких вспышках эротических наслаждений, возникающих под действием Мантии Счастья (наркотика) или других раздражителей.

Соответственно, в качестве элементов постмодернистской поэтики мотива в романе «Билет, который лопнул» мы можем обозначить: мотив *игры* с читательским восприятием, отражающий метод создания романа; мотивы «*опустошения* тела и *разрушения* человека, качественного изменения его сущности и, как следствие, мотив *смерти*; воплощение понятий «*кожа*», «*экран*», «*тело без органов*» в мотивах *мутации*, *эксперимента* (например, *кибернетизации*), *киносъемки*, *смерти Бога*.

Так, говоря о мотивной организации романа, отмечаем, что периферийный для Дж. Керуака и А. Гинзберга мотив *болезни* как фабульный вариант мотива *падения* в текстах У. Берроуза становится сюжетообразующим. Поскольку перед нами нелинейный нарратив, разгадывать его структуру довольно трудно, однако мы видим, что в постмодернистском произведении при монтажной композиции мотивы функционально связывают фрагменты текста и мы можем говорить о мотиве *болезни* как об инвариантном ядре исследуемых романов.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4

В качестве элементов постмодерна в поэтике романов «Голый завтрак» и «Билет, который лопнул» выступают: метод создания романа, основанный на игре с читательским восприятием; мотив *разрушения человеческого тела* и качественного изменения сущности самого человека, выраженные в образе Мантии Счастья и мотивах биологической *мутации* и *кибернетизации человека*; воплощение в художественных образах таких понятий, как «кожа», «экран», «тело без органов», «ризома».

Мотив *пути* и сама идея путешествия выполняют формальную функцию, при этом не являясь связующей нитью сюжета или движущей силой повествования. В текстах У. Берроуза происходит вероятностная смена периферийных элементов семантической структуры мотива, многие по значению устойчивые мотивы приобретают коннотации полярных вероятностных сем. Так, мотив *воскресения* становится воскресением мнимым, трансформируясь в мотив *гниения плоти*, мифологический мотив *полета* (Икар) становится мотивом *смерти*, христианские мотивы *видения* и *чудотворения* (Лазарь) приобретают обратную семантику невозможности чуда, его отсутствия. Сюжетообразующий мотив *болезни* в романе «Билет, который лопнул» обретает еще один фабульный вариант, трансформируясь в мотив *мутации* и транслируя семантику полной утраты человеческой идентичности.

Также в романах «Голый завтрак» и «Билет, который лопнул» семантически значимым становится мотив *наготы*, работающий в рамках десакрализации, а затем и полной деструкции человеческого существа. Отличительной художественной чертой романа является «метод нарезок», результатом использования которого является постоянная смена повествователя, отсутствие единой сюжетной линии, несвязанность сцен между собой.

Романы У. Берроуза построены по принципу ризомы формально и содержательно. Посредством «метода нарезок» их нарративная структура лишена линейности, а идейное ядро отражает семантику утраты смыслов, логики и сакральности. Через мотивы *наготы* и *опустошения тела* («тело без органов») транслируется понимание пути как бессмысленного движения в поисках удовлетворения низших физиологических потребностей. Становясь «записывающим прибором», автор ведет беспристрастный репортаж, отражая постмодернистскую пустоту и фрагментарность окружающего мира, населенного духовно и физически больными персонажами.

Привнося в битническую традицию элементы постмодернистской поэтики и используя их как художественные приемы, У. Берроуз через названные мотивы транслирует идею распада человеческого существа, а именно – его тела, сознания и духа, что отражает состояние современного общества, охваченного зависимостью и контролем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование охватывает выявление и изучение мотивной структуры произведений писателей-битников и отражает особенности поэтики мотивов как ключевых произведений названных авторов (роман Дж. Керуака «В дороге», поэма А. Гинзберга «Вопль», роман У. Берроуза «Голый завтрак»), так и менее изученных в отечественном литературоведении (романы Дж. Керуака «Бродяги Дхармы», «Биг-Сур», верлибры А. Гинзберга, роман У. Берроуза «Билет, который лопнул»).

Результатом данного исследования являются тезисы, позволяющие обозначить особенности поэтики мотива *пути* в текстах названных писателей-битников. Поскольку авторы стоят у истоков такого литературного и контркультурного явления, как битничество, обозначенные особенности поэтики мотива можно отнести не только к конкретным произведениям, но и в целом к битнической литературе как художественному направлению.

В первую очередь стоит обратить внимание на сюжетообразующие мотивы и их вероятностные семы, реализующиеся внутри нарративной структуры рассмотренных произведений.

В творчестве Дж. Керуака сюжетообразующим является мотив *пути*. Становясь движущей силой романов «В дороге», «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур», путь всегда физически присутствует в текстах (мотивы *физического движения, пути вверх или вниз* и др.), проявляясь в разных пространственных вариантах. Семантическую оболочку данного мотива образуют мотивы *восхождения и падения*. С точки зрения динамики повествования мотив *пути* выполняет сюжетообразующую функцию, а с семантической точки зрения становится ключом к идеиному содержанию романа. Путь героев Дж. Керуака может быть разным, как то: прямой, циклический, вертикальный. В романе «В дороге», например, герои движутся по прямой линии, вглубь страны, а в

романах «Бродяги Дхармы» и «Биг-Сур» на первый план выходят такие вариантные семы мотива, как *восхождение* (например, покорение вершины Маттерхорн, пребывание на Биг-Суре) и *падение* (уход в сторону или вниз, в город и др.). Путь вверх или вниз в творчестве Дж. Керуака понимается в контексте духовной философии автора и метафорически отражает его мировоззренческую концепцию, близкую премодернистической («вертикальной») модели мира. Мотив *падения* связан с другим фабульным вариантом – с мотивом *болезни*, который возникает в сценах тяжелых состояний слома, «разбитости» героя, находящегося в городской среде, таких как похмелье, галлюцинации, последствия употребления наркотиков. То же мы видим и у А. Гинзберга – его герой-пророк находится в процессе преодоления и познания себя, с чем связаны мотивы *падения, святого безумия, галлюцинации, видения, смерти* и др.

У А. Гинзберга мотив *пути* также является семантически инвариантным и выполняет сюжетообразующую функцию. Внимание поэта концентрируется на осмыслиении *пути* как философской категории, он говорит о таких вариантах мотива, как *путь поэта-битника, путь цивилизации и путь поколения*. От текста к тексту, а иногда и в рамках одного текста (поэма «Вопль») А. Гинзберг меняет оптику и от изображения одного конкретного человека, принадлежащего бит-поколению, переходит к изображению всего человечества, транслируя свое видение движения цивилизации во времени как в материалистическом, так и в духовном смысле. А. Гинзберг, подобно Дж. Керуаку, актуализирует мотивы *восхождения* и *падения*, но делает это более отстраненно и обобщенно. В поэме «Вопль» и в верлибре «Сутра подсолнуха» мы видим, как историческое развитие цивилизации, движущееся от рассвета к упадку (мотивы *страдания, пустоты, заката цивилизации, мнимого величия* и др.), так и духовный путь одного героя, выраженный, например, в мотивах *перерождения, пророчества, видения, жертвенности*,

милосердия и др. Кроме того, А. Гинзберг осмысляет и собственный путь поэта-пророка, трансформируя мотивы своих учителей У. Блейка и У. Уитмена, встраивая себя в контекст визионерской литературы.

В романах У. Берроуза функцию инвариантного ядра выполняет мотив *болезни*, являющийся периферийным для Дж. Керуака и А. Гинзберга. Мотив *пути* у автора в рамках нелинейного постмодернистского текста выполняет связующую функцию. Путь его героя – тоже поиск, но не духовной «жемчужины» Дж. Керуака и не освобождения А. Гинзберга. Для «джанки» У. Берроуза любое передвижение, дорога, путь связан с мотивом *импульсивного движения*, направленного на удовлетворение наркотической потребности. Если у Дж. Керуака и А. Гинзберга путь проходят герои с историей, внутренним конфликтом и смыслом, то у У. Берроуза это движение пустых оболочек, тел и теней.

Нами установлено, что важнейшим семантическим сходством в произведениях Дж. Керуака и А. Гинзберга является их духовная, иногда христианская или буддистская, мировоззренческая основа. Общей чертой является смешанность и неоднородность духовных взглядов и интересов писателей. В рассмотренных произведениях мы видим нечто подобное культуре Нью-эйдж. Однако, в отличие от Нью-эйдж со свойственным ему оккультизмом и мистицизмом, в произведениях Дж. Керуака и А. Гинзберга наблюдается смешение более традиционных религий, таких как буддизм и христианство, о чем свидетельствуют многие христианские и мифологические мотивы. В текстах Дж. Керуака это выражено в частом обращении к Христу, мотивам *скитальчества, одиночества и святости, сакрализации музыки* (мотиву *джаза*, образам музыкантов-Богов), а также буддистским традициям (мотивам *одухотворенной природы, воскресения, очищения, свободы, просветления, пустоты*, использованию хокку как художественной формы и др.).

У А. Гинзберга христианский корпус мотивов также актуализирован: поэт анализирует духовное состояние человека, описывая его маниакальные верования, страсть к прогрессу, служение идолам. При этом А. Гинзберг постоянно использует в текстах религиозные мотивы, особенно христианские. В сюжетной структуре это реализуется через фабульные варианты мотивов *падения* и *восхождения*, таких как мотивы *греха, страдания, воскресения, очищения, святости, дерева и его плода, равенства всего сущего* и др. Текстам автора характерны стилистически ритмическое построение по типу молитвы, его анафоричность, обращение к жанру евангельской притчи, непосредственное использование самого текста молитв и др. О многом говорит сам тип героя А. Гинзберга – герой-пророк, а иногда учитель и проповедник. Через мотивы *пророчества* и *поучения* автор призывает человека современности к внутреннему очищению и возвращению в свое первоначальное состояние, озвученный поэтом в финале «Сутры подсолнуха». Молитвенный финал поэмы «Вопль» свидетельствует о крайней степени значимости христианских мотивов в поэтике А. Гинзберга.

Тем самым А. Гинзберга и Дж. Керуака объединяют не только дружеские отношения и причастность к одному культурному движению: в основе произведений обоих авторов лежат схожие мотивы, по-разному транслируемые в текстах, но подчиненные общей функции. Данную функцию мы обозначаем как *духовный поиск*, заключающий в себе творческую свободу и стремление к очищению души, что встраивается в предшествующую американскую литературную традицию.

Семантически значимы и традиционны также мотивы, связанные с природой. Для Дж. Керуака важен мотив *одухотворенной природы* – она воспринимается героями как нечто сакральное и священное. У А. Гинзберга природа – символ первородной душевной чистоты человека, что наиболее ярко отражено в верлибре «Сутра подсолнуха». Автор через мотивы *разрушения*,

рабства, заточения, мнимого величия, падения рисует портрет человека, забывшего свою истинную сущность, отошедшего от природы, погрузившегося в топос города. Для Дж. Керуака топос природы всегда связан с мотивом *пути как испытания* – герой преодолевает путь, совершает восхождение или же длительно пребывает в аскетическом одиночестве.

Поэтика мотива романов У. Берроуза несколько иная. Повествовательная модель романов не линейна, а мотив *пути* не является сюжетообразующим. Традиционное «бытие» разрушено, а текст превращается в ризоматическую нарезку: сцены, демонстрирующие различные «вспышки» телесности, бесконечно сменяют друг друга, фрагменты текста вплетаются друг в друга, создавая кинематографический эффект наложения кадров. В текстах У. Берроуза работают постмодернистские мотивы, такие как мотив *игры, десакрализация природы и искусства, разрушения мира, подчинения системе* и др., обретающие другую реализацию. Например, в романе «Голый завтрак» Бога не существует, так же, как мифа, а стремления героев лишены какого-либо теологического смысла. Мир героев У. Берроуза – это мир наркотических «больных», мир теней, в котором люди перестают быть людьми, а становятся либо машиной, либо биологической массой, либо зооморфным существом, что выражено мотивами *эксперимента, мутации, смертельного вируса, разложения плоти* и др. Роман «Билет, который лопнул» также имеет ряд постмодернистских элементов: метод создания романа, основанный на игре с читательским восприятием (звуковым и образным); мотив *тотального разрушения человеческого тела*, связанный с образом Мантии Счастья и мотивами *мутации и кибернетизации* человека; воплощение в художественных образах таких понятий, как «кожа», «экран», «тело без органов», «ризома».

В заключение можно сказать, что элементы поэтики мотива в рассмотренных текстах во многом схожи, несмотря на некоторые вариантные смены. Мотив *пути* либо является инвариантным, выполняя

сюжетообразующую функцию, либо уходит на второй план, но все же является значимым. Семантическая оболочка мотива состоит из неизменных вариантных сем – мотивов *восхождения, падения и болезни* и их фабульных вариантов (мотивов *очищения, воскресения, одиночества, мутации* и др.). Такое сходство во многом обусловлено биографически, так как писатели находились в одной культурной среде и многие художественные принципы разрабатывали вместе.

Проведенное исследование позволило выявить особенности поэтики мотивов произведений писателей-битников и сделать вывод о значимых мировоззренческих и художественных схождениях, лежащих в основе поэтики мотива битнической литературы в целом. В перспективе результаты исследования могут стать основой курсов лекций и практических занятий, научно-исследовательских работ по творчеству Дж. Керуака, А. Гинзберга, У. Берроуза. Отдельно стоит упомянуть обозначенные в работе интертекстуальные связи произведений битников с текстами У. Блейка, У. Уитмена, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ф. М. Достоевского, которые могут послужить основой отдельного литературоведческого исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. **Берроуз, У.** Билет, который лопнул : [роман] / Уильям Берроуз ; [пер. с англ. В. Когана]. – Москва : АСТ, 2019. – 224 с. – Текст : непосредственный.
2. **Берроуз, У.** Голый завтрак : [роман] / Уильям Берроуз ; [пер. с англ. В. Когана]. – Москва : АСТ : Астрель, 2011. – 286, [1] с. – Текст : непосредственный.
3. **Берроуз, У.** Джанки : [роман] / У. Берроуз ; [пер. с англ. Алекса Керви]. – Москва : АСТ : Астрель, 2010. – 285, [1] с. – Текст : непосредственный.
4. **Блейк, У.** Видения Страшного суда / У. Блейк ; подгот. [сост., пер., предисл., коммент.] В. Чухно. – Москва : ЭКСМО-пресс, 2002. – 382. – Текст : непосредственный.
5. **Блейк, У.** Песни Невинности и Оыта / У. Блейк ; [пер. с англ. С. Степанова ; вступ. ст. и коммент. А. Глебовской]. – Санкт-Петербург : Пальмира ; Москва : Книга по Требованию, 2018. – 264 с. – (Серия «Билингва»). – Текст : непосредственный.
6. **Блейк, У.** Стихи = Selected Verse / У. Блейк ; [сост., предисл., коммент. А. М. Зверева]. – Москва : Прогресс, 1982. – 558 с. : ил. – Текст : непосредственный.
7. **Гинзберг, А.** Вопль. Кадиш : стихотворения : 1952–1960 / Аллен Гинзберг ; пер. с англ. Д. Манина ; предисл. и коммент. Д. Хаустова. – Санкт-Петербург : Подписные издания, 2021. – 208 с. – Текст : непосредственный.

8. Гинзберг, А. Сознательная проза : избранные эссе : 1952–1995 / Аллен Гинзберг ; пер. с англ. С. Карпова. – Санкт-Петербург : Подписные издания, 2021. – 648 с. – Текст : непосредственный.

9. Достоевский, Ф. М. Бесы / Ф. М. Достоевский ; [текст подгот. Н. Ф. Буданова]. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1974. – 517, [1] с., [1] л. портр. – (Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский; Т. 10). – Текст : непосредственный.

10. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1976. – 510, [1] с. – (Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; Т. 14). – Текст : непосредственный.

11. Достоевский, Ф. М. Идиот : роман / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1973. – 509, [2] с., [1] л. портр. – (Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; Т. 8). – Текст : непосредственный.

12. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, Ленинградское отд-ние, 1973. – 421, [2] с. : портр. – (Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; Т. 6). – Текст : непосредственный.

13. Камю, А. Посторонний / А. Камю. – Текст : непосредственный // Сочинения / сост., вступ. ст. В. Лукова. – Москва : Прометей, 1989. – С. 19–82.

14. Керуак, Д. Биг-Сур : [роман] / Д. Керуак ; [пер. с англ. А. Герасимовой]. – Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2011. – 220, [2] с. – Текст : непосредственный.

15. Керуак, Д. На дороге : роман : / Д. Керуак ; пер. с англ. М. Немцова. – Москва : АСТ, 2021. – 413, [2]. – Текст : непосредственный.

16. Керуак, Д. Основы спонтанной прозы / Д. Керуак. – Текст : непосредственный // На дороге. Мэгги Кэсси迪. Эссе : собр. соч. / Д. Керуак ;

[пер. с англ. Максима Немцова, Анны Амраминой]. – Москва : Просодия, 2002. – С. 545–547.

17. **Керуак, Д.** Основы спонтанной прозы / Д. Керуак ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2018. – 75 [1] с. – Текст : непосредственный.

18. **Керуак, Д.** Подземные : роман / Д. Керуак ; пер. А. Щетникова. – Санкт-Петербург : Чтиво, 2021. – 176 с. – Текст : непосредственный.

19. **Сартр, Ж. П.** Тошнота : [роман] / Жан Поль Сартр; [пер. с фр. Ю. Я. Яхниной]. – Москва : Изд-во АСТ, 2018. – 317, [3] с. – (Эксклюзивная классика). – Текст : непосредственный.

20. **Сартр, Ж. П.** Экзистенциализм – это гуманизм / Ж. П. Сартр. – Текст : непосредственный // Сумерки богов : [сб. / сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева]. – Москва : Политиздат, 1989. – С. 319–344.

21. **Хемингуэй, Э.** Избранное : [пер. с англ.] / Э. Хемингуэй ; сост. И. В. Шабловская. – Москва : Высшая школа, 1986. – 464 с. – Текст : непосредственный.

22. **Чуковский, К. И.** Собрание сочинений : [в 15 т.]. Т. 13 / Дневник (1936–1969) / К. И. Чуковский. – Москва : Агентство ФТМ, 2013. – 640 с. – Текст : непосредственный.

23. **Burroughs, William S.** Naked Lunch / William S. Burroughs, 1959. – New York: Grove, 1992.

24. **Kerouac, J.** Essentials of Spontaneous Prose / J. Kerouac. – Текст : непосредственный // The Portable Beat Reader / Ed. by A. Chaters. – New York : Viking, 1992. P. 57–58.

25. **Kerouac, J.** [Interview] / Jack Kerouac ; Interviewed by Ted Berrigan. – Текст : непосредственный // The Paris Review. – 1968. – № 43. – P. 58–59. – (The Art of Fiction ; № 41).

26. **Kerouac, J.** On the Road / Kerouac Jack. – [s. l.] : The Viking Press, 1959. – 178 p. – Текст : непосредственный.
27. **Kerouac, J.** Windblown World / J. Kerouac: The Journals of Jack Kerouac, 1947–1954 / Ed. D. Brinkley. – New York : Viking, 2004. – 432 p. – Текст : непосредственный.
28. **Kerouac, J.** The Dharma Bums / Kerouac Jack. – [s. l.] : Penguin books, 1958. – 172 p. – Текст : непосредственный.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

29. **Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка [В 2 т.]. Т. 2 / В. И. Даль. – Москва : ACT, 2002. – 928 с. – ISBN 5-17-013090 2. – Текст : непосредственный.
30. **Всемирная энциклопедия. Философия** / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Москва : ACT ; Минск : Харвест : Современный литератор, 2001. – 1312 с. – Текст : непосредственный.
31. **Индуизм. Джайнизм. Сикхизм** : словарь / под общ. ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. – Москва : Республика, 1996. – 576 с. – Текст : непосредственный.
32. **Кононенко, Б. И.** Большой толковый словарь по культурологии : словарь / Б. И. Кононенко. – Москва : Вече : ACT, 2003. – 509, [2] с. – Текст : непосредственный.
33. **Культурология** : учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – Москва : Высшее образование, 2005. – 566 с. – Текст : непосредственный.
34. **Культурология. XX век** : энциклопедия : [в 2 т.]. Т. 1 / гл. ред., сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 435 с. – Текст : непосредственный.

35. **Литературная энциклопедия.** Словарь литературных терминов : [в 2 т.]/ / под ред. Н. Бродского [и др.]. – Москва ; Ленинград : Л. Д. Френкель, 1925. – 2 т. – Текст : непосредственный.

36. **Литература и язык** : энциклопедия / под ред. Горкина А. П. – Москва : Росмэн-Пресс, 2006. – 987 с. – Текст : непосредственный.

37. **Литературная энциклопедия терминов и понятий** / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 799 с. – Текст : непосредственный.

38. **Ожегов, С. И.** Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва : А Темп, 2013. – 874 с. – ISBN 978- 5-905542-04-6 – Текст : непосредственный.

39. **Поэтика.** Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.

НАУЧНО-КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

40. **Алещенко, В. В.** Метод нарезок в произведениях Уильяма Берроуза / В. В. Алещенко. – Текст : непосредственный // Вестник Майкопского технологического университета. – 2014. – № 4. – С. 48–50.

41. **ВЕАТ.** Антология поэзии битников / [сост. Г. Андреева ; пер. с англ.: Г. Андреева [и др.]]. – Москва : Ультра. Культура, 2004. – 759, [24] с. : ил., портр. – Текст : непосредственный.

42. **Андреева, Е. Д.** Поэтический язык У. Блейка: «Песни Невинности и Оыта» / Е. Д. Андреева. – Текст : непосредственный // Lingua mobilis. – 2012. – № 6 (39). – С. 23–31.

43. **Аникст, А. А.** История английской литературы / А. А. Аникст. – Москва : Учпедгиз, 1956. – 483 с. – Текст : непосредственный.

44. **Аствацатуров, А. А.** Книга о битниках / А. А. Аствацатуров. – Текст : непосредственный // Литература двух Америк. – 2018. – № 5. – С. 361–365.

45. **Ахмедова, У. С.** «Биг-сурское приключение» Джека Керуака («Биг-Сур») и традиции американского романтизма. – Текст : непосредственный // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2015. – Вып. 3. – С. 26–33.

46. **Баранова, К. М.** Мотив предопределение в литературе США: эволюция и трансформация: коллективная монография / К. М. Баранова. – Москва : Языки Народов Мира, 2023. – 238 с. – Текст : непосредственный.

47. **Белянская О. В.** Трансформация романа воспитания под влиянием идей дзэн буддизма в романах Керуака «В дороге» и «Бродяги Дхармы» / О. В. Белянская, М. В. Цветкова. – DOI: 10.31857/S160578800029123-1. – Текст : непосредственный // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – 2023. – Т. 82, № 6. – С. 65–74 .

48. **Бем, А. Л.** К уяснению историко-литературных понятий / А. Л. Бем. – Текст : непосредственный // Изд. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. – СПб., 1919. – С. 225–245.

49. **Библия** : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : в русском переводе : с параллельными местами и приложениями / [по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II]. – Москва : Российское Библейское общество, 2011. – 1362, [14] с.

50. **Васильева, Ю. Ю.** Особенности «спонтанной прозы» Джека Керуака / Ю. Ю. Васильева. – Текст : непосредственный // Концепт. – 2014. – № 10. – С. 11–15.

51. **Веселовский, А. Н.** Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; [вступ. ст. И. К. Горского ; comment. В. В. Мочаловой]. – Москва : Высшая школа, 1989. – 404 [2] с. – Текст : непосредственный.

52. **Гете, И. В.** Об искусстве / И. В. Гете ; сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги. – Москва : Искусство, 1975. – 623 с. – Текст : непосредственный.
53. **Гинзбург, Л. Я.** О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград : Советский писатель, Ленинградское изд-ние, 1979. – 220, [2] с. – Текст : непосредственный.
54. **Гривина, В. С.** Акт трансгрессии и повторения в Трилогии Нова и «Голом завтраке» Уильяма С. Берроуза / В. С. Гривина. – Текст : непосредственный // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2013. – № 7. – С. 65–73.
55. **Гришин, М. В.** Субкультура битников и их рецепция дзэн-буддизма в США (вторая половина 50-х – середина 60-х годов XX века) / М. В. Гришин. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 5 (67). – С. 116–122.
56. **Дворкин, А. Л.** Сектоведение. Тоталитарные секты : опыт систематического исследования / А. Л. Дворкин. – Нижний Новгород : Изд-во Братства во имя Св. Князя Александра Невского, 2000. – 693 с. – Текст : непосредственный.
57. **Денисова, Т. Н.** На пути к человеку : борьба реализма и модернизма в современном американском романе / Т. Н. Денисова ; отв. ред. Д. В. Затонский. – Киев : Наукова думка, 1971. – 339 с. – Текст : непосредственный.
58. **До#знания-2.** Альманах сибирской актуальной поэзии. Вып. 2. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 64 с. – Текст : непосредственный.
59. **Дугин, А. Г.** Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли / А. Г. Дугин. – Текст : непосредственный // Москва : «Евразийское движение», 2009. – 744 с.

60. **Елистратова, А. А.** Вильям Блейк. Поэт и его время : (к 200-летию со дня рождения) / А. А. Елистратова. – Текст : непосредственный // Иностранный литература. – 1957. – № 10. – С. 189–192.
61. **Елистратова, А. А.** Наследие английского романтизма и современность / А. А. Елистратова. – Москва : Академия наук СССР, 1960. – 506 с. – Текст : непосредственный.
62. **Елистратова, А. А.** Уильям Блейк (1757–1827) / А. А. Елистратова. – Москва : Знание, 1957. – 28 с., 2 л. ил. – (Серия 6 / Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний ; № 21). – Текст : непосредственный.
63. **Ерофеев, В. В.** Достоевский и экзистенциализм / В. В. Ерофеев. – Москва : Пальмира, 2024. – 205 с. – Текст : непосредственный.
64. **Жиляков, Н. А.** Автобиографизм битнической прозы : специальность 5.9.2 «Литературы народов мира (филологические науки)» : дис. ... канд. филол. наук / Жиляков Никита Александрович. – Екатеринбург, 2025. – 174 с. – Текст : непосредственный.
65. **Жиляков, Н. А.** Метатекст битнического «автотекста» («Биг-Сур» Дж. Керуака) / Н. А. Жиляков, Е. Г. Доценко. – DOI 10.30853/phil20230622. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 11. – С. 4089–4096.
66. **Жиляков, Н. А.** Фрагментарность памяти в бит-литературе / Н. А. Жиляков. – DOI 10.18522/2415-8852-2022-2-18-37. – Текст : непосредственный // Практики и интерпретации : журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2022. – Т. 7, № 2. – С. 18–37.
67. **Зверев, А. М.** Величие Блейка / А. М. Зверев. – Текст : непосредственный // Стихи = Selected verse / У. Блейк ; составление, предисловие и комментарии А. М. Зверева. – Москва : Прогресс, 1982. – С. 5–33.

68. **Зверев, А. М.** Модернизм в литературе США. Формирование. Эволюция. Кризис / А. М. Зверев. – Москва : Наука, 1979. – 316, [2] с. – Текст : непосредственный.
69. **Как всегда – об авангарде.** Антология французского театрального авангарда / вступ. ст., сост., пер. и comment. С. Исаева. – Москва : Союзтеатр : ГИТИС, 1992. – 284, [3] с. – Текст : непосредственный.
70. **Кравченко, А. И.** Культурология : учеб. пособие для вузов / А. И. Кравченко. – 4-е изд. – Москва : Академический Проект : Трикста, 2003. – 496 с. – Текст : непосредственный.
71. **Крошнева, М. Е.** Теория литературы : учеб. пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск : УлГТУ, 2016. – 119 с. – Текст : непосредственный.
72. **Крупа, А.** Дин Мориарти как герой-праведник / А. Крупа. – Текст : непосредственный // На дороге. Мэгги Кэсси迪. Эссе : собр. соч. / Д. Керуак ; [пер. с англ. Максима Немцова, Анны Амраминой]. – Москва : Просодия, 2002. – С. 3–15.
73. **Кузнецова, Е. А.** Эволюция героя-рассказчика в романах Дж. Керуака «Бродяги Дхармы» и «Биг Сюр» / Е. А. Кузнецова, Н. С. Бочкарева. – Текст : непосредственный // Мировая литература в контексте культуры. – 2009. – № 4. – С. 193–195.
74. **Лукач, Г.** Экзистенциализм / Г. Лукач. – Текст: непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2005. – № 5. – С. 23–48.
75. **Луков, В. А.** Молодой герой в литературе / В. А. Луков. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 1. – С. 141–147.
76. **Луков, В. А.** Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления / В. А. Луков. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 1. – С. 96–103.

77. **Львова, И. В.** «Битнический миф» о Достоевском / И. В. Львова. – Текст : непосредственный // Достоевский : материалы и исследования. – Санкт-Петербург, 2010. – Т. 19. – С. 99–108.
78. **Львова, И. В.** Достоевский в дневниках Дж. Керуака / И. В. Львова. – Текст : непосредственный // Русская литература. – 2010. – № 1/2. – С. 187–192.
79. **Львова, И. В.** Достоевский в переписке Д. Керуака 1940–1950 гг. / И. В. Львова. – Текст : непосредственный // Достоевский : материалы и исследования. – Санкт-Петербург, 2007. – Т. 18. – С. 280–289.
80. **Львова, И. В.** «Поэтика незрелости»: особенности воплощения темы юности в послевоенной американской литературе (Д. Холмс, Д. Керуак, Д. Сэлинджер, Ф. Рот) / И. В. Львова. – Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. – 2018. – № 3. – С. 143–147.
81. **Львова, И. В.** Традиции Достоевского в романе Бит / И. В. Львова. – Текст : непосредственный // Вестник Поморского университета. – Архангельск, 2010. – С. 249–253.
82. **Львова, И. В.** Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов : моногр. / И. В. Львова. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2008. – 312 с. – Текст : непосредственный.
83. **Львова, И. В.** Ф. М. Достоевский в восприятии поколения Бит (к проблеме рецепции творчества писателя в США) / И. В. Львова. – Текст: непосредственный // Вестник Новгородского государственного университета. – 2004. – № 29. – С. 59–65.
84. **Майлз, Б.** Бит Отель: Гинзберг, Берроуз и Корсо в Париже, 1957–1963 / Барри Майлз ; пер. с англ. А. Алексеевой, А. Керви. – 2-е изд. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. – 330 с. – Текст : непосредственный.

85. **Малиновская, Е. А.** Варианты реализации мотива пути в верлибре А. Гинзberга «Супермаркет в Калифорнии» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Воропановские чтения: материалы II Международной научно-практической конференции / Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2021. – С. 51–54.

86. **Малиновская, Е. А.** Десакрализация религиозных и мифологических мотивов в романе Уильяма Берроуза «Голый завтрак» (на материале глав «Лазарь, ступай домой», «Шумная комната Хассана» и «Студгородок университета Интерзоны») / Е. А. Малиновская, С. Г. Липнягова. – DOI 10.30853/filnauki.2020.6.16. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 6. – С. 97–101.

87. **Малиновская, Е. А.** «Интернационал» как молитва: идея духовной революции в поэме А. Гинзберга «Вопль» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // XXVIII Пуришевские чтения «Русская революция 1917 года в литературном сознании Запада». – Москва : МГПУ, 2016. – С. 52–53.

88. **Малиновская, Е. А.** «Интернационал» как молитва: идея духовной революции в поэме А. Гинзберга «Вопль» / Е. А. Малиновская. – Текст : электронный // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). – 2017. – № 1 (39). – С. 197–200.

89. **Малиновская, Е. А.** Личность Ф. М. Достоевского глазами Дж. Керуака (на материале писем и «скетчей» писателя) / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // XXIX Пуришевские чтения «Зарубежные писатели о русской литературе». – Москва : МГПУ, 2017. – С. 54–56.

90. **Малиновская, Е. А.** Личность Федора Михайловича Достоевского в романах и скетчах Джека Керуака / Е. А. Малиновская. – Текст : электронный

// Исторический дискурс в зарубежной литературе: материалы Международной научной конференции «XXXV Пуришевские чтения». – Москва : МПГУ, 2024. – С. 350–356.

91. **Малиновская, Е. А.** Реализация постмодернистских концептов (ТЕЛО БЕЗ ОРГАНОВ, КОЖА, ЭКРАН) в романе У. Берроуза «Билет, который лопнул» / Е. А. Малиновская, С. Г. Липнягова. – DOI 10.30853/filnauki.2020.1.19. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 1. – С. 91–95.

92. **Малиновская, Е. А.** Сравнительный анализ главы «Сноска» поэмы Гинзберга «Вопль» и стихотворение Блейка «Странствие» / Е. А. Малиновская. – Текст : непосредственный // Воропановские чтения: материалы I Международной научно-практической конференции. – Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2020. – С. 39–42.

93. **Малиновская, Е. А.** Трансформация основных мотивов битнической поэзии в стихотворениях Чарльза Симика / Е. А. Малиновская. – Текст: непосредственный // XXVII Пуришевские чтения «Зарубежная литература XXI: проблемы и тенденции». – Москва : МГПУ, 2014. – С. 70–71.

94. **Малиновская, Е. А.** Motif of the Way in the Novels by Jack Kerouac / Е. А. Малиновская. – DOI 10.30853/phil20240396. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 8. – С. 2774–2781.

95. **Маньковская, Н. Б.** Эстетика на переломе культурных традиций / Н. Б. Маньковская. – Москва : ИФ РАН, 2002. – 247 с. – Текст : непосредственный.

96. **Мелетинский, Е. М.** Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. – 279 с. – Текст : непосредственный.

97. **Мелетинский, Е. М.** О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с. – Текст : непосредственный.
98. **Мелетинский, Е. М.** Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Академический проект : Мир, 2012. – 331 с. – Текст : непосредственный.
99. **Некрасова, Е. А.** Вильям Блейк / Е. А. Некрасова. – Москва : Искусство, 1960. – 72 с. – Текст : непосредственный.
100. **Некрасова, Е. А.** Творчество Уильяма Блейка / Е. А. Некрасова. – Москва : МГУ, 1962. – 183 с. – Текст : непосредственный.
101. **Николаевская, Т. Е.** Ф. М. Достоевский как предтеча европейского экзистенциализма: Опыт проблемного исследования : специальность 09.00.03 «История философии» : дис. ... канд. филос. наук / Николаевская Татьяна Евгеньевна. – Москва, 1999. – 163 с. – Текст : непосредственный.
102. **Ницше, Ф.** Сочинения : [В 2 т.]. Т. 2 / Ф. Ницше ; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. – Москва : Мысль, 1996. – 829 с. – Текст : непосредственный.
103. **Ошиньш, Э. Э.** Метод и жанр прозы Джека Керуака : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : дис. ... канд. филол. наук / Ошиньш Эдгар Эдгарович. – Москва, 1984. – 180 с. – Текст : непосредственный.
104. **Сердечная, В. В.** Уильям Блейк в советской рецепции: формирование образа «революционного романтика» / В. В. Сердечная. – Текст : непосредственный // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». – 2020. – Т. 12, вып. 4. – С. 136–146.
105. **Сердечная, В. В.** «Революционный романтик»: Блейк в советской культуре / В. В. Сердечная. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 6А. – С. 128–136.

106. **Павленко, А. Н.** Ф. М. Достоевский и рождение русского экзистенциализма. Человек из «подполья» / А. Н. Павленко. – Текст : непосредственный // Вестник славянских культур. – 2015. – № 1 (35). – с. 11–25.
107. **Панова, О. Ю.** От модернизма к постмодернизму и художественному синтезу (пути современной европейской литературы) / О. Ю. Панова. – Текст : непосредственный // Современная Европа. Журнал Института Европы РАН. – № 1-2. – 2004. – С. 130–140.
108. **Панова, О. Ю.** «Цветные миры»: американская литература в поисках национальной самобытности / О. Ю. Панова. – Москва : Изд-во Московского ун-та. – 2014. – 264 с.
109. **Силантьев, И. В.** Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И. В. Силантьев ; Научное издание. – Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 1999. – 104 с. – Текст : непосредственный.
110. **Силантьев, И. В.** Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – (Язык. Семиотика. Культура). – Текст : непосредственный.
111. **Снайдер, Г.** Черепаший остров / Г. Снайдер ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 72 с. – Текст : непосредственный.
112. **Снайдер, Г.** Топорища / Г. Снайдер ; пер. с англ. А. Щетникова. – Новосибирск : Артель «Напрасный труд», 2017. – 68 с. – Текст : непосредственный.
113. **Смирнов-Садовский, Д. Н.** Блейковский «Духовный Странник» / Д. Н. Смирнов-Садовский. – Текст : непосредственный // Язык. Словесность. Культура = Language. Philology. Culture. – 2014. – № 1/2. – С. 118–143.

114. **Смирнов-Садовский, Д. Н.** Странник духа : эссе / Д. Н. Смирнов-Садовский. – Текст : непосредственный // Белый ворон : лит. альманах. – Екатеринбург ; Нью-Йорк : Eudokia Publishing House, 2013. – С. 178–184.
115. **Смирнов, Е. А.** Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» / Е. А. Смирнов. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 347. – С. 34–35.
116. **Смирнова, В. В.** Дедал и Икар / В. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // Герои Эллады. – Москва : Детская литература, 1971. – С. 86–88.
117. **Соловьева, Н. А.** Блейк / Н. А. Соловьева : [в 2 ч.]. Ч. 1. – Текст : непосредственный // Зарубежные писатели : библиогр. словарь : в 2 частях / под ред. Н. П. Михальской. – Москва : Дрофа, 2003. – Ч. 1 : А – Л. – С. 104–106.
118. **Стеценко, Е. А.** История, написанная в пути (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII-XIX вв.) / Е. А. Стеценко. – Москва : Наследие, 1996. – 312 с. – Текст : непосредственный.
119. **Стеценко, Е. А.** Судьбы Америки в современном романе США / Е. А. Стеценко. – Москва : Наследие, 1994. – 237 с. – Текст : непосредственный.
120. **Токарева, Г. А.** Миф в художественной системе У. Блейка : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : дис. ... д-ра филол. наук / Токарева Галина Альбертовна. – Воронеж, 2005. – 466 с. – Текст : непосредственный.
121. **Токарева, Г. А.** Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка / Г. А. Токарева. – Текст : непосредственный // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2003. – № 2. – С. 237–254.
122. **Толкачев, С. П.** «Что значит имя?» (по следам романа Дж. Керуака «Сатори в Париже») / С. П. Толкачев. – Текст : непосредственный // Вестник

Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2022. – Вып. 13 (868). – С. 141–147.

123. **Томашевский, Б. В.** Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 333 с. – Текст : непосредственный.

124. **Уильям Блейк** : к 250-летию со Дня рождения : сб. материалов / С.-Петерб. гос. ун-т. – Текст : непосредственный // Аничковский вестник. – 2009. – № 70. – С. 3–100.

125. **Уитмен, У.** Избранные стихотворения и проза / У. Уитмен ; пер., примеч. и вступ. ст. Корнея Чуковского. – Москва : ОГИЗ, Государственное издательство художественной литературы, 1944. – 216 с. – Текст : непосредственный.

126. **Урнов, Д.** Романтизм: Блейк, «Озерная школа», Вальтер Скотт, Байрон, Шелли, Китс, эссеисты и другие прозаики: [в 9 т.]. Т 6 / Д. Урнов. – Текст : непосредственный // История всемирной литературы / гл. редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) [и др.]. – Москва : Наука, 1989. – Т. 6. – С. 87–91.

127. **Философия** : учеб. пособие / под общ. ред. Т. Х. Керимова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 220 с. – Текст : непосредственный.

128. **Фрейденберг, О. М.** Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Текст : непосредственный // Подготовка текста и общая редакция Н.В. Брагинской. – Москва : Лабиринт, 1997. – 487 с.

129. **Хализев, В. Е.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 397 с. – Текст : непосредственный.

130. **Халтрин-Халтурина, Е. В.** О стилевой программе ранних английских романтиков / Е. В. Халтрин-Халтурина. – Текст : непосредственный // Научное обозрение: Гуманитарные исследования. – 2011. – № 2. – С. 80–87.

131. **Халтрин-Халтурина, Е. В.** «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма) / : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Европы)» : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук / Халтрин-Халтурина Елена Владимировна. – Москва, 2012. – 39 с. – Текст : непосредственный.

132. **Харрис, О.** Письма Уильяма Берроуза / О. Харрис ; пер. с англ. Н. Абулина. – Москва : АСТ : Астрель, 2011. – 573 с. – Текст : непосредственный.

133. **Хаустов, Д. С.** Берроуз, который взорвался. Бит-поколение, постмодернизм, киберпанк и другие осколки / Дмитрий Хаустов. – Москва : Индивидуум, 2020. – 320 с. – Текст : непосредственный.

134. **Хаустов, Д. С.** Битники. Великий отказ, или путешествие в поисках Америки / Дмитрий Хаустов. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 300 с. – Текст : непосредственный.

135. **Цаплин, Р. С.** Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Джека Керуака «В дороге» / Р. С. Цаплин, А. С. Полушкин. – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2/3. – с. 331–334.

136. **Чуприна О. Г., Баранова К. М., Меркулова М. Г.** Судьба как концепт в языке и культуре / О. Г. Чуприна, К. М. Баранова, М. Г. Меркулова. – Текст : непосредственный // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2018. – № 3 (56). – С. 120–125.

137. **Чурюканова, Е. О.** Языковой контраст и средства его выражения (на материале поэзии У. Блейка) / Е. О. Чурюканова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. – 2015. – № 1. – С. 80–86.

138. **Шалимова, Н. С.** Образ города в современной американской литературе Н. С. Шалимова. – Текст : непосредственный // Большая конференция МГПУ, Москва, 28–30 июня 2023 года: сб. тезисов. [в 3 т.], Том 3. – Москва: Парадигма, 2023. – С. 68–72.
139. **Шкловский, В. Б.** О теории прозы / В. Б. Шкловский. – Москва : Советский писатель, 1983. – 382 с. – Текст : непосредственный.
140. **Школьская, А. О.** Библейские и мифологические образы в романе Дж. Керуака «В дороге» / А. О. Школьская. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 9 (63), ч. 1. – С. 45–48.
141. **Школьская, А. О.** Жанровый синкретизм в литературе андеграунда (роман Дж. Керуака «На дороге» и поэма Вен. Ерофеева «Москва – Петушки») : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Школьская Анна Олеговна. – Смоленск, 2021. – 182 с. – Текст : непосредственный.
142. **Юнг, К. Г.** Психологические типы / К. Г. Юнг. – Москва : Университетская книга : ACT, 1998. – 714 с. – Текст : непосредственный.
143. **Barbarese, J. T.** Fifty Years of Jack Kerouac's “On the Road” / J. T. Barbarese. – Текст : непосредственный // The Sewanee Review. – 2004. – Vol. 112, № 4. – P. 591–594.
144. **Campbell, J.** This is the Beat Generation: New York, San Francisco, Paris / J. Campbell. – [s. l.] : University of California Press, 2001. – Текст : непосредственный.
145. **Celano, C.** A Typographic Visualization of the Narrative Structure of on the Road / C. Celano. – Текст : непосредственный // Design Issues. – 1992. – Vol. 9, № 1. – P. 45–55.

146. **Charters, A.** Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation? / A. Charters. – New York : Penguin Books, 2001. – 708 p. – Текст : непосредственный.
147. **Damon, S. F.** A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake / S. F. Damon. – Brown University Press, 1965. – 460 p. – Текст : непосредственный.
148. **Dardess, G.** The Delicate Dynamics of Friendship: A Reconsideration of Kerouac's On The Road / G. Dardess. – Текст : непосредственный // American Literature. – 1974. – Vol. 46, № 2. – P. 200–206.
149. **Fenton, P.** What Capote Said About Kerouac / P. Fenton. – Текст : непосредственный // The New York Times, 1992. – 25 Oct. – 13 p.
150. **Gair, C.** The Beat Generation. A Beginner's Guide / C. Gair. – Oneworld Publications, 2008. – 162 p.
151. **Gilchrist, A.** Life of William Blake. In 2 Volumes. Vol. 2 / A. Gilchrist. – London : Macmillan and Co, 1863. – 389 p. – Текст : непосредственный.
152. **Giamo, B.** Kerouac, the Word and the Way: Prose Artist as Spiritual Quester / Giamo Benedict. – [S. l.] : Southern Illinois University Press, 2000. – 246 p. – Текст : непосредственный.
153. **Leed, J.** Gary Snyder, Han Shan and Jack Kerouac / J. Leed. – Текст : непосредственный // Journal of Modern Literature. – 1984. – Vol. 11, № 1 (Mar.). – P. 185–193.
154. **Meyer, A.** «One of the Great Early Counselors» : The Influence of Franz Kafka on William S. Burroughs / A. Meyer. – Текст : непосредственный // Comparative Literature Studies. – 1990. – Vol. 27, № 3. – P. 211–229.
155. **Hassan, I.** The Subtracting Machine: the Work of William Burroughs. – Текст : непосредственный // At the front: critical reception, 1959–1989 / William S. Burroughs ; Eds. J. Skerl, R. Lydenberg. – [S. l.] : Southern Illinois University Press, 1991. – P. 53–67.

156. **Hassan, I.** The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature / I. Hassan. – Madison : University of Wisconsin Press, 1982. – Текст : непосредственный.
157. **Harris, O.** William Burroughs and the Secret of Fascination / Oliver Harris. – [S. l.] : SIU Press, 2003. – 287 p. – Текст : непосредственный.
158. **Hemmer, K.** Encyclopedia of Beat Literature / ed. by Kurt Hemmer ; foreword by Ann Charters ; afterword by Tim Hunt. – [s. l.] : Facts On File, 2007. – 401 p. – Текст : непосредственный.
159. **Hirsch, Jr.** Innocence and Experience: An Introduction To Blake / Jr. Hirsch. – [S. 1.] : Yale University Press, 1964. – 335 p. – Текст : непосредственный.
160. **Holladay, H.** What's Your Road, Man? : Critical Essays on Jack Kerouac's On the road / ed. by Hilary Holladay and Robert Holton. – [s. l.] : Southern Illinois University Press, 2008. – 232 p. – Текст : непосредственный.
161. **Holmes, J. C.** Existentialism and the Novel: Notes and Questions / J. C. Holmes. – Текст : непосредственный // Chicago Review. – 1959. – Vol. 13, No. 2 (Summer). – P. 144–151.
162. **Holmes, J. C.** This Is the Beat Generation / J. Holmes. – Текст : непосредственный // The New York Times Magazine. – 1952. – 16 Nov. – 7 p.
163. **Kostelanetz, R.** From Nightmare to Serendipity : a Retrospective Look at William Burroughs / R. Kostelanetz. – Текст : непосредственный // [S. l.] : Twentieth Century Literature. – 1965. – Vol. 11, № 3 (Oct.). – P. 123–130.
164. **Kotynek, R.** American Cultural Rebels: Avant-Garde and Ohemian Artists, Writers and Musicians from the 1850s Through the 1960s / R. Kotynek, J. Cohassey. – McFarland, 2008. – 262 p. – Текст : непосредственный.
165. **Lenrow, E.** The Young Kerouac / E. Lenrow. – Текст : непосредственный // Narrative. – 1994. – Vol. 2, № 1 (Jan.). – P. 65–86.

166. **Leland, J.** Why Kerouac Matters : the Lessons of On the Road / J. Leland. –New York : Viking, Penguin Group, 2007. – 143 p. – Текст : непосредственный.
167. **Linstead, A.** Bits of Organization / A. Linstead, C. Rhodes. – Copenhagen : Business School Press DK, 2009. – 141 p. – Текст : непосредственный.
168. **Loewinsohn, R.** Narrator(s) and Audience in William S. Burroughs's «Naked Lunch» / R. Loewinsohn. – Текст : непосредственный // Contemporary Literature. – Vol. 39, № 4 (Winter). – P. 560–585.
169. **McDarrah, F. W.** Kerouac and Friends : A Beat Generation Album / Fred W. McDarrah. – New York : William Morrow & Co, 1985. – 338 p. – Текст : непосредственный.
170. **Murphy, T.** Intersection Points : Teaching William Burroughs's «Naked Lunch» / T. Murphy. – Текст : непосредственный // College Literature. – 2000. – Vol. 27, № 1 (Winter). – P. 84–102. – (Teaching Beat Literature).
171. **Murphy, A.** The Justice League Companion: a Historical and Speculative Overview of the Silver Age Justice League of America / A. Murphy, M. Eury, A. Neal. – [s. l.] : TwoMorrows Publishing, 2005. – 224 p. – Текст : непосредственный.
172. **Ostriker, A.** The Complete Poems of William Blake / A. Ostriker. – [S. l.] : Penguin Books, 1977. – 1071 p. – Текст : непосредственный.
173. **Owens, T.** Bebop: the Music and Its Player / T. Owens. – New York : Oxford University Press, 1995. – 299 p. – Текст : непосредственный.
174. **Peck, M.** The Road Less Travelled / M. Peck. – New York : A Touchstone Book, 1978. – 315 p. – Текст : непосредственный.
175. **Raskin, J.** American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation / J. Raskin. – [s. l.] : Berkeley University of California Press, 2004. – 320 p. – Текст : непосредственный.

176. **Roberts, M.** Suicide: an Existentialist Reconceptualization / M. Roberts, E. Lamont. – Текст : непосредственный // Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing. – 2014. – № 21 (10). – P. 873–878.
177. **Shapiro, S. I.** Contemporary Issues in the Americanization of Zen / S. I. Shapiro. – Текст : непосредственный // Buddhist-Christian Studies. – 1991. – Vol. 11. – P. 267–272.
178. **Stephenson, G.** Allen Ginsberg's «Howl» / G. Stephenson. – [s. l.] : University of Michigan, 1984. – Текст : непосредственный.
179. **Stephenson, G.** The Daybreak Boys : Essays on the Literature of the Beat Generation / Gregory Stephenson. – [s. l.] : Southern Illinois University Press, 1990. – 232 p. – Текст : непосредственный.
180. **Sterritt, D.** Screening the Beats : Media Culture and the Beat Sensibility / David Sterritt. – [S. l.] : Southern Illinois University Press, 2004. – 152 p. – Текст : непосредственный.
181. **Tamony, P.** Beat Generation: Beat: Beatniks / P. Tamony. – Текст : непосредственный // Western Folklore. – 1969. – Vol. 28, №. 4 (Oct.). – P. 274–277.
182. **Theado, M.** Understanding Jack Kerouac / Matt Theado. – Columbia : University of South Carolina Press, 2000. – 224 p. – Текст : непосредственный.
183. **Trudeau, J.** Jack Kerouac's Spontaneous Prose: a Performance Genealogy of the Fiction / Justin Trudeau. – [s. l.] : Louisiana State University, 2006. – 238 p. – Текст : непосредственный.
184. **Vopat, C. G.** Jack Kerouac 's on the Road: A Re-evaluation / C. G. Vopat. – Текст : непосредственный // On the Road : Text and Criticism / J. Kerouac. – New York : Viking, 1979. – P. 431–450.
185. **Weinreich, R.** The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction / R. Weinreich . – [s. l.] : Southern Illinois University Press, 1987. – 180 p. – Текст : непосредственный.

186. **Whitman, W.** Leaves of Grass / Walt Whitman ; ed. by Sc. Bradley and H. W. Blodgelt. – New York : Norton, 1973. – 1008 p. – Текст : непосредственный.
187. **Whaley, P.** Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture / Preston Whaley. – [s. l.] : Harvard University Press, 2004. – 260 p. – Текст : непосредственный.
188. **Wilson, M.** The Life of William Blake / M. Wilson. – [s. l.] : Nonesuch Press, 1927. – 397 p. – Текст : непосредственный.
189. **Yung, C. G.** Psychological Types / C. G. Jung. – [s. l.] : Princeton University Press, 1976. – 608 p. – Текст : непосредственный.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

190. **Абиева, Н. А.** Начало знакомства с Уолтом У. Уитменом в России / Н. А. Абиева. – Текст : электронный // Chukfamily : [сайт]. – URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/nachalo-znakomstva-s-uoltom-uitmenom-v-rossii> (дата обращения: 10.09.2024).
191. **Берроуз, У.** Голый завтрак / Уильям С. Берроуз ; пер. М. Немцова – Текст : электронный // Библиотека фантастики и фэнтези. – URL: https://www.fant-lib.ru/author/3213/fantasybook/27270/berrouz_uilyam_syuard/golyiy_zavtrak
192. **Берроуз, У. С.** Голый завтрак ; Мягкая машина ; Билет, который лопнул ; Экспресс сверхновой : (тетралогия) / Уильям С. Берроуз ; [перевод с английского В. И. Когана, редакция ibsorath]. – URL: <https://ibsorath.livejournal.com/22254.html> (дата обращения: 15.10.2024). – Текст : электронный.
193. **Блейк, У.** Духовное странствие / Уильям Блейк ; пер. Д. Н. Смирнова-Садовского. – Текст : электронный // Поэзия.ру : [сайт]. – URL: <http://www.poezия.ru/works/76231> (дата обращения: 07.11.2021).

194. **Васильева, Ю. Ю.** Особенности «спонтанной прозы» Джека Керуака / Ю. Ю. Васильева. – Текст : электронный // Концепт : научно-методический электронный журнал. – 2014. – № 10 (октябрь). – С. 11–15. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/14263.htm> (дата обращения: 10.09.2024).
195. **Зарубежная литература XX века (1980–1990) : хрестоматия / сост. Т. Г. Струкова.** – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2019. – 176 с. – URL: <http://reader.vspu.ac.ru/part3.htm> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.
196. **Allen Ginsberg** = Аллен Гинзберг. – Текст : электронный // Американская поэзия в русских переводах : [сайт]. – URL: <http://www.uspoetry.ru/poets/13/poems> (дата обращения: 10.09.2024).
197. **Гинзберг, А.** Вопль / А. Гинзберг ; пер. Храмцева Д. В. – Текст : электронный // LiveJournal. – URL: <https://li-twino.livejournal.com/92923.html> (дата обращения: 10.09.2024).
198. **Гинзберг, А.** Супермаркет в Калифорнии / А. Гинзберг ; пер. А. Сергеева. – Текст : электронный // Американская поэзия в русских переводах : [сайт]. – URL: <https://www.uspoetry.ru/poem/66> (дата обращения: 10.09.2024).
199. **Гинзберг, А.** Сутра Подсолнуха / А. Гинзберг ; пер. А. Сергеева. – Текст : электронный // Американская поэзия в русских переводах : [сайт]. – URL: <https://www.uspoetry.ru/poem/67> (дата обращения: 10.09.2024).
200. **Горбачев, А.** «Аз Есмь» и Аз Несмь / А. Горбачев. – Текст : электронный // Православие.Ru : [сайт]. – URL: <https://pravoslavie.ru/95624.html> (дата обращения: 23.11.2022).
201. **Краткая философская энциклопедия** / [ред.-сост.: Е. Ф. Губский [и др.]]. – Москва : Прогресс, 1994. – 574, [1] с. – URL: http://svitk.ru/004_book_book/15b/3353_kratkaya_filosofskaya_enciklopediya.php (дата обращения: 10.09.2024). – Текст : электронный.

202. **Керашев, Ш.** Игги Поп прочитал стихи под музыку автора саундтрека к "Выжившему" / Ш. Керашев. – Текст : электронный // Российская газета. – 2016. – 21 февр. – URL: <https://rg.ru/2016/02/21/iggi-pop-prochital-stihi-pod-muzyku-avtora-saundtreka-k-vyzhivshemu.html> (дата обращения: 07.11.2021).

203. **Керуак, Д.** Бродяги Дхармы / Д. Керуак. – Текст : электронный // Umka.ru : [сайт]. – URL: <https://umka.ru/liter/dharma01.html> (дата обращения: 10.09.2024).

204. **Лесевицкий, А. В.** Конфликт индивидуального и социального в экзистенциальной философии Ф.М. Достоевского / А. В. Лесевицкий. – Текст : электронный // Политика, государство и право. – 2013. – № 8. – URL: <https://politika.s nauka.ru/2013/08/876> (дата обращения: 20.09.2024).

205. **Литературная энциклопедия** : [в 11 т.]. Т. 8 / гл. ред. Луначарский А. В. – Москва : ОГИЗ РСФСР, Советская энциклопедия, 1934. – 736 стб. – URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 10.09.2024). – Текст : электронный.

206. **Луков, В. А.** Блейк Уильям / В. А. Луков. – Текст : электронный // Мир Шекспира : электронная энциклопедия. – 2008–2024. – URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4191.html> (дата обращения: 12.10.2023).

207. **Огурцов, А. П.** Типология / А. П. Огурцов, В. Л. Абушенко. – Текст : электронный // Гуманитарный портал : [сайт]. – 2002–2024. – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6846> (дата обращения: 10.09.2024).

208. **Основные направления, течения и представители философии середины XIX–XX вв.** – Текст : электронный // Internet archive : [сайт]. – URL: <https://web.archive.org/web/20050309234552/http://nrc.edu.ru/ph/r1/index.html> (дата обращения: 10.09.2024).

209. **Постмодернизм** : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. – Минск : Интерпресссервис, 2001. – 1040 с. – Текст : электронный // Infolio : университетская электронная библиотека :

[сайт]. – URL: <http://www.infolib.info/philos/postmod/risoma.html> (дата обращения: 12.03.2024). – Текст : электронный.

210. **Пронин, В. А.** Теория литературных жанров : учеб. пособие / В. А. Пронин. – Москва : Изд-во МГУП, 1999. – 196 с. – URL: <http://i.hi-edu.ru/cdo/vlib/xbook005/01/index.html> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.

211. **Пронин, В. А.** Современный литературный процесс за рубежом : учеб. пособие / В. А. Пронин, С. П. Толкачев. – Москва : Изд-во МГУП, 2000. – 168 с. – URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/part-006.htm> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.

212. **Пуллман, Ф.** Чем я обязан Уильяму Блейку / Филип Пуллман ; пер. А. Круглова. – Текст : электронный // Журнальный зал : [интернет-проект]. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2011/3/chem-ya-obyazan-uilyamublejku.html?ysclid=m0uq741gl7437328994> (дата обращения: 09.09.2024).

213. **Розенталь, Д. Э.** Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – Москва : Просвещение, 1976. – 543 с. – URL: <http://www.textologia.ru/slovari/lingvisticheskie-terminy/?q=484> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.

214. **Словарь культуры XX века** / сост. Руднев В. П. – Текст : электронный // Наука. Искусство. Величие : [сайт]. – 2000–2024. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culture-dictionary/index.htm> (дата обращения: 10.09.2024).

215. **Токарева, Г. А.** Мифопоэтика У. Блейка. Визионерство Блейка и мифосознание / Г. А. Токарева. – Текст : электронный // Литература эпохи просвещения : [сайт]. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/tokareva-mifopoetika-blejka/vizionerstvo-blejka-i-mifosoznanie.htm> (дата обращения: 07.11.2021).

216. **Уитмен, У.** Избранные стихотворения / У. Уитмен. – Текст : электронный // Личная библиотека В. Высоцкого on-line : [сайт]. – URL: <https://wysotsky.com/0009/344.htm> (дата обращения: 07.11.2021).
217. **Уитмен, У.** Стихотворения и поэмы / Уолт Уитмен. – Текст : электронный // Lib.ru : [сайт]. – URL: http://www.lib.ru/POEZIQ/UITMEN/uitmen_i.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 10.09.2024). – Текст : электронный.
218. **Чуковский, К.** Мой Уитмен / Корней Чуковский. – Текст : электронный // RoyalLib.com : электронная библиотека. – URL: http://royallib.ru/read/chukovskiy_korney/moy_uitmen.html#0__ (дата обращения: 07.11.2021).
219. **Чуковский, К. И.** Уитмен / К. И. Чуковский. – Текст : электронный // Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах / гл. ред. А. А. Сурков. – Москва : Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7 – Стб. 749–753. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke7/ke7-7492.htm> (дата обращения: 10.09.2024).
220. **Шлегель, Ф.** Эстетика. Философия. Критика : [в 2 т.]. Т. 2 / Ф. Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – 447 с. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001145469/?ysclid=m14gvpzefh937104175 (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.
221. **Ясперс, К.** Духовная ситуация времени / К. Ясперс // Электронная библиотека по философии. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000656/st000.shtml> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.
222. **Burroughs, William S.** The Ticket that Exploded / William S. Burroughs. – Текст : электронный // Academia. – URL: https://www.academia.edu/7998155/The_Ticket_That_Exploded (дата обращения: 10.06.2024).

223. **Ginsberg, A.** Footnote to Howl / A. Ginsberg. – Текст : электронный // Poetry Foundation. – URL: <http://www.poetryfoundation.org/poem/240700> (дата обращения: 12.05.2024).
224. **Ginsberg, A.** Howl / A. Ginsberg. – Текст : электронный // Weeds anthology of favourite poems. – URL: <http://www.wussu.com/poems/agh.htm> (дата обращения: 12.05.2024).
225. **Kerouac, J.** Book of Sketches, 1952–1957 / Jack Kerouac ; introduction by George Condo. – [s. l.] : Penguin poets, 2006. – 254 p. – URL: https://issuu.com/lauraberdejo/docs/jack_kerouac_-_book_of_sketches_19 (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.
226. **Kerouac, J.** Essentials of Spontaneous Prose / Jack Kerouac. – URL: <https://writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-spontaneous.html> (дата обращения: 12.05.2023). – Текст : электронный.
227. **Morgan, B.** The Typewriter is Holy : the Complete, Uncensored History of the Beat Generation / B. Morgan. – [S. l.] : The Free Press, 2010. – URL: <http://www.beatstudies.org/pdfs/typewriter.pdf> (дата обращения: 07.11.2021). – Текст : электронный.
228. **McLuhan, M.** Notes on Burroughs / Marshall McLuhan. – Текст : электронный // Nation. – 1964. – 28 Dec. – P. 517–519. – URL: <https://archive.org/details/MarshallMcLuhanPDFCollection/Notes%20On%20Burroughs%20%28The%20Nation-Dec.%201964%29> (дата обращения: 07.11.2021). mode/2up?view=theater
229. **Paton, F.** A New Style for American Culture: Kerouac's Spontaneous Prose and the Post-War Avant-Garde / F. Paton. – Текст : электронный // The Bridge Review : Merrimack Valley Culture. – URL: <http://www.ecommunity.uml.edu/bridge/review4/kerouac/paton.pdf> (дата обращения: 07.11.2021).

230. **Rexroth, K.** Three Reviews / Kenneth Rexroth. – Текст : электронный // San Francisco Chronicle. – 1958. – 16 Feb. – URL: <http://www.beatpatrol.wordpress.com/2009/08/18/jack-kerouac-the-ubterraneans-1958> (дата обращения: 07.11.2021).

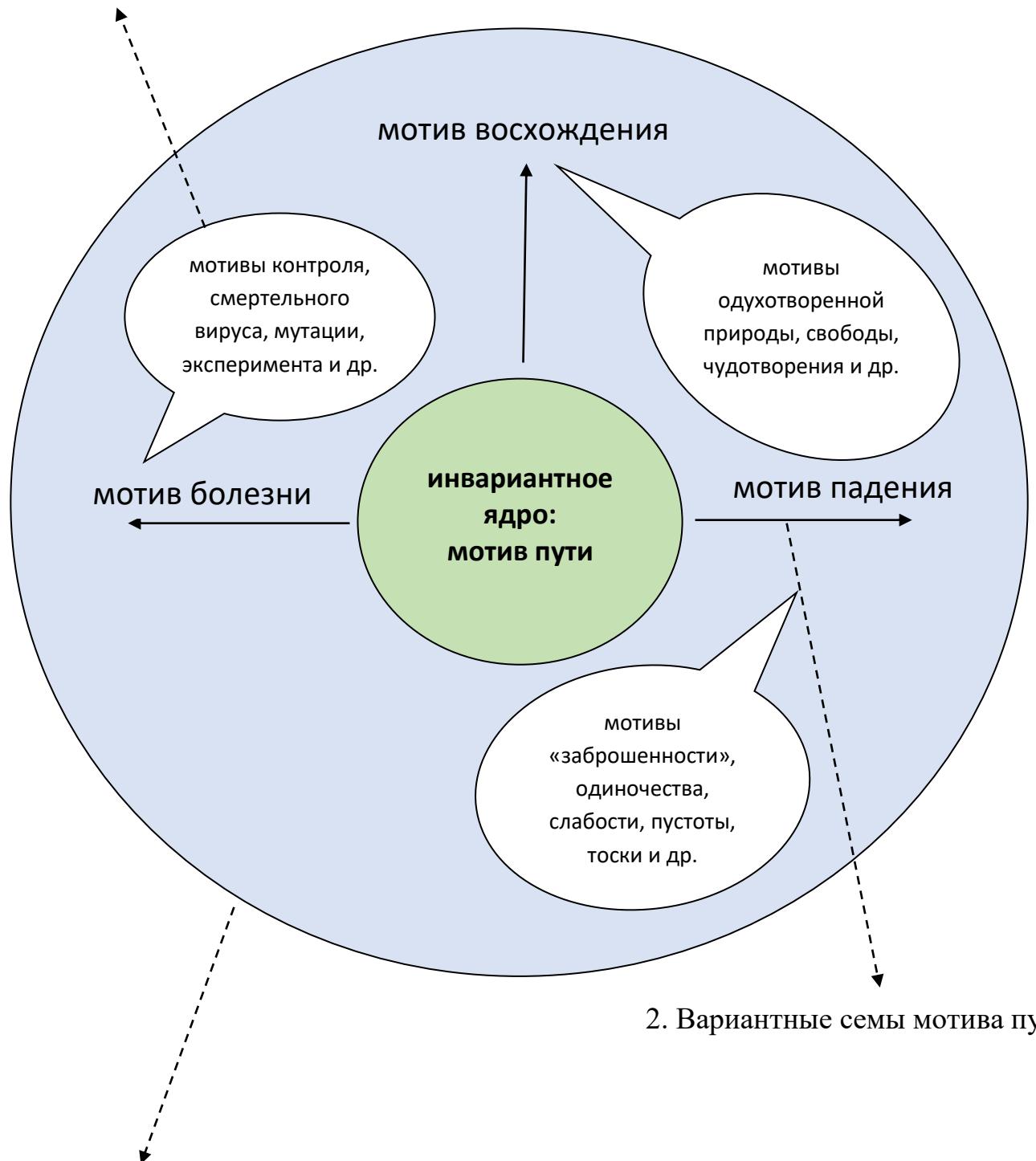
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Мотив пути в произведениях писателей-битников

Семантическое ядро мотива пути и его вариантные семы	Периферийное поле мотива пути (фабульные варианты)		
	Дж. Керуак	А. Гинзберг	У. Берроуз
Мотив восхождения	Мотив одухотворенной природы ; воскресения (духовного воскресения через природу); выбора (последствий выбора); пути как духовного поиска; свободы (освобождения) ; встречи; очищения; напряженного движения; пути как божественного замысла; ухода в горы; поиска «жемчужины»; джаза	Мотив пути поэта-битника; пути цивилизации; пути поколения; одухотворенной природы ; воскресения ; чудотворения; святого безумия; революции (восстания); свободы ; перерождения; галлюцинации (трипа); видения; пророчества; поучения; заточения (несвободы, рабства); испытания; ухода от цивилизации; жертвенности; милосердия; прощения; сотворения; движения времени; взгляда на мир сверху; пророчества; стремления к гармонии; дерева и его плода; равенства всего сущего; сакральности человеческого тела	Мотив борьбы (с Контролем); преодоления Слова; мнимого (временного) воскресения ; киносъемки; игры (литературной игры), движения времени; свободы (освобождения)

Мотив падения	Мотив «заброшенности»; одиночества; слабости; смерти; пустоты; утраты смысла; болезни; тоски; страха; бродяжничества; сломленности; болезни	Мотив «заброшенности»; одиночества; страдания; пустоты; смерти; тонущего солнца; тоски; заката человеческой цивилизации; бродяжничества; «утраты королевства»; мнимого величия	Мотив тоски; десакрализации природы и мира; десакрализации искусства; распада; разрушения (разрушения мира); подчинения системе; потери личности; утраты человеческого облика; «оголения» (наготы); заброшенности; пустоты, опустошения; утраты смысла; уничтожения человека; смерти; смерти Бога
Мотив болезни	Мотив пьянства; наркотической зависимости	Мотив сумасшествия; пьянства; наркотической зависимости	Мотив контроля; смертельного вируса; наркотической зависимости; мутации; эксперимента; разложения плоти; утраты либидо; гниения; грязи; тяги; «опустошения тела»

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Семантическая оболочка мотива пути

3. Фабульные варианты мотивов



1. Семантическая оболочка мотива пути