

УДК 82.02

UDC 82.02

**СТРУКТУРА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО
МЕТАТЕКСТА**

**THE STRUCTURE OF POST-MODERNIST
METATEXT**

Блинова Марина Петровна

Blinova Marina Petrovna

к.ф.н.

Cand.Philol.Sci.

*Кубанский государственный аграрный
университет, Краснодар, Россия*

Kuban State Agrarian University, Krasnodar, Russia

В статье дан анализ особенностей структуры постмодернистского метатекста. Отказ от принципа мимесиса и моделирование пространства произведений, игра, интертекстуальность, ирония, смысловая децентрация рассматриваются как средства реализации авторской позиции и способ осмысления современного литературного процесса

The analysis of post-modernist metatext's features has been reviewed in this article. The principle of mimesis's refusal and modeling of the text's area, game, intertextuality, irony, sense decentration have been viewed as the particular tools of the author's opinion realization and the way of the modern literary process's understanding

Ключевые слова: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, МЕТАТЕКСТ, ИРОНИЯ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ, АЛЛЮЗИЯ, ФИЛОСОФСКИЙ ПОДТЕКСТ

Keywords: POST-MODERNIST LITERATURE, METATEXT, IRONY, INTERTEXTUALITY, DECONSTRUCTION, ALLUSION, PHILOSOPHICAL IMPLICATION

Феномен метапрозы активно развивается с середины XX века, что связано прежде всего с установкой современной литературы на саморефлексию и интертекстуальность, за которой стоит целый ряд философских идей об исчерпанности культуры, игре, диалогичности и принципиальной открытости текста. Метапроза определяется как «проза, повествующая о самом процессе повествования» [4], а соответствующий термин появляется предположительно у крупнейшего американского литературоведа Бёртона Хатлена в работе, посвященной анализу творчества Х.Л.Борхеса [6]. Сама по себе метапроза отвечает многим ключевым идеям постмодернизма – игре, двойному кодированию текста, смерти автора – и может рассматриваться как своеобразный способ представления авторского видения мира и современной литературы.

С этим связана и **актуальность** данной статьи: определение структурных и философских особенностей постмодернистских текстов является одной из важнейших задач современного литературоведения.

В качестве **объекта исследования** были выбраны романы Дж.Ффорде и У.Эко, поскольку в данных текстах нашли полную реализацию основные

принципы метапрозы. Кроме того, обращение к авторам разных национальных традиций позволяет сравнить английский и итальянский варианты постмодернистского метатекста.

Предмет исследования – уровень художественного повествования, играющий основополагающую роль в формировании структуры метатекстового повествования.

Сам предмет обуславливает **новизну исследования**: рассмотрение текстов постмодернистской метапрозы как особой повествовательной модели в полном объеме не предпринималось в литературоведении, несмотря на то, что существует ряд серьезных исследований, посвященных рассмотрению феномена постмодерна (работы И.Скоропановой, Н.Маньковской, В.Курицына, М.Эпштейна, И.Ильина и др.).

В связи с этим **целью** данной статьи становится определение структурных особенностей постмодернистской метапрозы в контексте философии деконструктивизма. Поставленная цель предполагает решение ряда задач: систематизацию приемов реализации метатекстового повествования, выявление особенностей героя и сюжетной ситуации, изучение композиционного и идейно-философского своеобразия текстов, анализ стилистики данных произведений в контексте идей деконструкции, сопоставление методов Ффорде и Эко и др.

Теоретические и методологические основы исследования: 1) методы *теоретической поэтики* (С.Н. Бройтман, В.И. Тюпа, Н.Д. Тамарченко), позволяющие оценить становление новых сюжетно-жанровых отношений в литературном процессе; 2) методы *философской критики* (Ж. Деррида, М.Бланшо, У.Эко), рассматривающие художественные произведения в широком культурологическом контексте; 3) *лингвопоэтические* методы, призванные раскрыть внутренний мир произведения в единстве составляющих его знаков, подлежащих интерпретационной деконструкции.

Научно-практическая значимость. Данные исследования могут быть использованы при теоретическом изучении повествовательных моделей, а также феномена постмодерна как философского и литературного направления. Интерпретация самих художественных текстов может быть включена в лекционно-практические курсы, посвященные литературе XX века. Кроме того, работа, остающаяся в рамках литературоведения, апеллирует к таким областям гуманитарного знания, как философия и лингвистика, а значит, может представлять определенный интерес для междисциплинарных исследований.

Джаспера Ффорде и Умберто Эко можно отнести к «классикам» постмодернизма, с успехом воплощающим его основные принципы игры, нонселекции, иронии, интертекстуальности и т.д. В результате их произведения превращаются «литературные леса» из цитат, аллюзий и реминисценций [5], а сами авторы, показывая процесс создания текста изнутри, преодолевают рамки привычного повествования, разрушают границу между создателем текста и читателем.

Также объединяет обоих авторов интерес к жанру детектива, что далеко не случайно. Детектив строится на активном вовлечении в текст читателя, который пытается решить заложенную в произведении загадку параллельно с героями, тем самым принимая игру, предложенную автором. Сама же идея игры – характерная особенность постмодерна. Более того, анализируя ход повествования и пытаясь «вычислить» преступника, читатель волей-неволей подчиняется тезису Деррида «Весь мир – текст», поскольку начинает воспринимать описанное как реальность, стирая в своем сознании границы текста.

В то же время постмодернистский детектив – удивительный пример «двойного кодирования» [8, 69], поскольку авантюрная интрига может сочетаться с введением в текст аллюзий, реминисценций, цитат, образующих подтекстный иронический уровень повествования. Тем

самым усиливается «детективность» жанра: читатель должен решить не только внешнюю сюжетную загадку, но и расшифровать скрытый, собственно постмодернистский, слой письма, увидеть иронию в использовании традиционных приемов. Благодаря этому строится особая модель «детектива в детективе», где зачастую основной становится именно внутренняя, скрытая игра с читателем.

Элементом этой игры становится и само обращение к жанру детектива – текстовой модели, в которой априори есть смысловой центр – развязка сюжетной интриги. Но один из основных принципов постмодернизма – децентрация, разрушение семантического ядра повествования, превращение текста в ризому [2, 17]. В итоге постмодернистский детектив становится примером парадоксального самопародирования, иронического обыгрывания своих же основных принципов, то есть ярчайшим вариантом постмодернистской метапрозы.

Джаспер Ффорде (Jasper Fforde, 1961) – валлийский автор и сценарист, чьи книги «примечательны большим количеством аллюзий, игры слов, тщательно выписанным сюжетом и слабой привязкой к традиционным жанрам» [9]. Ффорде создает фантастические серии «Четверг Нонетот», «Сказочные преступления», с 2009 года работает над циклом «Shades of Grey».

Одним из самых интересных в плане анализа метапрозы является роман «Кладезь погибших сюжетов», получивший в 2004 году приз Вудхауза. Произведение строится как реализация метафоры Х.Л.Борхеса «Вселенная-библиотека», не случайно начало произведения Ффорде отсылает к рассказу аргентинского классика «Вавилонская библиотека» [9]. Далее Ффорде разворачивает данный образ и конструирует особую художественную реальность - Книгомирье, которая представляет собой гипертекст, соединяющий повествовательные коды классических произведений. В итоге его текст превращается в метароман – роман

второго порядка, где объектом художественного моделирования становится не жизнь, а пространство текстов.

При этом Ффорде еще более усложняет структуру повествования, реализуя принцип нелинейности: основная сюжетная линия децентрируется за счет аллюзий, реминисценций и параллельного сюжета, представленного в снах героини и связанного с проблемой памяти. Под воздействием «мозгоеда» героиня по имени Четверг Нонетот (аллюзия на книгу Честертон «Человек, который был Четвергом») забывает разные фрагменты одного и того же эпизода – гибели брата, в соответствии с этим в снах данная ситуация трансформируется и имеет различные финалы: погибает незнакомый героине солдат/погибает ее брат/погибает ее муж, а брат остается жив. Так Ффорде на примере сна показывает возможность реализации разных сюжетных линий и подчеркивает относительность любого события. В этом Ффорде сближается с классиком нелинейной прозы М.Павичем, а также с Борхесом (рассказ «Другая смерть»). Примечательно, что именно бабушка помогает героине в итоге сохранить воспоминания о муже и восстановить сюжетную линию – прошлое поколение заставляет нас помнить о настоящем.

Комментарии также расширяют пространство основного сюжета, в частности, в них объясняются некоторые повороты действия. Так, в последних главах героиня исчезает из сферы повествования (и даже рассказ ведется в этом эпизоде не от ее лица), а затем неожиданно возвращается. «Выключенность» Четверга из основного текста подчеркивается тем, что именно в комментариях дается рассказ о ее действиях во время исчезновения. Особенность комментариев также заключается в том, что в них смешиваются фактические справки и диалоги вымышленных героев: наряду с сообщениями о Дж. Тарбере, С.Платт, П.Вудхаузе и др. даются рекламные объявления («Посетите Словаторий Билла – вы найдете там все слова в мире!» [9]), некие Вера и Софья

рассказывают друг другу историю Анны Карениной, причем в основном тексте упоминается о том, что героиня периодически слушает их разговоры по комментофону. Более того, в этом вымышленном устройстве именно сноски и комментарии становятся основным средством общения между героями. Так Ффорде размывает границы между реальностью и текстом, основным повествованием и комментариями к нему.

Финал романа также необычен и состоит из благодарностей («Выражаем признательность мистеру Хитклифу за милостивое согласие появиться в этом романе» [9]), объявлений («Хотели когда-нибудь попасть в книгу? Беллетриция. Нам нужны энергичные сотрудники, и мы объявляем набор!» [9]) и подобия конечным титрам фильма («Консультант по злу – Эрнст Блофильд. Наряды миссис Брэдшоу от Коко Шанель... Фальстаф, три ведьмы...любезно предоставлены компанией «Шекспир (Уильям) инк.» [9]), что иронически обыгрывает ориентацию многих современных книг на кинопостановку и сценичность, а также пародирует их структуру.

Основная часть текста строится на принципе игры с реальностями: внешне сохраняется разделение мира на «книжный» и «реальный» - «потусторонний», как его называют персонажи. В книжном мире живут мисс Хэвишем, Фальстаф, Беатриче, Икабод Крейн, Хитклиф и др., и «настоящая» героиня, попав внутрь романа «Кэвершемские высоты», существует в реальности, соответствующей этому тексту: ей не хватает завтраков, стрижек, легких недомоганий, потому что этого нет в художественных произведениях, зато «не надо заправлять машину, ...не бывает тезок, никто не говорит одновременно...» [9]. Путешествуя по книгам, героиня, к примеру, попадает в «Грозовой перевал». Но эта книжная реальность может исказиться под действием «очепяточного вируса», который меняет слово на похожее: «Шкафы.. поросли изнутри толстыми *ломами*, мы прошли *пока вру* и увидели, что внушительный

стол...превратился в огромный *стул*, колбы и бюретки стали *кобрами* и *беретками* и ...конь Матиас превратился в *ком*» [9]. Так Ффорде показывает, как слова конструируют реальность, и буквально реализует метафору мира-текста.

В то же время «настоящая» героиня одновременно и персонаж «Кэвершемских высот», и все-таки вымышленное действующее лицо анализируемого романа – в итоге границы между жизнью и книгой у Ффорде постепенно стираются: книжный мир описан как реальный, а реальный, упоминаемый вскользь, утрачивает жизнеподобие.

В этом контексте многие образы Книгомирья получают символическое значение: персонажи играют свои роли, произносят заученные реплики, борются за то, чтобы изменить сюжет - это можно воспринимать и как иронию по отношению к самой жизни с ее клише и социальными ролями. А вопрос одного из героев: «Нас никто не читает, чего ради стараться?» - становится вопросом о смысле жизни, о том, ради чего живут люди. Примечательно, что в ответ героиня советует: «Изменитесь сами, измените книгу – и рано или поздно роман станет таким, что Книжная инспекция действительно захочет его прочесть» [9]. Вопрос о том, что собой представляет сама жизнь, задает мисс Хэвишем, наставница главной героини и одновременно персонаж романа Ч. Диккенса «Большие надежды»: «Если подходить к вопросу философски, мы вообще есть?... Ответ один, что краткий, что полный: неизвестно. Некоторые говорят, что мы часть какой-то великой книги, которой никто не читал. Другие полагают, что мы созданы Большой Шишкой, а есть и такие, кто думает, что мы – в воображении Большой Шишки» [9]. Так Ффорде представляет актуальные идеи множественности и непознаваемости мира.

Это наложение смыслов «книга – жизнь» организует философский подтекст романа, притом, что Ффорде активно использует брехтовский

прием остранения, разрушающий иллюзию жизнеспособия, и дает взгляд на пространство книги изнутри: персонажи произносят свои монологи, а потом подчеркивают их условность: «Знаете, в лекции, которую я вам только что прочла...Я ни слова не понимаю. Восемь страниц технического диалога...Меня ведь в генеративном колледже обучали всего лишь на материнский персонаж...» [9]. За счет этого и образы героев, и сам роман деконструируются: «Я доктор Сингх, - представилась женщина, горячо пожимая мне руку. – Прозаична, начисто лишена чувства юмора.. Скажите, я хоть чуточку похожа на настоящего судмедэксперта? – Конечно, - ответила я, припоминая ее краткое книжное описание...Вы прекрасно справляетесь. – А я? – подхватил Бриггс. – Как думаете, мне следует и дальше развиваться как персонажу? Я похож на настоящих людей...Или я немного... плоский?» [9].

Самопародия, ирония также разрушают стереотипное восприятие классических текстов: трансжанровое такси вызывает «группа из десяти человек, желающих выбраться из Флоренции», суд над героиней происходит в «Процессе» Кафки, «как нетрудно догадаться, исход оказался совершенно неожиданным», «Спустимся вниз посмотреть на разгрузку каракулеров. – А что с них сгружают? – ... Слова, слова, слова...» [9] и др.

Вместе с тем это роман о кризисе современной литературы, исчерпанности сюжетов и образов. Персонажи говорят: «Мы все жаждем быть яркими, ни на кого не похожими персонажами, но среди такого моря романов это практически невозможно», «непросто быть сплавом всего написанного до тебя» [9]. В итоге герои превращаются в безликих генератов, которых штампуют, а затем обучают на основных персонажей в Колледже Святого Табула-раса: «У С-генератов имелись небольшие реплики, В-генераты обычно становились живыми, но не главными персонажами... Гекльберри Финн, Тесс и Анна Каренина являлись А-

генератами», которые «обрабатывались вручную для объемности и многомерности» [9]. Генераты становятся пародией на однотипных, невыписанных героев современной массовой литературы, которые легко перекупаются и переходят из романа в роман, и – шире – иронией над однолинейностью, узостью мышления. Так героиня учит понимающих все буквально генератов Ибба и Обба сарказму, затем подтексту, что в какой-то степени объясняет использование соответствующих приемов самим автором.

Ффорде акцентирует внимание на коммерциализации литературы, изображая торговлю сюжетами, героями, «краденными быстрозамороженными сюжетными поворотами». В магазине героиня видит бутылки с наклейками «идиллическое детство», «героизм в бою», «ложное чувство вины из-за смерти возлюбленного/спутника жизни десять лет назад» [9] и т.д. В какой-то степени это и пародия на структуралистский подход, попытки моделирования сюжета в компьютерной лингвистике.

Иронизирует Ффорде над литературой «на заказ» (Реклама: «Предыстории под ключ. Никакой тяжелой работы. Специализируемся на трудном детстве» [9]) и краткими содержаниями (программа Быстрочит™ «способна ужать «Войну и мир» до восьмидесяти шести слов и все равно сохранить размах и величие оригинала» [9]). Иронически обыграны в романе и знаки копирайта: Соломоново решение©, СуперСлово™, Быстрочит™

Книжный мир в романе вообще лишен свободы, матрица реальных социальных институтов появляется и здесь: Совет жанров «...определяет рамки правильности повествования..» [9], Главное текстораспределительное управление транслирует новые произведения в Книгомирье, беллетриция «поддерживает незыблемость печатного слова» [9], функционирует суд. Творческое начало и автор также исчезают, вместо них появляется вымыслопередатчик – механизм для написания

книг. Эта концепция смерти автора неоднократно варьируется в тексте, связываясь с общим кризисом литературного процесса. Он трактуется Ффорде как смена операционных систем порождения и восприятия текстов: сначала была система ТрадУст, затем Повествовательная операционная система, вторая ветвь – Пиктофонная повествовательная система, позже появилась КНИГА версия 8.3, основанная на 8 основных сюжетах. Но в связи с массовой грамотностью и возросшим спросом на литературу истощаются идеи, поэтому «по Ту Сторону появились законы об авторском праве: авторы начали писать одинаковые книги» [9], истории становятся «повторяемыми», и как заявляет один из персонажей, «нам остается год до того, как литература иссякнет» [9]. В качестве спасения герой предлагает перестройку операционной системы, переход на 32сюжетную базу – СуперСлово™, «новейшую операционную систему КНИГА версия 9» [9]. Эта система открывает новые возможности чтения: «Сино Плюс™, который предоставит читателю сжатый конспект на случай, если тот запутается... БыстроЧит™, СветоТекст™ и три музыкальных дорожки» [9], но, как нетрудно заметить, они носят лишь внешний, развлекательный характер, что, по мысли Ффорде, является знаковой чертой современной массовой литературы.

В этом плане Суперслово™ можно рассматривать как ее своеобразный символ, недаром в финале выясняется, что система не способна передавать глубину смыслов, а за ее внедрением стоит лишь желание героев обогатиться. В итоге фантастический конфликт двух операционных систем можно трактовать как столкновение классики и паралитературы, глубины и внешней яркости сюжета.

Для самого Ффорде выходом из кризиса «исчерпанности» становится возрастание творческой роли читателя, который наделяет текст бесконечными смыслами: «Кладезь погибших сюжетов – место, где стыкуются воображение писателя, персонажи и сюжет, чтобы все это

обрело смысл в сознании читателя. ...Чтение, бесспорно, более творческий процесс, чем писание. Ведь это читатель вызывает в чувства в своей душе, рисует в воображении цвета закатного неба... вклад читателей в книгу не меньше, чем вклад самого писателя, а может, и больше» [9].

Возможно, этим и объясняется сложность текстов Ффорде, их насыщенность иронией, языковой игрой, аллюзиями и реминисценциями. С одной стороны, это, конечно, становится частью игры с интеллектуальным читателем, угадывающим персонажей, их реплики и сюжетные ходы. С другой стороны, сам принцип нелинейности стимулирует творческое воображение читателя и делает текст открытым для различных интерпретаций. В то же время метапроза Ффорде обладает и определенным литературно-философским подтекстом: с помощью интертекстуальности писатель кодирует актуальные для литературы проблемы, давая свою интерпретацию современного литературного процесса.

Итальянский постмодернист У.Эко в романе «Таинственное пламя царицы Лоаны» создает другой, «интертекстуальный», вариант метапрозы. Само произведение строится на идее деконструкции Ж.Дерриды: немолодой главный герой, букинист, в результате инсульта забывает все, что касается его жизни и его самого, в памяти остаются лишь чужие тексты, которые и конструируют его реальность: «Глотнул орехового ликеру. Сказал: *Специфический привкус, горький миндаль...* Я оцарапался о косяк и, зализывая ранку, проскандировал: *Ручьем святая кровь течет в омытие грехов. С неба полилось, я откомментировал: Шел летний дождь, и по дороге я шел с зонтом...* Укладываясь в кровать ранним вечером, я декламировал: *Давно уже я привык укладываться рано*» [11, 51]. Так происходит буквальная реализация постмодернистского тезиса Дерриды «Мир есть текст».

В то же время для читателя художественная реальность существует: герой общается с семьей, гуляет по улицам Милана, совершает странные покупки, возвращается на работу и общается со своей помощницей Сибиллой. Во второй части место действия формально ограничено старым домом в деревушке Соларе, где Ямбо пытается сконструировать себе прошлое, прочитав все то, что читал в детстве, и прочувствовав все заново. Мир текстов вытесняет реальность теперь уже и для читателя, а старый дом превращается, по словам Е.Лурье, в вариант архетипа «избушки» по В.Я. Проппу, «являющейся, по сути, домовиной, то есть гробом» [5], намекая на смерть героя.

Так парадоксальным образом погоня за реальностью превращается в еще большее удаление от нее, и в конце части текст побеждает героя: Ямбо находит издание Шекспира 1623 года и, вновь пережив insult, впадает в кому – происходит возвращение к началу романа. Однако именно в этом состоянии герой начинает вспоминать эпизоды из своего детства и юности – для читателя исчезает внешняя реальность окружающего мира, но остается внутренняя, оживающая в воспоминаниях Ямбо. Финал романа представляет собой апокалиптическое смешение разнородных элементов текстов, мюзиклов, спектаклей, фильмов, выстраивающихся вокруг образа первой возлюбленной героя Лилы. Исчезает логическая связь образов, сознание Бодони возвращается к абсолютной памяти, первоначальному хаосу бытия и тьме: «Чувствую наплыв холода, поднимаю глаза. Отчего это солнце почернело?» [11, 536].

Таким образом, с ситуацией потери памяти Эко сопрягает не только детективную интригу, но и основные понятия постмодернистской философии: интертекстуальность, ризому, «смерть автора», которая связана с утратой героем личностного начала (даже фамилия героя – Бодони – название популярного в Италии шрифта), деконструкцию и нониерархию, находящую свое выражение в равноправном включении

элементов разнородной информации, в том числе иллюстраций, текстов песен, фрагментов комиксов и т.д., из-за чего многие критики назвали «Таинственное пламя...» «гимном комиксам и попсе» [7]. Благодаря этому в романе присутствует пласт палп-фикшен, разрушающий, согласно принципам постмодерна, «границы и рвы» между массовой и элитарной культурой. Даже трагический финал представлен как смешение штампованных образов и приемов поп-культуры.

Однако в результате подобной метаструктуры возникает не только характерная для постмодерна ирония, но и ряд серьезных философских вопросов о сущности таланта, любви, развития человека. Эко показывает, что интеллектуал Бодони, мыслящий цитатами из Элиота, Мелвилла, Флобера, Диккенса и др., воспитывался на весьма низкопробной литературе, комиксах, простоватых и наивных историях о Буффало Билле, Николетте, капитане Сатане и прочих, песнях и стихах, наполненных пропагандой режима Муссолини. Однако он стал не фашистом, а филологом-профессионалом.

Так же буквально из ничего появляется и любовь к Лиле, которую герой пронес через всю жизнь, а в старом хламе из дедушкиного сундука внезапно обнаруживается редчайшее издание Шекспира. Эко показывает, что «можно строить свой дом и на сомнительном фундаменте» [11, 140]: качества человека и его поступки иногда невозможно объяснить воспитанием и образованием, а порой они вообще противоречат друг другу – личность в принципе непознаваема и ее развитие не подчиняется законам логики. В то же время здесь присутствует и ирония: «Среди прочего Умберто Эко осмысляет то, из какого «сора» вырастают умные люди, те, кого называют интеллектуальной элитой. С мудрой улыбкой он выкладывает перед нами веер из того самого презренного палп-фикшена — вот она, та почва. Другой не бывает» [5].

Разнородность структуры произведения намеренно подчеркивается Эко, который делает изображения, песенки и цитаты равноправными участниками повествования, меняя принцип мимесиса и отражая уже не реальность действительности, а реальность текстов, и превращает повествование в метапрозу.

Само метаповествование реализовано у Эко на нескольких уровнях – это прежде всего явная система ссылок: иллюстрации, фрагменты комиксов, отрывки приключенческих романов, упоминания об актерах и названиях фильмов, обложки книг и пластинок, слова песен, стихотворения и т.д. Второй уровень – это постмодернистские цитаты, неявно данные в романе аллюзии и реминисценции, на которых не акцентируется внимание читателя. К примеру, перечисление героем разных видов тумана вызывает в памяти список различных упоминаний о китах в романе Г.Мелвилла «Моби Дик», начало «Таинственного пламени...» содержит аллюзию на роман самого У.Эко «Маятник Фуко» («И тут я увидел маятник» [11, 26] – первые слова «Маятника Фуко»), темный чердак, где герой разбирает детские книги и одновременно пытается привести в порядок свое сознание, ассоциируется с образом «призраков пещеры» Ф.Бэкона и т.д. В начале романа поток сознания героя насыщен цитатами: «Кто-то лез все время с камертоном, подсовывали под нос чеснок, горчицу. *Земля пропахла грибами.* Новые голоса, эти-то изнутри: *И горестно за стволами Локомотивы трубят... Священники, слепо мрежась в тумане, Идут гуськом в Сан-Микеле дель Боско. Небо из непа. Туман в верховьях Темзы, где он плывет над зелеными островками и лугами; туман в низовьях Темзы...* » [11, 9]. Первые две цитаты взяты из стихотворений Дж.Пасколи, следующая – начало произведения Ф.Г.Лорки «Поле», затем следует отсылка к роману «Холодный дом» Ч.Диккенса. Эти цитаты ориентированы уже не на массового читателя и становятся началом интеллектуальной игры,

характерной для У. Эко, «долгой прогулкой по «литературным лесам»» [5], по образному выражению Е.Лурье. Еще более скрытым уровнем метаповествования являются сами идеи постмодернизма, на которых строится текст: смерть автора, децентрация, ризома и т.д. Так, даже при конструировании новой, экспериментальной формы построения романа Эко сохраняет принцип «слоеного пирога», использованный им в «Имени розы».

В целом роман Умберто Эко при всей его интеллектуальной игре показывает, насколько сильна в современной литературе тоска по классическим, простым «историям» о человеке и его душе. История Ямбо демонстрирует, насколько ценна уникальная личность с ее субъективными воспоминаниями, пусть глупыми, наивными и бессвязными, но более важными, чем вся книжная мудрость мира. Та же идея прослеживается и в романе Дж.Ффорде.

Структурные особенности обоих метароманов можно обозначить следующим образом: отказ от принципа мимесиса и моделирование пространства текстов, игра, интертекстуальность, реализованная на нескольких уровнях (сюжет, образы, стиль), разрушение границ текста, ирония, смысловая децентрация. Но, как ни парадоксально, философским итогом метапрозы и Эко, и Ффорде становится ироническая деконструкция основных постмодернистских идей и возвращение к человеку, к вечному вопросу о сущности литературы – «таинственному пламени царицы Лоаны».

Литература

1. Гурко Е. Фрейд и сцена письменности // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск, 2001.
2. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М, 1996
3. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2000.
4. Липовецкий М. Словарь литературоведческих терминов. М., 2003
5. Лурье Е. Роман памяти, тумана и книг // Новые хроники [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novchronic.ru/2195.htm>
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодерна. СПб., 2000.

7. Осипов В. Знакотканое поведение и знакотканая реальность // "XYZ": сетевой журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – http://xyz.org.ua/discussion/behaviour_reality.html
8. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993.
9. Ффорде Дж. Кладезь погибших сюжетов // Библиотека «Флибуста» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.flibusta.net>
10. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» //Иностр. литература. – 1998. – № 10
11. Эко У. Таинственное пламя царицы Лоаны. Иллюстрированный роман. – СПб., 2008.