

7. Жуков И.В. Война в дискурсе современной прессы / Жуков И.В. – Режим доступа до статті : [http://www.teneta.ru/rus/ii/iliazhukov\\_war.htm](http://www.teneta.ru/rus/ii/iliazhukov_war.htm). – 2002.
8. Клинцева М.Н. Политическая метафора как средство идеологического воздействия / М.Н. Клинцева– Режим доступа до статті : <http://www.crimea.edu/tnu/magazine/culture/culture28/index.htm> – 2000.
9. Кустова Г.И. Неметафорические когнитивные модели в семантической деривации // Обработка текста и когнитивные технологии : сб. [Р.К.Потапова, В.Д.Соловьев, В.Н.Поляков]. – Вып. 4. – М. : МИСИС, 2000. – С. 204 – 218.
10. Лоцилов И. Пушкинская “Осень”: “Медицинский дискурс” и поэтика сдвига / И. Лоцилов – Режим доступа до статті : <http://www.durov.com/literature2/loshilov-01.htm> – 2002.
11. Паршин П.Б. Лингвистические методы в концептуальной реконструкции / Паршин П.Б. // Системные исследования. – М. : Наука, 1986. – С. 386 – 425.
12. Філатенко І.О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02. 02 “Російська мова” / І.О. Філатенко. – К., 2003. – 20 с.
13. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале // Русская речь. – 2001. – №4. – С. 38 – 45.
14. Яворська Г.М. Політична риторика та реалії європейської інтеграції / Г.М. Яворська // Віче. – 2002. – №7. – С. 66 – 71.
15. Lakoff G. The Body Politics. The Metaphor Of Our Nation As Family / G. Lakoff // Moral Politics: What Conservatives Know That Liberals Don't. – Chicago : University of Chicago Press. – Режим доступа до журн. : <http://www.wholeearthmag.com/ArticleBin/272.html> – 1999.
16. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By / G. Lakoff. – Chicago, L. : The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.

**Криницкая Н.И.**

*Полтавский национальный педагогический университет имени В.Г. Короленко*

Роберту Куверу, с огромным уважением,  
в память о встрече в г. Санта-Фе, шт. Нью-Мексико, США, в 2010 г.

### **Когнитивный эффект рассказов Роберта Кувера из сборника “Снова ребёнок”**

“Рассказ всегда был способом передачи философии представителей фронта американского бытия собратьям по нации”, – считает Джозеф Урго [10, с. 344]. Роберт Кувер (Robert Coover, род. в 1932 г.), выдающийся американский писатель-постмодернист, один из отцов метапрозы, несомненно, относится к тем, кто всегда на передовой литературы США, искусно балансируя между экспериментом и классикой, самозабвенной интеллектуализацией и глубокой выстраданностью каждого произведения. Игра Кувера в литературу, ставшая “почвой и судьбой”, началась с издания романа “Происхождение брунистов” (*The Origin of the Brunists*, 1966),

посвященного, как и почти все последующие книги писателя, Homo Ludens как виду, существование которого невозможно без игр и ритуалов (религии, искусства, политики, спорта и т.д.). Последовавший за первым произведением роман “Всемирная ассоциация бейсбола” (*The Universal Baseball Association*, 1968) принёс Куверу Фолкнеровскую премию, а роман “Публичное сожжение” (*The Public Burning*, 1977) об Америке Ричарда Никсона и казни Юлиуса и Этель Розенбергов был признан критиками одним из самых богатых в языковом плане произведений национальной литературы. По мнению Брайана Эвенсона, “ни один писатель после Мелвилла не нырнул столь глубоко и бесстрашно в американское коллективное бессознательное, как Кувер в этом романе” [7, с. 110-111].

К сожалению, в творчество Роберта Кувера, кроме Брайана Эвенсона, рискнули нырнуть немногие исследователи: Луис Гордон, Шунь Реди, Кристи Вильямс и Стивен Бенсон [см. 8; 9; 11; 4]. В России роман “Публичное сожжение” изучался Александром Лаврентьевым [2]. В украинском литературоведении, по нашим данным, Роберт Кувер остаётся автором малоизвестным и неизученным.

В этой статье мы попробуем углубиться в особенности недавней и пока не нашедшей исследователей книги Кувера – сборника рассказов “Снова ребёнок” (*A Child Again*, 2005), где немолодой писатель возвращается к истокам игры – как своей личной, так и глобальной, которая называется историей человечества.

Предлагаем уделить внимание так называемому “когнитивному эффекту” данных рассказов. С 1980-х годов проблемой когнитивного воздействия литературных произведений на читателей занимается Уильям Брувер (William F. Brewer), профессор психологии Иллинойского университета. В своих работах учёный выделяет у читателей три основных эмоциональных процесса: тревогу ожидания (*suspense*), удивление (*surprise*) и любопытство (*curiosity*). Важным аспектом возникновения упомянутых процессов становится соотношение событийной структуры произведения (*event structure*) и временного представления этих событий, то есть дискурсивной структуры (*discourse structure*) [5, с. 157]. В зависимости от преобладания того или иного процесса, У. Брувер рассматривает три типа структуры рассказа: “тревожная”, “удивляющая” и “вызывающая любопытство”.

Например, тревога ожидания бывает вызвана совпадением событийной и дискурсивной структур, то есть введением какого-либо события, результат которого отсрочен, потому читатель находится в ожидании позитивных или негативных последствий для героя/героев. При разрешении ситуации состояние тревоги исчезает (такие приёмы характерны, по нашему мнению, для приключенческой литературы). Удивление возникает, когда некое действие первоначально представлено в событийной структуре, но отсутствует в дискурсивной, и лишь позднее автор может предложить разрешение проблемы (*resolution*). Структура любопытства отличается от структуры удивления тем, что в данном случае первоначально представленное в событийной структуре действие частично присутствует в дискурсивной структуре, то есть автор даёт

отдельные намёки, помогающие мыслящему читателю восстановить виновника или причины события (удивление и любопытство – неотъемлемые когнитивные процессы при чтении детектива).

Проведя среди 150 американских студентов эксперименты, связанные с рецепцией рассказов, условно разделённых на популярные (массовая литература), классические и постмодернистские, У. Брувер делает вывод, что “тревожная”, “удивляющая” и “вызывающая любопытство” структуры с обязательным финальным разрешением проблемы доминируют в произведениях массовой литературы, которые наиболее позитивно воспринимаются читателями. Менее интересны для студентов классические произведения, где уровень читательской тревожности, удивления или любопытства намного ниже, а постмодернистские рассказы пользуются наименьшей популярностью – они вызывают минимальный всплеск когнитивной активности респондентов. Кроме того, постмодернистские рассказы студенты воспринимают как лишённые завершённости произведения, отдалённые от самого понятия “рассказа” [5, с. 160-162].

Заметим, что произведений Роберта Кувера среди рассказов, предлагаемых участникам эксперимента, не было. Принимая во внимание, что важным фактором эстетической рецепции является интеллектуальное развитие читателя, а потому низкий уровень когнитивных процессов у студентов мог объясняться их неготовностью воспринимать информацию постмодернистского произведения, следует всё же согласиться с результатами исследования: постмодернизм интересен меньшинству читателей даже среди образованной части общества. Кроме того, именно потенциал произведения, направленный на пробуждение читательской когнитивной активности путём создания состояния тревоги, удивления или любопытства, увеличивает популярность конкретной книги. Например, в 2006 г. автором данной статьи в качестве причин популярности научной фантастики была рассмотрена её способность удовлетворять повышенную потребность в удивлении, развитую у людей с высоким интеллектом [1].

Роберт Кувер, революционер американской прозы, отец-основатель “Организации электронной литературы” (1999), не сдавая позиций высококолобого постмодернизма, пытается сделать свои произведения занимательными для читателей, пробуждая их когнитивную активность.

Изучение рассказов сборника “Снова ребёнок” свидетельствует о том, что почти каждый из них рассчитан на знакомство читателя с корпусом мировой культуры – как классической, так и массовой, – и активизирует когнитивные процессы: тревоги ожидания, удивления и любопытства.

Рассмотрим сначала произведения, где доминирует тревога ожидания, возникающая и при узнавании известного сюжета, который интерпретируется Кувером (читатель находится в ожидании возможного изменения финала), и при развитии этого сюжета, и при разработке новой темы.

Первый рассказ – “Сэр Джо Пейпер возвращается в Хонах-Ли” (*Sir John Paper Returns to Honah-Lee*) – тематически перекликается с названием сборника “Снова ребёнок” и вводит нас в мир англоязычной поп-музыки 1960-х, когда

песня Леонарда Липтона и Питера Ярроу “Пафф, волшебный дракон” в исполнении трио Питера, Пола и Мэри была на слуху миллионов. Сюжет песни повествует о дружбе мальчика Джеки Пейпера и волшебного дракона по имени Пафф, закончившейся, когда ребёнок повзрослел и перестал приходить играть. Рассказ Кувера начинается там, где заканчивается песенка: бессмертный дракон “умирает” от тоски в сырой мрачной пещере. Он живёт надеждой, что мальчик вернётся играть: *“Because he must, that’s all. Because magic dragons live forever... Dragons have no sense of time, nor of the motions of it. All just is”* [6, с. 7-8]. Рассказ Кувера создаёт когнитивный диссонанс: его дракон – не ужасен, а рыцарь – не прекрасен: ведь это умудрённый, одолеваемый радикулитом и другими болезнями сэр Пейпер, который на самом деле спешит спасти старого друга от неминуемой гибели от рук других рыцарей. Тревога читателя связана с сомнением: узнает ли дракон старого друга или всё же убьёт его? В конце рассказа тревога исчезает: дракон с трудом узнаёт в нелепом старике друга детства. Снова ребёнок, Джек отправляется на спине Паффа в неведомое, убив дракона страха и гордыни в своей душе: *“If he joined heroes he would probably be spared to live another day. But of what use would that be if the dragon in him were no more?”* [6, с. 31].

Следующий рассказ – “Человек-невидимка” (*The Invisible Man*) – позволяет автору, изображая авантюрную одинокую жизнь героя, вдоволь поиграть с кодами одноименных романов Герберта Уэллса и Ральфа Эллисона, продолжая тему гипотетической пользы/вреда феномена невидимости для цивилизации, поднятую британским автором, и тему идентичности, основную для произведения американского писателя.

Квинтэссенцией авторской онтологии становится программный рассказ “Играя в дом” (*Playing House*), где вся история человечества в стремлении к свету и истине метафорически представлена в виде поисков или постройки дома внутри дома, где мы обитаем. Данное произведение писателя заслуживает отдельного обширного исследования, поскольку закодированные в рассказе послания требуют, по нашему мнению, знания как гуманитарных, так и точных наук. Взаимозависимость тела и сознания, внешнего и внутреннего, пространства и времени, теории и практики, индивидуального и коллективного показаны Кувером на модели дома, который с самого начала оказался вывернутым наизнанку, и его двери и окна смотрят не на внешний мир, а вовнутрь, а попытка уйти “от” означает углубление “в”. Но дом, который построил Кувер, не статичен, а растёт в разных направлениях, чередуя внешние и внутренние грани: самой близкой его аналогией, на наш взгляд, является тессеракт, или четырёхмерный гиперкуб, эксперименты с которым описаны в произведениях Роберта Хайнлайна, Роберта Шекли и др., а также в фантастическом фильме “Куб-2: Гиперкуб” (2002). Очевидно, рассматривая время как четвёртое измерение, знаток философии Кувер ведёт нас лабиринтами своего дома, доставляя радость узнавания всех основных периодов развития мировой культуры – как обязательной игры живущих во мраке и ищущих свет: *“We get about by touch, our toys our tools, and dream, a game we play of building light”* [6, с. 66]. И после каждой неудачной попытки

достичь света людей успокаивает тот, кто в данный момент способен к повествованию: фраза “Once there was a house...” как зачин новой идеи поисков смысла приносит успокоение и надежду. И лишь когда люди отчаиваются найти выход, отвергая мечту и рассказы о нём, невыносимо яркий свет заполняет вселенную Дома. Постмодернистский мир приносит новые проблемы – разобщённость и тоску по тьме, где жила мечта о свете. Произведение заканчивается рассказом о доме, с которого всё начиналось, обитатели которого (уже они – they, а не мы – we) жили (а не живут) в полной темноте: “*They got about by touch, their toys their tools, and dreamt, a game they played, of building light*” [6, с. 87].

Тревога ожидания сопутствует чтению рассказа “Рыбак и джинн” (*The Fisherman and the Jinn*): героя, выловившего кувшин со всемогущим духом, губят нищета и эгоизм – за всё человечество просить он не хочет, а для себя выбрать единственное желание не успевает. Но рыбак, как и Сантьяго в новелле Эрнеста Хемингуэя “Старик и море”, не покорен неудачей, надеясь починить старую сеть и выловить на следующий день, например, русалку. Горькая пародия на экзистенциализм Хемингуэя и человечества в целом проявляется у Кувера в дегероизации рыбака, упустившего шанс всеобщего счастья и вместо этого готового мужественно влачить далее своё жалкое существование в надежде на очередное чудо.

В готическом рассказе “Возвращение тёмных детей” (*The Return of the Dark Children*) на примере многократно интерпретированной в искусстве легенды о Гамельнском крысолове, Кувер описывает трагедию некогда процветающего города, не называя его, который спустя годы после потери детей, погубленных Пёстрым дудочником, вновь подвергается страшному нашествию крыс. К этому моменту жители почти забыли об исчезнувших детях, родив новых прелестных ребятишек. Очевидно, подсознательное чувство вины начинает плодить в городе слухи о том, что крысы – это души пропавших детей, пришедшие мстить родным за благополучие, равнодушие и алчность. Неопределённость ситуации нагнетается, когда при разных обстоятельствах начинают пропадать “новые дети”: теперь их исчезновение связывают с мстью “тёмных детей”, которых никто не видел. Единственного советника, в шутку предлагавшего разорвать порочный круг, отыскав Крысолова и заплатив ему давно обещанные деньги, избивают и изгоняют из города. В сердцах жителей живут не угрызения совести перед таинственным музыкантом, а уверенность в своей правоте (письменных договоров с ним не было, а значит, и платить не обязательно) и жажда мести Крысолову. Многочисленные отчаянные попытки жителей спасти город и страшное наблюдение, что с исчезновением каждого ребёнка крыс становится меньше, приводят старейшего члена магистрата к выводу, что следует отпустить всех малышей играть к “тёмным детям”, то есть вывести их из города и расстаться навсегда. Но и это не выход, а кратковременное облегчение перед новым циклом страданий, по мнению старейшины, поскольку взрослые в городе никогда более не освободятся от “тёмных детей”. Финал, как почти всегда у Кувера, остаётся открытым. Древняя легенда о Крысолове превращается у писателя в притчу о вечном

противостоянии отцов и детей, вызванном, в интерпретации автора, эгоизмом старших и их неумением смотреть в будущее, и о вечном блуждании человечества, не понимающего самого важного, по кругу совершения грехов и расплаты за них.

Рассказ “МакДафф на горке” (*McDuff on the Mound*) пародирует известное в США стихотворение Эрнеста Тайера “Бэттер Кейси: Баллада Республики, спетая в 1888 году” (*Casey at the Bat: A Ballad of the Republic Sung in the Year 1888*). Обычно стержнем бейсбольного поединка становится противостояние между бэттером (бьющим нападающей команды) и стоящим на специальной горке питчером (игроком защищающейся команды, подающим мяч). Кувер пересказывает содержание длинной баллады, наполнив её подробностями и психологизмом, с точки зрения не бэттера Кейси, а его главного оппонента пинчера МакДаффа, сумевшего победить легендарного игрока.

В рассказе “Последняя” (*The Last One*) – пастише сказки о Синей бороде – герой мечтает, чтобы его юная жена оказалась нелюбопытной, поскольку покорён её очарованием и преданностью. Барон убивал всех предыдущих любимых жён не из жестокости, а, как он считает, из принципа, наказывая их за недоверие к нему и неумение слушаться. Но нынешняя жена трижды выдерживает проверку, не проявляя никакого интереса к таинственной синей комнате – она целиком поглощена своими игрушками в детской, которые почему-то скрывает от мужа. Самое странное то, что через запертую дверь слышны разговоры красавицы с какими-то мужчинами. Палач и жертва у Кувера меняются ролями: теперь барон, сгорая от ревности и любопытства, ломает двери в детскую, чтобы обнаружить там миниатюрный замок, населённый бородатыми человечками, некоторые из которых обезглавлены, но, тем не менее, живы. Со вздохом разочарования жена признаётся барону, что мечтала оставить его в живых, но он не сдержал обещания, и швыряет мужа в замок к другим игрушкам. В данном рассказе Кувер не только пародирует приход феминизма на смену патриархальному мировоззрению. Это гипербола краха чувства в результате завышенных требований к партнёру, притча о разрушительной силе страсти, о роли в любовных отношениях доверия и внутренней свободы.

Удивительный по силе рассказ “Лес Эзопа” (*Aesop's Forest*) погружает нас в миры баснописца – реальность Древней Эллады и реальность его сознания: лес, населённый всевозможными животными, так похожими на людей в их пороках и иногда – величии. Величие в баснях Эзопа связано, в основном, с образом царя зверей льва. В этом произведении лев Эзопа – его второе “Я” – стареет, теряет силу и готовится к смерти. Жизнь Эзопа тоже висит на волоске – подлые оракулы ложно обвинили старого баснописца в осквернении храма Аполлона в Дельфах, хотя на самом деле он “*told them the truth, they called it sacrilege*” [6, с. 263]. Ожидание конца – и Эзопа, и его льва – сопровождает чтение рассказа. Легенда гласит, что Эзоп покончил с собой, бросившись со скалы, чтобы избежать казни от рук дельфийских оракулов, которых старик уличил в обмане и праздности. У Кувера реальности смешиваются: тело разбившегося Эзопа привлекает все его творения, которые

сбегаются отомстить создателю за свои басенные злоключения – от мух до ослов. И тут – от любви к Эзопу, гордости за него и гнева на ничтожеств – умирающий лев оживает. Он раздирает в клочья всех обидчиков своего создателя, чувствуя себя молодым, хоть и теряя последние силы.

Перейдём теперь к произведениям, где доминирует когнитивный диссонанс, вызывающий удивление.

Ярмарочный грубый Панч, персонаж одноимённого рассказа (*Punch*), он же Пульчинелла, Полишинель или Петрушка, возносится в интерпретации Кувера до шекспировских высот трагизма бытия.

Удивительный по силе и психологической глубине рассказ “Мёртвая королева” (*The Dead Queen*) – очередная в американской литературе XX в. интерпретация истории о Белоснежке, но у Кувера, при сохранении деталей сюжета сказки братьев Гримм, акценты смещены с образа черноволосой красавицы на образ её мачехи. Принц, от имени которого ведётся повествование, проникается сочувствием к несчастной покойной королеве, которую всю жизнь обуревали страсти, за что она так жестоко была наказана – в финале сказки братьев Гримм мачеха танцует на балу на потеху толпе в раскаленных железных башмаках, пока не умирает от боли. Этот фольклорный фрагмент позволяет Куверу противопоставить жестокое равнодушие прекрасной Белоснежки, которой неведомо прощение и милость к падшим, попыткам королевы уберечь мир от этого монстра с чёрными локонами и душой – живучего и извращённого.

Если в предыдущем произведении Белоснежка равнодушна и испорчена, то в рассказе “Алиса во времена Бармаглота” (*Alice in the Time of the Jabberwock*) героиня – далеко не девочка из произведения Льюиса Кэрролла. Несчастливая Алиса в интерпретации Кувера не смогла покинуть Страну чудес и обречена стареть в окружении сказочных абсурдных персонажей, не подверженных изменениям.

Рассказ “Бабушкин нос” (*Grandmother's Nose*) написан по мотивам сюжета о Красной Шапочке в изложении Шарля Перро и братьев Гримм. Мы видим мир глазами маленькой героини, начавшей взрослеть и воспринимать всё в ином свете – от мельчайших деталей внешности окружающих до осознания смертности всего живого. Потому даже странная внешность бабушки, особенно её огромный серый нос, поражает девочку, но не вызывает у неё ужаса, поскольку не является намного более странной, чем, например, зубы её матери. Кувер вновь балансирует между определённой и неопределённостью, не давая чёткого ответа на вопрос, кого видит героиня: объевшегося волка в бабушкином чепце или умирающую старушку. Самое главное – девочка понимает, что бабушке уже не помочь и пора уходить домой. Вернувшись, героиня рассказывает матери о том, что с ней приключилось, в виде известного нам сюжета о Красной Шапочке – с волком и охотниками. Девочка не уверена, что именно так всё и было, просто она так это поняла и запомнила, чтобы передать следующим поколениям не страшную историю о безобразии болезни и беспомощности человека перед смертью, а историю со счастливым концом о спасённой бабушке и внучке.

И, наконец, обратимся к рассказам, которые в большей степени, чем другие произведения, пробуждают у читателя любопытство. Здесь Кувер идёт далее всех известных нам авторов современной прозы в активизации когнитивных процессов читателя, предлагая смесь головоломок и художественной литературы на так называемых “puzzle pages” своего сборника.

Рассказ “Головоломка” (*Puzzle Page: Riddle*) отражает влияние испаноязычной культуры на автора, одним из своих учителей считающего Хорхе Луиса Борхеса. Кувер провоцирует читателя проявить интеллектуальные способности в ситуации, где принято чувствовать, а не мыслить, предлагая в качестве данных для пазла фрагментарную информацию о героях-революционерах, ожидающих расстрела. Один из них, студент Лазаро Лухан, в качестве последней просьбы перед смертью выбирает право выстроить товарищей по своему усмотрению, неведомому читателю, но совершает некую трагическую ошибку, которую осознаёт в последний момент жизни. Лейтенант, командовавший расстрелом, видит в этой ошибке жестокую иронию, но Кувер оставляет читателя гадать, в чём она заключается. Восстанавливая детали рассказа и комбинируя варианты, мы представляем стоящих слева направо студента Лазаро Лухана (*Lásaro Luján*), водителя Умберто Иглесиаса (*Umberto Iglesias*), фермера Карлоса Тимотео (*Carlos Timoteo*), профсоюзного деятеля Хьюго Урбано (*Hugo Urbano*) и священника Амадео Фернандеса (*Amadeo Fernández*), первые буквы имён которых дают испанское слово *lucha* – “бороться”. Но выстроив товарищей со своей стороны, Лазаро не учёл, что для расстреливающих их солдат порядок станет зеркальным, а идея будет утрачена. Более того, сообразительный лейтенант видит в первых буквах фамилий стоящих перед ним Фернандеса, Урбано, Тимотео, Иглесиаса и Лухана слово *futil* – “бесполезно”. Перефразируя Леонида Андреева, отметим, что свой “рассказ о пяти расстрелянных” Кувер делает ещё более пронзительным, вынуждая читателя в поисках ответа на головоломку углубляться в описание и переживать трагедию вновь и вновь. Не забывая при этом, что именно чрезмерная интеллектуализация как результат “эго” Лазаро, видевшего мир только с одной, своей точки зрения, стала причиной его ошибки.

“Чикагская криптограмма” (*Puzzle Page: Chicago Cryptogram*) передаёт ностальгию Кувера по юности, когда он в 1958-1961 гг. учился на магистра в Чикагском университете. Скромных познаний читателя в философии досократиков оказывается достаточно, чтобы догадаться, что друзья-студенты Ди, Анна, Гарри, Эмпти и Казино (*Dee, Anna, Harry, Empty, Casino*) представляют в разговоре идеи Демокрита, Анаксагора, Гераклита, Эмпедокла и Ксенофана. В конце рассказа писатель предлагает ответить на вопрос о самой поэтической и неясной фразе эпохи досократиков и её авторе. Видимо, Кувер имеет в виду диалектическое высказывание Гераклита о Логосе, под которым можно понимать и слово, и речь, и причину, и разум, и аналог китайского Дао, и Единое, и Вселенную: “Из Логоса всё происходит и из всего – Логос”. Согласно философу, Логос скрыт от большинства людей, хотя те ежедневно с ним соприкасаются: “они не осознают того, что делают наяву, подобно тому, как этого не помнят спящие” [3, с. 189]. Всё сущее, по мнению Гераклита,

постоянно изменяется, так что “на входящих в те же самые реки притекают один раз – одни, другой раз – другие воды” [3, с. 209].

В “Пригородной головоломке” (*Puzzle Page: Suburban Jigsaw*) писатель иронично, хотя и сочувственно, изображает и зашифровывает в виде пазла, предложенного перед текстом рассказа, любовные или просто сексуальные отношения шестнадцати героев. Выступы каждого прямоугольника мозаики, символизирующего человека, показывают, кого данный партнёр любит, а выемки соседнего с ним прямоугольника – кто позволяет ему/ей себя любить. Восстанавливая хитросплетения любовных многоугольников произведения, получаем пазл с акrostихом LOVE в верхнем ряду мозаики, составленном из первых букв имён Ларри, Опал, Виктора и Эвелин (Larry, Opal, Victor, Evelyn).

И, наконец, в кармашке на обложке книги Кувера находятся 15 игральные карты с текстом на одной стороне и рисунком на другой, образующие “Червонную масть” (*Heart Suit*) – последний рассказ сборника, где форма буквально соответствует содержанию, связанному с расследованием знаменитой кражи тарталеток (*tarts*) по мотивам “Алисы в Стране чудес” Л. Кэрролла. У английского писателя, как известно, на трибунале в краже обвинялся Валет (в русских переводах тарталетки для рифмы заменены на конфеты или котлеты). Кувер предлагает нам “сыграть” в нарратив, настаивая лишь на необходимости начинать чтение с первой “титულიной” карты и заканчивать джокером. Остальные карты (ещё один джокер, туз, король, королева, т.е. дама, валет и фоски от десятки до двойки) могут быть перетасованы в любом порядке, знакомя с кругом из восьми подозреваемых: Червонным валетом, Белым рыцарем, Лордом Чемберленом, Королевским капелланом, Поваром, Флейтистом, Вице-королём и Шутом. Возможность читать фрагменты рассказа в случайном порядке обеспечивается тем, что последняя строка каждой карты – это неполное предложение, где лишь назван очередной персонаж, а его действия описаны в любой следующей карте. Например: “*The White King, wearing, as always, his visor...*” (“титულიная” карта) “*...ate one of the tarts and nearly died*” (двойка червей). Белый рыцарь, Червонный валет, Лорд Чемберлен, Вице-король и Флейтист упоминаются в конце текста карты по два раза ( $8+5=13$ ). Помимо букв или цифр на каждой карте, передающих её значение, в тексте начального предложения содержится слово или его фрагмент, совпадающие с названием карты или созвучные ему, например: “*...is the thief who actually stole the tray of tarts...*” – на карте с численным обозначением “3” (*tray* – “поднос” и *treu* – “тройка в картах”).

Результат чтения карт в любом порядке позволяет сделать вывод, что характеристика одного персонажа может идеально подходить к другому – постмодернистская неопределённость усиливается одновременно с пониманием общности человеческого удела. Некто, которого казнят в тексте финальной карты – джокера – это тот же “nobody”, что и заглавные герои пьесы Тома Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”, как и каждый, живущий в эпоху симулякров. Но Король всё равно недоволен и ни в чём не уверен: его тарталетки так и не найдены, расследование должно продолжаться, а карты – вновь перетасованы в поисках преступника! Применяя законы комбинаторики

для перестановки 13 карт, получаем число  $13! = 6227020800$ , приблизительно равное населению Земли на 2002–2003 гг., когда создавался рассказ Кувера “Червоная масть”, название которого можно перевести и как “Набор сердец”, то есть людей или судеб!

Сложно судить, допускалось ли такое истолкование текста писателем. Все трактовки в данном исследовании являются интерпретациями произведений Кувера автором статьи, из которых при личной встрече с писателем удалось обговорить лишь одну, связанную с рассказом “Головоломка”. Роберт Кувер согласился с предложенным выше решением пазла в этом произведении. Реакция писателя, загадочного и сдержанного, но в то же время по-юношески наблюдательного и цепкого к деталям, позволяет предположить, что он – Игрок американской литературы – искренне рад встрече с другими игроками, по его правилам или чужим. Главное, чтобы Игра продолжалась, и никто не скучал.

Попробуем подвести итоги изучения сборника Роберта Кувера “Снова ребёнок”. Данные рассказы представляют собой саморефлективные метапрозаические упражнения, позволяющие играть с архетипными ролями или ситуациями. Отталкиваясь от противоречивости или метафоричности детали мифа, Кувер реконструирует или полностью переписывает его. Обращение писателя к сказаниям, превратившимся для многих поколений в моральные уроки, доказывает, что данные образцы и стереотипы на самом деле упрощают и искажают богатейшую природу опыта человечества. Основным материалом для куверовской деконструкции становятся сказки и легенды, в меньшей мере – классическая литература, массовая культура и история философии. Лаконичная форма рассказа помогает автору подвергать сомнению конкретный метанарратив, вызывая яркий когнитивный эффект с помощью децентрации, фрагментации, принципа неопределённости, пастиша, “двойного кодирования”, открытого финала, символики культуры как лабиринта или леса и т.д. В результате каждый рассказ представляет более или менее сложную онтологическую головоломку, поиски ответа на которую ведут к поиску смысла жизни в реальности, где абсурд становится не только метафизическим принципом, но и почвой для развлечения. Суть фабуляции писателя – достигать диегезиса, соединяя несоединяемое, разрушая границы разных видов деятельности, высокого и массового, возвращая взрослому человечеству, застывшему в его коллективном бессознательном, детскость восприятия, способную открывать и создавать миры.

### Литература

1. Криницкая Н.И. Перспективы онтопоэтического метода для исследования современной фантастической литературы / Н. И. Криницкая // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія “Філологія”. – Харків, 2006. – Випуск 47. – №727. – С. 208–212.
2. Лаврентьев А.И. Эстетика “холодной войны” в американском романе XX века: звёздно-полосатый трагифарс Роберта Кувера “Публичное сожжение”

- / Александр Иванович Лаврентьев // Вестник Удмурдского университета. Серия «История и филология». – Ижевск, 2008. – Вып. 3. – С. 101–108.
3. Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики [Изд. подг. А. В. Лебедев]. – М.: Наука, 1989. – (Памятники философской мысли.). – 576 с.
4. Benson S. The Late Fairy Tales of Robert Coover / Stephen Benson // Contemporary Fiction and the Fairy Tale. – Wayne State University Press, 2008. – P. 120–143.
5. Brewer William F. Short Story Structure and Affect: Evidence from Cognitive Psychology / William F. Brewer // The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story [ed. by Barbara Lounsberry, Susan Lohafer, Mary Rohrberger, Stephen Pett, R. C. Feddersen]. – Place of Publication: Westport, CT: Greenwood Press, 1998. – 236 p. – P. 157–164.
6. Coover R. A Child Again / Robert Coover. – San Francisco: McSweeney's Books, 2005. – 276 p.
7. Evenson B. Understanding Robert Coover / Brian Evenson. – Columbia : University of South Carolina Press, 2003. – 192 p.
8. Gordon L. Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process / Lois Gordon. – Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1983. – 186 p.
9. Redies S. Return with New Complexities: Robert Coover's *Briar Rose* / Sünje Redies // *Marvels & Tales*. – 2004. – Volume 18. – Issue 1. – P. 9–21.
10. Urgo J. Capitalism, Nationalism and the American Short Story / Joseph Urgo // *Studies in Short Fiction*. – 1998. – Volume 35. – Issue 4. – P. 339–345.
11. Williams Ch. Who's Wicked Now? The Stepmother as Fairy-tale Heroine / Christy Williams // *Marvels & Tales*. – 2010. – Volume 24. – Issue 2. – P. 255–265.

**Сирота Ю.О.**

*Полтавський інститут економіки і права ВНЗ «Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна»*

### **Концептуалізація всесвіту у романі Айріс Мердок «Під сіткою»**

Одним із пріоритетних напрямків у розвитку сучасного літературознавства є вивчення гіпертекстів, у тому числі так званих «міських текстів». Початок вивченню «міського тексту» був покладений працями М.П. Анциферова [1, 2], присвяченими дослідженню образу Петербурга. Найбільш повно проблема дослідження «міського тексту» як явища словесної культури була поставлена в статтях В.М. Топорова [3] і Ю.М. Лотмана [4]. У сучасному літературознавстві «міський текст» визначається як складний синтетичний надтекст, з яким пов'язуються вищі смисли й цілі, сфера символічного й провіденційного. Місто-столиця по відношенню до периферії мислиться як центр, що створює особливу міфопоетику міста, яка до сьогодні впливає на його рецепцію.