



УДК 821.111(73).09-312.1+929Марксон

КУЛЬТУРА КАК ЦЕННОСТЬ В РОМАНЕ Д. МАРКСОНА «ЛЮБОВНИЦА ВИТГЕНШТЕЙНА»

А. К. Никулина

Никулина Алла Константиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы, Уфа, allanikoulina@mail.ru

Проблема культуры и ее предназначения находится в центре идейного замысла философского романа Д. Марксона. Главная героиня произведения преодолевает первоначальный прагматический подход к культуре как объективному перечню фактов в духе Л. Витгенштейна и приближается к постижению ее как духовного явления, помогающего человеку осознать себя в качестве *Dasein*, по М. Хайдеггеру.

Ключевые слова: Дэвид Марксон, «Любовница Витгенштейна», философский роман, литература США, культура, искусство, Витгенштейн, Хайдеггер.

Culture as a Value in D. Markson's Novel *Wittgenstein's Mistress*

А. К. Nikulina

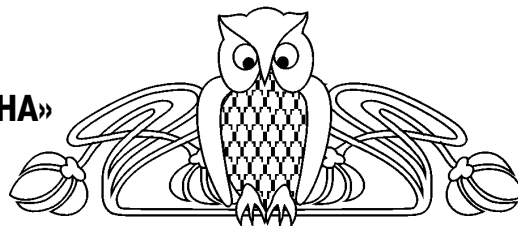
Alla K. Nikulina, ORCID 0000-0001-6016-1795, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, 3a, October revolution Str., Ufa, 450008, Republic of Bashkortostan, Russia, alla_nikoulina@mail.ru

The problem of culture and its purpose is the focal point in the ideology of *Wittgenstein's Mistress*, D. Markson's philosophical novel. The main character overcomes her initial pragmatic approach to culture as a sequence of objective facts in L. Wittgenstein's manner, and heads towards the discovery of its spiritual significance that helps one to realize oneself as M. Heidegger's *Dasein*.

Key words: David Markson, *Wittgenstein's Mistress*, philosophical novel, US literature, culture, art, Wittgenstein, Heidegger.

DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-1-92-97

Творчество американского писателя Дэвида Марксона (1927–2010) удачно соединяет в себе традиционность и эксперимент, необычную форму и глубокое содержание. Признанный мастер постмодернистской игры, он в то же время не просто наполняет свои произведения многочисленными аллюзиями, но вступает в живой содержательный диалог с произведениями мировой классики. При этом, постоянно обращаясь к признанным авторитетам в области литературы и философии, он, по справедливому утверждению исследовательницы его творчества Ф. Палло-Папен, «стремится не столько подражать им, сколько соревноваться с ними»¹. Д. Марксон получил профессиональное филологическое образование, всю жизнь много читал, являлся владельцем



обширнейшей библиотеки, значительную часть которой составляли книги по философии². Свою начитанность и эрудицию он имел возможность продемонстрировать уже в ранних изданиях, на первый взгляд совершенно к тому не располагающих: остросюжетных детективах и приключенческих произведениях, однако у Марксона с самого начала были особые почерк и стиль. В поздних работах – «Это не роман», «Точка исчезновения» и других – в противоположность ранней прозе автор практически упраздняет связный сюжет и интригу, а аллюзии и цитаты приобретают все большую самоценность, становясь основой произведений. Роман «Любовница Витгенштейна» (1988) в этом плане занимает срединную позицию – и хронологически, и содержательно – между внешней увлекательностью ранних сочинений и интеллектуальной элитарностью поздней экспериментальной прозы Марксона. Не случайно большинство критиков признают этот роман лучшим произведением писателя³. Примечательно, что мировая культура в этом романе, в отличие от остальных, не только становится источником многочисленных фактов, цитат и аллюзий, как всегда у Д. Марксона, но и сама оказывается в центре внимания и размышлений автора.

Данное произведение с полным правом можно охарактеризовать как философский роман, т. е. такой вид художественного произведения, в котором «основными героями... становятся не персонажи, а идеи»⁴. Как следует из названия романа, основу его идейного замысла составляет осмысление автором философии Л. Витгенштейна, в частности попытка художественно сконструировать такой мир, где безраздельно господствуют логика и рациональность, высоко ценимые философом. Главная героиня романа Кейт оказывается (или, возможно, только воображает, что оказывается) последним человеком на земле, где все живое в результате неизвестных событий исчезло безвозвратно, однако неодушевленный мир материальных предметов не претерпел никаких изменений. В результате годы спустя после катастрофы Кейт способна вести относительно комфортное существование, пользуясь хорошо сохранившимися остатками цивилизации: передвигаясь на автомобилях, живя в благоустроенных домах, играя в теннис на корте, посещая всемирно известные достопримечательности и изучая классическую живопись в музеях мира. Свои впечатления и размышления она излагает в виде текста, по стилю и форме напоминающего



«Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна: короткими четкими предложениями, содержащими преимущественно констатацию фактов, и исправляя себя каждый раз, как только она замечает, что предложение передает идею недостаточно точно или содержит скрытую двусмысленность, например: «Существует картина некоего Пинтуриккьо, изображающая Пенелопу за ткацким станком в Национальной галерее. Подозреваю, что я плохо выразила мысль. Я вовсе не имела в виду, что ткацкий станок Пенелопы находится в Национальной галерее. Он находится на острове Итака, естественно»⁵.

Однако важно отметить, что наряду с позицией Л. Витгенштейна в романе представлены и отсылки к другим философам, в первую очередь – к М. Хайдеггеру, чья любовь к метафорам и ориентация на дорациональное, интуитивное постижение бытия оказываются противопоставлены сухому логоцентризму Витгенштейна. Внутренний конфликт теорий двух мыслителей определяет центральную коллизию в душе героини и формирует идейную основу произведения, однако в рамках данной статьи нас, в первую очередь, интересует вопрос о том, какое место в этом идейном конфликте отводится представлениям о культуре и искусстве, их роли в жизни человека. Отдельные попытки в направлении осмысления данного вопроса делались в монографии Ф. Палло-Папен, посвященной анализу античных и прочих литературных аллюзий в творчестве Д. Марксона⁶, а также в послесловии С. Мура к роману⁷, однако в его целостной значимости указанный вопрос прежде не освещался в специальной литературе, хотя его постановка, безусловно, способна помочь четче охарактеризовать суть произведения. Опираясь на традиционно-интерпретационный и сравнительно-сопоставительный методы, мы стремимся выявить ту роль, которую обращение к теме культуры играет в раскрытии философского замысла романа.

Тема культуры и искусства органически входит в произведение с самого начала, будучи связана с прежней профессией Кейт – художника. Хотя в новой действительности обезлюдившего мира она больше не пишет картин, ее жизнь продолжает оставаться «жизнью в искусстве»: много лет путешествуя по миру, она стремится, в первую очередь, посетить всемирно известные культурные достопримечательности; во время остановок предпочитает жить не в домах и не в отелях, а прямо в музеях, таким образом успев досконально осмотреть почти все крупнейшие музеи мира; первоначально она много читает, и лейтмотивом романа становится ее постоянное мысленное возвращение к книге о жизни композитора Брамса и собранию античных трагедий; ее память содержит разнородную информацию о художниках, писателях, философам, которой она часто заполняет страницы своего автобиографического повествования. Мировая культура, таким

образом, в прямом смысле представляет важную часть ее жизни, сознания и даже подсознания, поскольку неоднократно на протяжении повествования, приведя очередной факт или цитату, Кейт с удивлением констатирует: «В добавление к тому, что многое человек помнит неизвестно почему, он еще, оказывается, может вспомнить такое, что, скажем прямо, никогда прежде вроде бы и не знал»⁸.

Однако с самого начала читатель не может не заметить того факта, что рассуждения Кейт, хотя и возвращаются постоянно к теме искусства, не затрагивают при этом подлинной сути творчества. Героиня романа никогда не анализирует сами художественные произведения и производимые ими впечатления, фиксируя, скорее, лишь сам факт их существования и предмет изображения; говоря о деятелях культуры, она концентрирует внимание почти исключительно на фактах их жизни, больше напоминающих анекдоты, но не пытается проникнуть в истинную природу их художественного творчества. Все эти детали объясняются философским замыслом автора, подчиняющего внешнюю форму своего произведения витгенштейновскому представлению о логике и предметах, подлежащих анализу. Не случайно в романе многократно упоминается фраза философа, открывающая его «Логико-философский трактат»: «Мир есть все, что происходит»⁹ – т. е. в мире, и соответственно в рассуждениях о нем, значимы оказываются только факты, поддающиеся объективной проверке, а все субъективно-оценочное должно быть исключено как недоказуемое, а потому все равно что несуществующее. В результате описание мира искусства в романе исключительно в разрезе «фактов» превращается, по большому счету, в пародию на искусство: художественная культура, рассмотренная с точки зрения логики и рациональности, превращается в набор странных и часто бессмысленных предметов и клише, ее цель непонятна, а достижения сомнительны. Естественным следствием в этой ситуации становится то, что культура, будучи не в состоянии оправдать своего существования, близится к закату и смерти. В романе последнее зафиксировано, в частности, с помощью таких художественных деталей, как лейтмотивное повторение определения «разлагающийся» (*deteriorated*), которое применяется Кейт по отношению к самым разным объектам; мотив сжигания героиней прочитанных книг и разведения костров из произведений искусства в музеях для обогрева в холодное время года. Творческая и интеллектуальная активность Кейт неодолимо угасает. Так, например, она упоминает, что прежде читала много художественной литературы, однако теперь, говорит она, «единственная книга, в которую я заглядывала в этом доме, – атлас, когда пыталась выяснить, где находится Савона»¹⁰. Писать картины она давно перестала и даже избавилась от всего, что сопутствовало ей в ее прошлой профессиональной деятельности: «В этом



доме никаких художественных принадлежностей нет»¹¹. Последнее созданное ею «произведение» становится символическим концом самой возможности художественного самовыражения:

«Однажды... я все же натянула холст на раму. Чудовищных размеров холст, надо сказать: по крайней мере девять футов на пять. Надо сказать, я покрыла его слоем грунта на менее четырех раз.

И после этого смотрела на него.

Несколько месяцев, вероятно, я смотрела на него. <...>

И после нескольких месяцев смотрения однажды утром облила его бензином, подожгла и покинула город навсегда»¹².

Показательно, что в мире, где значимы лишь факты, картина как индивидуально-авторское видение окружающего перестает существовать и символически подменяется зеркалом, образ которого неоднократно возникает в романе: так, Кейт во время пребывания в Италии – на символической родине современного изобразительного искусства Европы, стоя у витрины магазина художественных принадлежностей, долго всматривается в свое собственное зеркальное отражение на выставленном в витрине чистом холсте, а позже в галерее Боргезе авторским росчерком подписывает свое «изображение» в зеркале туалета. Искреннее эмоциональное переживание, необходимое для эдипальной и восприятия произведения искусства, гаснет в потоке псевдофилософских рассуждений, которым постоянно предается Кейт: «Таким образом, то, что я в конечном итоге вижу, – не просто картина, которая не является настоящей картиной, но всего лишь репродукцией, а к тому же еще и картина, изображающая костер, который не является настоящим костром, но только его отражением»¹³. Рационализация выхолащивает суть искусства, низводит его до абсурдно-тривиального. Высокая античная трагедия, персонажи которой привлекают Кейт, оборачивается «мыльной оперой», по выражению Ф. Палло-Папен¹⁴, миф разлагается, Троя – место великих эпических событий – сжимается до крошечных размеров в восприятии Кейт, осматривающей ее руины. Культурное наследие человечества превращается в набор полуанекдотических историй и пустых материальных оболочек.

Характерно, однако, что «конец культуры» в романе вовсе не преподносится читателю как долгожданное освобождение от искусственно навязанных человечеству норм и ценностей. Здесь нет экзистенциального торжества Ницше, хотя его имя упоминается в романе среди прочих мыслителей, чьи образы возникают в сознании Кейт по ходу повествования. Здесь нет даже рационального удовлетворения Витгенштейна, заявлявшего: «...к современной европейской цивилизации я отношусь без сочувствия и не понимаю ее целей, буде таковые имеются»¹⁵. Напротив, закат культуры в романе окрашивается в элегические и даже трагические тона, где глагол «печалить» (sadden)

встречается наиболее часто: «Книжный магазин на улице, ведущей вниз от Акрополя, опечалил меня»¹⁶; «Мысль о такой жизни (как у Э. Бронте. – А. Н.) всегда печалила меня»¹⁷ и т. п. Кейт неуютно и тревожно в той действительности, в которой она оказалась, хотя долгое время она не может осознать, почему.

При этом в тексте романа уже с самого начала появляется много деталей, которые способны подвести читателя к пониманию происходящего с Кейт и заставляющего ее постоянно испытывать скрытое беспокойство. Так, например, читатель узнает, что, пытаясь сжечь сборник античных трагедий, Кейт нечаянно устроила пожар в своем прежнем доме, в результате чего тот сгорел полностью, и теперь его уродливый остов с одиноко висящим в пустоте унитазом встречает ее на берегу каждое утро во время прогулок. Гротескный образ сгоревшего дома в романе превращается в контексте произведения в символ современной цивилизации, разрушающей традиционную культуру, но взамен получающей не свободу для нового творчества, а полную утрату ориентиров. Сходная идея подчеркивается в романе и символическим использованием мотивов движения вверх и вниз, точнее – знаковым отсутствием движения вверх. Так Кейт на протяжении романа преследует в воспоминаниях образ замка на холме, который она однажды видела во время путешествия по Испании и вокруг которого долго кружила, но так и не нашла дороги, ведущей наверх. Причина заключалась в том, что она искала указатель, который бы обозначил для нее дорогу, ведущую к замку, но указателя так и не нашлось, поэтому она так и не достигла цели. Желание следовать лишь рациональности пресекает возможность духовного прорыва. Лишь намного позже она осознает, что на внедорожнике, на котором она передвигалась в тот момент, «можно было направиться прямо вверх по склону вместо того, чтобы кружить по дороге»¹⁸, но время и шанс были давно упущены. Зато в другой ситуации, уже в Америке, при первой необходимости Кейт с легкостью находит указатель, направляющий ее к мусорной свалке, и без труда следует ему, что, вероятно, должно обыграть прежнюю тему замка в саркастическом ключе.

Л. Витгенштейн в работе «Культура и ценность. О достоверности» в характерной для него безапелляционной манере заявлял: «...если туда, куда я хочу попасть, можно лишь взобраться по лесенке, я туда не полезу»¹⁹, тем самым подчеркивая, что его аналитический ум интересуют лишь базовые принципы миропонимания, а не то, что человеческие язык и традиция возвели на этом фундаменте. В романе Марксона это утверждение утрированно материализуется в прямом отказе Кейт двигаться вверх: так, в своем двухэтажном коттедже она запирает комнаты верхнего этажа, где остались развешанные по стенам картины и где в окне скребется воображаемый ею «кот» –



безнадежно ожидаемое «другое» живое существо в опустевшем мире, и проводит все дни внизу за хозяйственными делами и пишущей машинкой. Но отказавшись от движения вверх, она, как и ее любимый философ, сохранила интерес к «фундаменту» («Я не хочу строить здание, но хочу отчетливо наблюдать фундамент возможных построек», – писал Л. Витгенштейн²⁰), и поэтому однажды днем она спускается в подвал дома, но неожиданно для себя обнаруживает там сочинения другого философа – М. Хайдеггера.

Вместе с аллюзией, отсылающей к Хайдеггеру, в роман входит иной взгляд на культуру, ее смысл и значимость. Мирозрение М. Хайдеггера значительно отличалось от того, которое демонстрировал Л. Витгенштейн. Последний полагал только фактическое и научно верифицируемое достойным внимания: «Идеи можно оценить. Некоторые стоят дороже, другие дешевле. (Общие идеи стоят дешевле всего)», – утверждал он²¹. М. Хайдеггер, напротив, стремится, прежде всего, ответить на «большие» вопросы, проникнуть в суть скрытого, не поддающегося не только математическому доказательству, но даже описанию в терминах традиционной метафизики. Из-за невозможности высказать мысль традиционными средствами научного языка Хайдеггер в своих сочинениях нередко прибегает к метафорам и другим образным выразительным средствам, что Витгенштейн, гордившийся своей «непоэтической ментальностью»²², никогда не смог бы принять. В этом смысле Кейт в начале повествования иронизирует над собой совершенно в витгенштейновском духе, когда, задумавшись над знаменитой фразой Паскаля о «вечном безмолвии бесконечных пространств», резко возвращает себя к повседневной действительности фразой: «Изредка, в те периоды, когда я не была безумна, я вместо этого начинала мыслить поэтически»²³. Но поэтическое, художественно-абстрактное восприятие окружающей природы – неотъемлемое свойство человеческой природы. По Хайдеггеру, «поэзия есть глагол несокрытости сущего»²⁴, при этом «все искусство – дающее прибывать истине сущего как такового – в своем существе есть поэзия»²⁵. Кейт в романе, настроенная вначале вполне прагматически и иронизирующая над фразой Гомера о «пурпурных перстах Эос», не гармонирующей с серым унылым утром, которое она встречает на руинах Трои²⁶, несколько позже, наблюдая великолепный рассвет над Атлантическим океаном, оказывается вынуждена признать, что «к некоторым утрам фраза все-таки подходит, как можно наблюдать»²⁷.

Стремясь сознательно ограничить себя размышлениями над повседневными действиями и предметами и изложить их объективно и ясно, Кейт, тем не менее, как на многочисленных примерах показывает в своей монографии Ф. Палло-Папен, нередко сама неосознанно превращает свой текст в поэзию, образно и ритмически

организованную в соответствии с лучшими образцами жанра²⁸. Это вполне отвечает убеждению Хайдеггера, полагавшего, что поэзия – естественное свойство человеческого языка и мышления, приоткрывающее для человека истину бытия. Однако главная проблема современной цивилизации видится философу в том, что человек перестал прислушиваться к внутреннему голосу, оторвался от своих корней и бытия как естественной среды своего обитания, стал механической частью новой ценностно ориентированной культуры.

В сочинениях Хайдеггера понятие «ценности» ассоциируется, прежде всего, с современной «технической» цивилизацией, возвещающей упадок и гибель подлинного человеческого духа: «...ценности есть лишь там, где идет расчет»²⁹. Трагедия современности, по Хайдеггеру, заключается в том, что человек, ставший субъектом и опредметивший всю окружающую действительность, низведя мир и само бытие до роли простых объектов, живет внутри искусственно созданной им «культуры» как набора фиксированных «ценностей», но остается глух к зову бытия, исходящего из глубины его собственного подсознания.

Именно это происходит в романе Марксона с Кейт – типичным представителем Нового времени. Главный хайдеггеровский термин *Dasein*, на который Кейт наталкивается, разбирая ящик с книгами в подвале своего дома, в контексте романа становится символическим призывом вспомнить о своем человеческом предназначении и указанием на возможный путь преодоления одиночества и отчуждения, от которых страдает героиня. *Dasein* – это со-бытие в полноте времени и истории, открытость бытию и обращенность к нему. Бытие, как считает М. Хайдеггер, в его многосложности и безграничности не поддается описанию в традиционных терминах, но при этом каждый человек с самого начала интуитивно знает, что это такое. К его осознанию впервые приходят через открытие Ничто, смерти, катастрофического переживание. Кейт настойчиво пытается заставить себя «забыть» об этом на протяжении большей части произведения, прикрываясь формальными рассуждениями о культуре как щитом, отгораживающим ее от размышлений о действительно важном и бытийно значимом: необходимости самостоятельного выбора жизненных решений, ответственности, вине, совести. Символически это, например, находит отражение в эпизоде романа, когда Кейт пытается подняться по лестнице в музее огромный холст: «Единственный способ перенести такую громадину – ухватить ее за внутренние перекладины с обратной стороны рамы, а это значит, что видеть, куда ты при этом идешь, не будет никакой возможности»³⁰. Картина полностью заслоняет собой всю перспективу, не позволяя несущей ее героине видеть ничего, кроме самой картины, и, как следствие, Кейт падает с лестницы, получая при этом серьезные травмы. Слепота человека, поставившего культуру заслоном между собой и



своим экзистенциальным путем, грозит обернуться катастрофой для него самого.

Спасти человека в данном случае может только внезапное «озарение» и следующий за ним «поворот», если пользоваться терминами М. Хайдеггера³¹. Такое озарение приходит к Кейт в конце произведения, когда она осознает, что источник ее глубокого внутреннего дискомфорта – невозможность порвать свою связь с прошлым, переложить на других собственную ответственность за события давно минувшего. Смерть маленького сына от менингита и матери от рака с этого момента перестают быть обстоятельствами внешней непреодолимой силы, но воспринимаются героиней как собственная вина – в том совершенно противоположном рациональности смысле, о котором писал Хайдеггер: «...не бытие-виновным впервые результирует из провинности, но наоборот: последняя становится возможна лишь “на основании” какого-то исходного бытия виновным»³².

Именно это нерационально-субъективное и делает человека человеком, полагает его в качестве *Dasein*, приобщает к историческому опыту человечества. И вот Кейт уже не просто мысленно воображает себя Еленой, как это было во время осмотра руин Трои в начале романа; она действительно становится Еленой – этим именем называет ее мать в воспоминаниях³³ – причем вовсе не просто одной из малозначительных участниц исторической драмы, «всего лишь одной спартанской девушкой»³⁴, а главной виновницей трагедии, той, что лично ответственна за гибель тысяч греков и троянцев в кровопролитной войне, и как продолжение – миллионов других людей в мировых войнах XX столетия: «...это поразительно, что молодые люди гибли там на войне в незапамятное прошлое и снова гибли на том же самом месте три тысячи лет спустя»³⁵.

В этом контексте обретает значение и казавшаяся прежде странной игра именами: в определенном момент по ходу повествования Кейт утверждала, что ее мужа звали Адамом – теперь этот символ обретает глубину, превращая Кейт в Еву, символическую прародительницу всех последующих бед человечества и самой человеческой истории, которая сейчас вместе с ней подходит к своему концу (интересно, что этот образ знаково расширяет сравнение Кейт в романе с Геродотом: «О Геродоте, между прочим, почти всегда говорили как о первом человеке, написавшем настоящую историю. Даже если меня не особенно воодушевляет честь стать последним»³⁶; Кейт теперь не просто историк, объективно смотрящий на мир и записывающий его происшествия, а сама суть этого мира, вобравшая в себя, как прародительница Ева, все человечество, первая и последняя). В другой раз Кейт называла Адамом сына, сразу же признаваясь, что это неправда и она не знает, зачем написала такое. Причина становится понятна позже: с самого начала в подсознании героини

живет скрытая вина за сотворенный ею мир, она в этом смысле предстает как сам Господь, изначально ответственный за весь замысел целиком.

Сопричастность, забота, тревога – хайдеггеровские атрибуты *Dasein* и залог открытия бытия, обретения истины. Преодолевая прежнюю, исключительно внешнюю «ценностную» ориентацию, героиня, таким образом, входит в культуру как дом бытия. Она перестает в качестве отстраненного субъекта смотреть на окружающий мир как на объект, но вступает с ним в живую связь, сливается с ним. Если в начале романа она находила лишь эстетическое удовольствие представлять себе воображаемые костры, разоженные в ночи под стенами Трои, и сама над собой подшучивала в этот момент: «...есть вещи, которые можно вообразить, не опасаясь последствий»³⁷, то в финале романа она, Елена, разжигает вполне реальные сигнальные костры на совсем другом, американском, берегу, но место уже не имеет значения, когда все время смыкается в одно в неделимой полноте бытия.

Не случайно одно из последних утверждений Кейт в романе – то, что жизнь возможна только как часть культуры. Дается оно словно бы в несерьезной форме размышлений героини как автора-демиурга над идеей ее возможного автобиографического романа, но в окружении соседних эпизодов, наполненных искренними и драматическими переживаниями, приобретает знаковый смысл как признание того, что подлинная жизнь и ее значение глубже и шире, чем прагматическое представление о логике и смысле: «И заключался ли бы в том какой-либо смысл, если бы я написала, что для женщины в моем романе оказалось легче, в конце концов, привыкнуть к существованию в мире, лишенном людей, чем в мире без “Снятия с креста” Рогираван дер Вейдена, например? Или без “Илиады”? Или Антонио Вивальди?»³⁸. Сущность подлинного искусства сопротивляется утилитарному подходу и рациональному объяснению, но открывает человеческому духу иные горизонты, вводит в мир красоты. В свою очередь, «красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость», – писал Хайдеггер³⁹. Искусство, таким образом, по мнению философа, становится дверью в истинный мир, приобщением к «всеобщей сущности вещей»⁴⁰, к познанию себя и окружающего, и в результате – к бытию как таковому, в котором человеческое присутствие находит пристанище и растворяется целиком, что и происходит в конце концов с Кейт, погружающейся в финале романа в молчание.

Таким образом, размышления о культуре и ее предназначении составляют смысловое ядро романа. Оппозиция взглядов Л. Витгенштейна и М. Хайдеггера, определяющая философский замысел произведения в целом, в этом аспекте проявляется наиболее открыто. Витгенштейновскому восприятию культуры как объективного набора фактов и представлений противостоит



хайдеггеровская тотальность культуры как субъективного и одновременно всеобщего значимого человеческого опыта. Именно движение от первого ко второму составляет суть изменений, происходящих с Кейт – центральным персонажем и повествователем в романе. Единственное, в чем позиции Витгенштейна и Хайдеггера совпадают, – это в критике той формы, которую принимает современная культура. Поэтому, избавившись однажды, еще в «витгенштейновский» период своих размышлений, от книг и красок, Кейт и позже, на «хайдеггеровской» стадии, не стремится их снова вернуть себе для того, чтобы обрести в искусстве уникальный способ самовыражения. Напротив, отказываясь от попыток новых экспериментов, она приближается к открытию культуры как совокупности всего прошлого опыта человечества, мифу, традиции и, как следствие, подсознательному со-бытию в ней с «другими», преодолению тотального одиночества, тяготившего ее на протяжении всего произведения, и обретению смысла.

Примечания

- 1 *Palleau-Papin F.* This is not a tragedy : The works of David Markson. Champaign ; London, 2011. P. XIII. Во всех ссылках на иностранные источники перевод автора статьи.
- 2 См.: *Tabbi J.* A conversation with David Markson // Review of Contemporary Fiction. 1990. Vol. 10.2. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-markson-by-joseph-tabbi> (дата обращения: 25.07.2017).
- 3 См., например: *Hudson M.* David Markson : An appreciation // Niagara Falls Reporter. 2004. March 16. URL: <http://niagarafallsreporter.com/markson2.html> (дата обращения: 28.06.2017) ; *Hempel A.* Home is where the art is // New York Times. 1988. May 22. URL: <http://www.nytimes.com/1988/05/22/books/home-is-where-the-art-is.html> (дата обращения: 28.06.2017).
- 4 *Луков В.* История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2006. С. 435.
- 5 *Markson D.* Wittgenstein's mistress. Normal, IL, 2005. P. 22.
- 6 См.: *Palleau-Papin F.* Op. cit.
- 7 См.: *Moore S.* Afterword // Markson D. Op. cit. P. 274–279.
- 8 *Markson D.* Op. cit. P. 68.
- 9 *Ibid.* P. 87.
- 10 *Ibid.* P. 40.
- 11 *Ibid.* P. 44.
- 12 *Ibid.* P. 25.
- 13 *Ibid.* P. 172.
- 14 *Palleau-Papin F.* Op. cit. P. 170.
- 15 *Витгенштейн Л.* Культура и ценность. О достоверности / пер. с англ. Л. Добросельского. М., 2010. С. 31.
- 16 *Markson D.* Op. cit. P. 49.
- 17 *Ibid.* P. 108.
- 18 *Ibid.* P. 42.
- 19 *Витгенштейн Л.* Указ. соч. С. 31.
- 20 Там же.
- 21 Там же. С. 85.
- 22 Там же. С. 29.
- 23 *Markson D.* Op. cit. P. 33.
- 24 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 2008. С. 207.
- 25 Там же. С. 203.
- 26 *Markson D.* Op. cit. P. 13.
- 27 *Ibid.* P. 31.
- 28 См.: *Palleau-Papin F.* Op. cit. P. 217–225.
- 29 *Хайдеггер М.* Время и бытие : Статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бабикина. М., 1993. С. 98.
- 30 *Markson D.* Op. cit. P. 54.
- 31 *Хайдеггер М.* Время и бытие ... С. 256.
- 32 *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бабикина. М., 1997. С. 284.
- 33 См.: *Markson D.* Op. cit. P. 258.
- 34 *Ibid.* P. 220.
- 35 *Ibid.*
- 36 *Ibid.* P. 214.
- 37 *Ibid.* P. 13.
- 38 *Ibid.* P. 264.
- 39 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 169.
- 40 Там же. С. 125.

Образец для цитирования:

Никулина А. К. Культура как ценность в романе Д. Марксона «Любовница Витгенштейна» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 1. С. 92–97. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-1-92-97.

Cite this article as:

Nikulina A. K. Culture as a Value in D. Markson's Novel *Wittgenstein's Mistress*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 1, pp. 92–97 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-1-92-97.