МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

 высшего образования

**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**(ФГБОУ ВО «КубГУ»)**

**Факультет филологический**

**Кафедра зарубежной литературы и сравнительного культуроведения**

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

**МОТИВ БУНТА ПРОТИВ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ П. ОСТЕРА «ТИМБУКТУ»**

Работу выполнила \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Д.С. Луценко

 (подпись, дата)

Факультет романо-германской филологии курс 3

Направление 45.03.01 Филология (Зарубежная филология)

Научный руководитель

канд. филол. наук, доц. Г.А. Ветошкина

 (подпись, дата)

Нормоконтролер

преп. А.В. Кошикова

 (подпись, дата)

Краснодар

2019

 **СОДЕРЖАНИЕ**

Введение………………..………………………….…………………….……...…3

1 Мотив бунта против действительности …………………………..….…..…....5

 1.1 Понятие «мотив» и его классификация ……..………………….….……..5

 1.2 Понятие и классификация бунта………………………...…….….….….11

2 Мотив бунта против действительности в романе П. Остера «Тимбукту»……...….............................................................................................13

 2.1 Биография П. Остера и эпоха постмодерна…………………..…….…...13

 2.2 Вилли Г. Сочельник и его бунт против действительности………….…16

Заключение………………………………………………………………….........29

Список использованных источников…………………………………….……..31

**ВВЕДЕНИЕ**

Пол Остер принадлежит к числу тех писателей, чьё творчество вызывает равный интерес как у профессиональных литературоведов, так и у обычных читателей. Многие исследователи справедливо отмечают в его произведениях характерные черты постмодернистской поэтики.

«Постмодернизм расцвел в эпоху персональных компьютеров, массового видео и Интернета, влияние которого на современную действительность, человека и искусство нельзя отрицать. Признавая отсутствие реальности, постмодернизм разрушил самую главную оппозицию классического модернизма – неомифологическую оппозицию между текстом и реальностью, сделав ненужным поиск границ между ними» [14, с. 62].

Романы Пола Остера это результат одиночества, наблюдения за собой, за природой языка, за процессом повествования. Повторяющиеся изображения одинокого человека позволяют лучше понять социальные связи и собственный внутренний мир человека, а также его связь с обществом. Проза Остера отличается абстрактностью и выразительностью, особенно, в форме и стиле письма. Большинство тем и тропов писателя заимствованы из американской литературной традиции. «Пол Остер сожалеет о потере философской составляющей современной американской прозой, поэтому в его текстах отчетливо видна литературная традиция Э. По, Н. Готорна,
Г. Мелвилла и других американских классиков, у которых эта составляющая была» [8, c. 21].

Карслиева Д.К. писала: «Творчество Остера отличается не только своеобразием и глубиной охвата материала, но и разноплановостью писательской манеры и видоизменяемостью романной прозы» [9, c. 38].

«Творчество П. Остера универсально, его литературное наследие привлекает внимание тем, что автор способен изобразить самые основные и наболевшие проблемы американской реальности» [20, с. 106].

Одним из примеров романа об одиночестве и бунте против действительности является «Тимбукту», который был издан в 1999 году.

Цель работы – проследить черты постмодернистского направления литературы, а также проанализировать мотив бунта против действительности на примере романа П. Остера «Тимбукту».

Достижение указанной цели предопределяет решение следующих задач:

* рассмотреть основные понятия мотива, его классификацию, а также понятие бунта;
* исследовать биографию автора и литературное направление;
* показать отражение мотива бунта против действительности в романе «Тимбукту».

Объектом исследования является роман П. Остера «Тимбукту».

Предметом исследования является мотив бунта против действительности.

Работа изложена на 32 страницах и состоит из введения, 2 разделов, заключения, списка используемых источников, который включает 20 наименований.

Первый раздел включает в себя теоретическое рассмотрение основных понятий мотива, его классификацию, а также понятие бунта.

Во втором разделе проводится анализ биографии автора и литературного направления, а также иллюстрируется мотив бунта против действительности на примере романа П. Остера «Тимбукту».

При выполнении данной работы были задействованы следующие методы: сравнительно-исторический, биографический, культурно-исторический и мотивный анализ.

**1 Мотив бунта против действительности**

**1.1 Понятие «мотив» и его классификация**

Термин «мотив» используется литературоведами достаточно часто, особенно в последние десятилетия, когда проблема мотивной организации произведений стала весьма актуальной.

В.И. Тюпа дает такое определение мотиву: «Мотив – один из наиболее существенных факторов художественного впечатления, единица художественной семантики, органическая «клеточка» художественного смысла в его эстетической специфике» [18, с. 28]. Так, Тюпа рассматривает сущность мотива с точки зрения общей теории эстетической коммуникации.

А.Н. Веселовский впервые теоретически обосновал понятие мотива как простейшей повествовательной единицы. «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. Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [2, с. 147]. Главное свойство мотива по Веселовскому – неразложимость, основанная на семантической целостности мотива.

В развитие представлений о мотиве значительный вклад внесли работы Б.В. Томашевского, который не только развил идеи Веселовского, но и обосновал собственную концепцию мотива. Б.В. Томашевский определяет мотив через категорию темы. «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом» [17, с. 135].

Таким образом, элементарная, неразложимая тематическая единица произведения и есть мотив. Совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи является фабулой, а под сюжетом в таком случае понимается «совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [14, с. 138]. Томашевский выделяет «связанные» мотивы, которые определяют основной замысел произведения и главнейшие события, двигающие действие, и «свободные», второстепенные или эпизодические мотивы, которые касаются деталей действия и могут быть устранены, не нарушая цельности причинно-временного хода событий.

Кроме того, Томашевский группирует мотивы на «динамические» (изменяющие ситуацию) и статические (не меняющие ситуации – описания интерьера, природы, портрет).

Б.Н. Путилов, рассуждая о фольклорном мотиве, пишет: «Исследователь не может не ощущать того, что данный алломотив значит нечто большее, чем дает конкретный текст, возникает предположение о наличии скрытого смысла, подтекста. Отчасти он может прочитываться исходя из сюжета как целого. Но решающую роль в таком прочтении, а следовательно в проникновении в глубину его, играет соотнесение алломотива с мотивом как устойчивой семантической единицей и с другими алломотивами, входящими в то же семантическое поле. Обусловлено это тем, что мотивы не есть просто формульные обструкции повторяющихся сюжетных элементов или микроконструкции, обеспечивающие жизнь сюжетов. Мотивы характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, «мешать» одно другому, но могут и взаимодействовать, догонять друг друга, создавая своеобразный семантический полифонизм» [15, с. 45].

Путилов говорит о фольклорном мотиве, но это справедливо и относительно повествовательного мотива в художественной литературе. Некоторые значения мотива действительно могут «противоречить» друг другу, но в самом общем приближении они являются лишь вторичными семами единой, главной семы. Можно сказать, что мотив в повествовании одновременно заключает в себе инвариантное значение, индивидуальное значение, которое возникает в каждом конкретном случае и обусловлено отчасти значениями тех мотивов, с которыми этот мотив взаимодействует, соседствующими мотивами, и, кроме того, попадая в сферу других вариантов мотива, каждый вариант потенциально учитывает и их значения.

Таким образом, мотивом мы называем относительно устойчивый, дуальный, повторяющийся и формально-содержательный компонент текста, который, как правило, опирается на ключевое слово, способен скреплять части текста, то есть выполнять структурно-моделирующую функцию; он обладает высокой семантической наполненностью, связан с культурной традицией и с контекстом; соотносит сюжетно-фабульную, предикативную сторону с героем; взаимодействует с пространственно-временными единицами.

Важно также учитывать, что в произведениях  складывается особая система мотивов, под которой мы понимаем упорядоченную связь отдельных мотивов в процессе их сюжетообразующего и смыслопорождающего взаимодействия в структуре художественного текста.

Наиболее востребованными являются интертекстуальный и прагматический подходы в определении свойств мотива.

В основе интертекстуального лежит тематический принцип трактовки мотива, однако, по существу, интертекстуальный анализ растворяет понятие сюжета в понятии текста. В результате категория мотива связывается с парадигмой «текст – смысл». Именно с этой точки зрения мотив сочетает различные текстовые ряды в единое смысловое пространство. Наиболее полно эта концепция представлена Б.М. Гаспаровым: «Основным приемом … нам представляется принцип лейтмотивного построения повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно»: события, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и так далее; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [5, с. 124]. Интертекстуальный анализ уходит от понятия фабула, а сюжет заменен понятием структура, понятия «мотив» и «лейтмотив» совмещаются.

# Мотивы представляют смыслы и связывают части произведения или нескольких текстов в единое смысловое пространство, поэтому границы текста весьма размыты, что, в свою очередь, обеспечивает мотиву важную роль средства смысловой связи внутри текста и между текстами. Учёный отмечает, что текст есть смысловая «сетка связей» и в то же время «сетка мотивов», и именно в этой связи мотив становится основной единицей анализа. Б.М. Гаспаров оценивает мотив, как «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами» [4, с. 231].

# Мотив становится элементом текста, лишённого структуры, и сам мотив – только «смысловое пятно», поэтому теперь «трактуется предельно широко: это «практически любой смысловой повтор в тексте», что достаточно важно при анализе литературы ХХ века, пронизанной аллюзиями, реминисценциями и семантическими повторами.

Психологическую трактовку мотива в контексте тематической предложил А.П. Скафтымов, считавший, что «мотив соотносится не с уровнем фабульного действия, а есть проявление психологического, целостного и важнейшего для героя качества: “мотив гордыни”, “мотив детскости”, “мотив эгоизма в любви”» [16, с. 427]. При анализе произведения учёный рассматривает тематический мотив, который соотносится с психологическим и сюжетным уровнем.

Г.В. Краснов  продолжает эти идеи, сближая в своих работах понятия «мотив» и «тема», а В.Е. Ветловская делает акцент на действие и тематический аспект мотива, на повествовательный потенциал сочетания сюжет – тема – мотив. По её мнению, тема передаётся с помощью мотива или комплекса мотивов, и мотив – «та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична». Рассмотрев связь темы и мотива, В.Е. Ветловская утверждает, что «…сюжетная тема – это тема, передающая действие … Сюжетный мотив – это мотив, относящийся именно к такой теме, т.е. всегда повествовательный мотив». Указывая на значимость мотива, В.Е. Ветловская пишет, что «…не только действие, но и действующие лица, их характеры, убеждения, поступки, связи, отношения, наконец, авторская концепция … решительно все передается с помощью мотивов и их комплексов. И ничего без них» [3, с. 52].

В прагматической концепции мотив служит основой сюжетного высказывания (тема – рема) и говорит о смысле художественного целого. Именно семантическая наполненность мотива является в прагматическом подходе его важнейшим критерием.

Прагматический подход предполагает синтез, в котором учитываются семантическая природа мотива, его структура, связь с темой, при этом понимание мотива, его семантика и эстетическая значимость рассматриваются с точки зрения смысла произведения,  актуализируется смысл мотива в данном тексте. В статье «Словарь мотивов как научная проблема» В.И. Тюпа и Е.К. Ромодановская обобщили ряд особенностей мотива. Во-первых, конечно, повторяемость, когда мотивный повтор организует  читательское восприятие, акцентируя внимание на определённых элементах. Во-вторых, в характеристике, представленной этими исследователями, речь идёт не просто о лексических блоках или формальных повторах слов, создающих связность текста, а о функционально-семантическом повторе, который может быть выражен косвенно, связан с подтекстом произведения, что соответствует дуальному пониманию природы мотива (единство мотифемы и внутритекстового алломотива). Как следствие – наличие обязательного инварианта, позволяющего рассматривать мотив в парадигматической проекции, в связи с архетипическими, фольклорно-мифологическими, «вечными» литературными единицами. В-третьих, акцент делается на предикативное начало и на структурную усложнённость мотива, что затрудняет его «прочтение».

Таким образом, возможности интертекстуального анализа позволяют совмещать понятия лейтмотива и мотива, актуализировать связь мотива и темы, рассматривать структуру произведения как сеть мотивов, где мотив каждый раз вступает в новые комбинации с другими мотивами. Такой взгляд, как нам представляется, особенно важен для исследований прозы XX века, пронизанной многоголосием философских и эстетических идей, мифопоэтических образов и «вечных» сюжетов.

**1.2 Понятие и классификация бунта**

Альбер Камю в своем эссе «Бунтующий человек» писал, что пробужденное сознание показывает человеку абсурдность бытия, непонятность и несправедливость человеческого удела. Это порождает бунт, цель которого – преображение, а значит – действие. Основной мотив бунта, по словам Камю, заключается в том, что «человек – единственное существо, которое отказывается быть тем, что оно есть» [7, c. 127].

Начиная исследование понятия бунта, Камю сопоставил бунт и понятие убийства. Он задается вопросом об оправданности убийства. Камю считал, что исходный пункт его философии остался прежним – это абсурд, ставящий под сомнение все ценности. Абсурд, по его мнению, запрещает не только самоубийство, но и убийство, поскольку уничтожение себе подобного означает покушение на уникальный источник смысла, каковым является жизнь каждого человека. Бунт же несет в себе созидательное начало. Таким образом, бунт и убийство логически противоречат друг другу. Совершив убийство, бунтовщик раскалывает мир, разрушая те самые общность и единство людей.

Бунт, безусловно, предполагает в себе определенную ценность. Во-первых, бунтующий человек противопоставляет все то, что для него ценно, тому, что таковым не является. Приводя пример бунта раба против своего господина, Камю приходит к выводу, что раб восстает против прежнего порядка, в котором отрицается нечто, присущее сообществу всех угнетенных людей. Сам по себе индивид не является той ценностью, которую он намерен защищать. Эту ценность составляют все люди вообще.

При этом Камю отличает понятия бунт и озлобленность. Озлобленность вызывается завистью и всегда направлена против объекта зависти. Бунт же, напротив, стремится к защите личности. Восставший защищает себя, каков он есть, целостность своей личности, стремится заставить уважать себя. Таким образом, делает вывод Камю, озлобленность несет в себе негативное начало, бунт – позитивное. Автор этой мыслью выражает свое несогласие с некоторыми философами, отождествлявшими бунтарский дух и озлобленность.

В своей работе Камю отмечает, что бунт невозможен в обществах, где неравенство слишком велико (например, кастовые общества) или равенство абсолютно (некоторые первобытные общества). Автор подчеркивает, что бунт возможен в тех обществах, где за теоретическим равенством скрывается огромное фактическое неравенство.

Исследуя понятие бунта, Камю выделяет следующие разновидности:

1) Метафизический (философский) бунт представляет собой восстание человека против своего удела и против всего мироздания. Яркий пример – раб, восставший против своего господина и своего рабского положения. То есть метафизический бунтарь бунтует против удела, уготованного ему как отдельному индивиду. Он как бы выражает таким образом, что обманут и обделен самим мирозданием.

Камю указывает на одну интересную особенность. Раб, протестуя против господина, тем самым одновременно и признает существование господина и его власти. Так же и метафизический бунтарь, выступая против силы, определяющей его смертную природу, вместе с тем и утверждает существование этой силы. Таким образом, такой бунт не отрицает высшую силу, а, признавая ее, бросает ей вызов.

2) Исторический бунт – бунт, основная цель которого, по мнению Камю, это свобода и справедливость. Исторический бунт стремится предоставить человеку царствование во времени, в истории.

Таким образом, сознание является первоисточником бунта – стремления к преображению. Бунт индивида, развиваясь, становится ценностью множества людей, объединяя их как созидательную силу. «Я бунтую, следовательно, мы существуем и будем существовать», – таков принцип бунтующего человека.

**2 Мотив бунта против действительности в романе П. Остера «Тимбукту»**

 **2.1 Биография П. Остера и эпоха постмодерна**

Пол Бенджамин Остер (англ. Paul Benjamin Auster, 3 февраля 1947, Ньюарк, США) американский писатель и переводчик, сценарист, работающий в рамках постмодернизма. «П. Остер наиболее известен своей криминальной прозой, в которой развивает проблематику преступления, поиск себя и своего предназначения» [19, с. 14].

Успех писателю принесли книги, написанные в жанре криминальной прозы. Именно в этих книгах автор пытался раскрыть проблему преступления, поиска собственного Я и духовной цели человеческого существования. Пол Остер известен как автор известнейших романов: «Тимбукту», «Измышление одиночества», «Музыка случая». Многие книги Пола Остера были экранизированы. Являясь автором большинства сценариев, он также известен в качестве режиссера. Говоря о деятельности Пола Остера, важно отметить, что он также и переводчик. Он переводил множество произведений с французского языка. Среди переведенных Остером произведений можно отметить таких авторов, как Сартр, Малларме, Бретон, Арагон.

В своих произведениях Остер часто обращается к темам «утраты (близкого человека, желаемого или же средств к существованию), разорения (у персонажа изначально достаточно денег для комфортной жизни, однако он постепенно тратит их, не имея возможности заработать или пренебрегая такой возможностью), аскетизма, повседневной жизни, творческого процесса, ощущения неминуемой катастрофы, случайности (жизнь человека не зависит только от него самого, на нее могут повлиять случайные события и совпадения, часто приводящие к трагическим последствиям), отсутствия отца, потери способности эффективно взаимодействовать с окружающими (персонаж теряет способность понимать и воспринимать что-либо или же пользоваться речью, что приводит к его изоляции), одиночества» [1, с. 59].

Одиночество, описываемое писателем, различно как по причине своего существования, так и по восприятию его персонажем. Оно может быть вынужденным, приносящим персонажу страдания, последствием смерти близкого человека или же разногласий с ним, взаимного непонимания, или же добровольно избираемым персонажем ради приобретения свободы, поиска чего-либо интересующего его или своей идентичности, предназначения, ради исцеления (человек, мучимый болью утраты, отдаляется от своего привычного круга общения, остается наедине с собой и своими интересами, часто отправляется в путешествие) или раскрепощения (в таком случае одиночество предстает необходимым условием для творчества). Писатель также обращается к американскому социуму и американской истории.

Творчество Пола Остера своими корнями уходит в его собственное прошлое и в прошлое Соединенных Штатов Америки, изучая которое, писатель приходит к парадоксальной мысли: «Америка – это единственная на свете вымышленная страна». Оставаясь наедине с действительностью, Остер выстраивает семиотическую систему прозы: это и ее лейтмотивы (одиночество, голод, поиск), это и жанровая специфика (эссе, детективный роман и воспоминания), это и стиль (исповедь, размышления, рассказ очевидца). Прошлое – это основа будущего, источник настоящего – уже не воспоминание, а собственное мифотворчество, т.е. все, что подтверждает идею Остера о том, что Америка – страна без прошлого, страна чистой, но не реализованной мечты о свободной нации.

Чтобы лучше понять творчество Пола Остера, проанализируем литературное направление, в котором писатель создавал свои романы.

Постмодернизм является одной из парадигм современного общества постиндустриального капитализма, его формирование началось на рубеже ХХ-ХХI вв. в результате угасания идеологии модернизма. «Постмодернизм представляет собой «отрицание отрицания» – радикальное явление»
[6, с. 142]. Для него характерны особая чувствительность и, соответственно, внимание к чувственной сфере, плюрализм мнений, видение мира как пространства пересечения множества текстов культуры и особое отношение к реальности, уравнивающее ее с выдумкой. «Одними из ключевых понятий постмодернизма являются интертекст и интертекстуальность» [10, с. 78]. Первое понятие представляет собой текст, в котором следы других текстов присутствуют более или менее явно, второе – феномен диалога, беспрерывного обмена между текстом и другими текстами, культурной средой. В философии постмодернизма принято, что в эту эпоху создание нового невозможно, поскольку все, что можно было создать и исследовать, уже было создано и исследовано мыслителями прошлого. «В совокупности с утратой постмодернистами веры в «высший» смысл существования это привело к отказу авторов вкладывать какой-либо универсальный смысл в произведения, воспитывать читателя, транслировать идеи и идеалы»
[12, с. 204]. Свое призвание постмодернисты видят в создании новых, непривычных подходов к анализу и соединению элементов старого мира. Кроме того, искусство постмодерна содержит в себе игровой принцип – оно создается ради удовольствия творца и его аудитории.

Среди постмодернистских техник, используемых Остером, стоит выделить прием создания документа (как свидетельства существования, так и, в более традиционном понимании, документа как текста) в литературном произведении. Герои многих его произведений (таких как «Сотворение одиночества», «Нью-Йоркская трилогия», «Левиафан», «Тимбукту», «Мистер Вертиго», «Книга иллюзий») являются писателями или поэтами. Они пишут книги, рассказывают истории или же ведут дневник, делают регулярные записи, собирают сведения о ком-либо.

Таким образом, П. Остера можно отнести к писателям эпохи постмодерна, его творчество является частным предметом различных исследований и обсуждений как в России, так и за рубежом.

**2.2 Вилли Г. Сочельник и его бунт против действительности**

Главные герои романа: пес по кличке Мистер Зельц (в оригинале: Mr Bones) и его хозяин – Вилли Гуревич.

Роман начинается с известия о том, что Вилли умирает из-за болезни, которую сопровождает неудержимый кашель, после шести месяцев страшных приступов ставший кровавым. Герой прекрасно понимает, что дни его сочтены, и его последней целью в этом мире становится передача своих бесценных рукописей так называемой Би Свенсон, которая живет в Балтиморе. Путь до этого города не близок, однако два героя готовы к своему последнему путешествию, которых за всю жизнь у них было немало:
«За двадцать три года, прошедших с того дня, когда Вилли взял себе фамилию Сочельник, он успел исписать семьдесят четыре общих тетради от корки до корки. Там были стихотворения, рассказы, эссе, дневниковые записи, эпиграммы, воспоминания и первые тысяча восемьсот строчек незаконченной поэмы – “Дни бродяги”» [13, с. 8]. И после: «Вилли поставил точку в конце последнего предложения, и ждать конца оставалось совсем недолго. Слова, запертые в ячейке камеры хранения, были единственным, чем он мог оправдать свое существование. Если эти строки исчезнут, все будет так, словно он никогда и не жил» [13, с. 8].

Итак, мы узнаем, что некий Вилли много лет назад взял себе фамилию Сочельник и написал множество произведений. Такая странная фамилия сразу наталкивает на размышления о Рождестве (в оригинале фамилия героя «Christmas»), но почему тогда его главный труд называется «Дни бродяги», а не что-то, связанное с Рождеством или Санта Клаусом. Найти ответ на этот вопрос нам поможет сам текст, поскольку после знакомства с настоящим героев мы погрузимся в прошлое и узнаем всю правду.

Для начала стоит разобраться, кто же такая Би Свенсон, и почему ради нее стоит проделать такой долгий путь, да еще и в предсмертном состоянии. Фигура Миссис Свенсон – одна из важнейших фигур для Вилли. Именно она была тем человеком, который поверил в него, помог ему развить свою страсть к чтению и поверить в свое писательское призвание. Она была для него больше, чем учительницей, он называл ее ангелом, сошедшим с небес: «В те дни Вилли еще звали Уильям Гуревич и представлял он собой костлявого шестнадцатилетнего юнца, одержимого страстью к книгам и авангардному джазу. Она взяла его под свое крыло и поощряла первые литературные опыты, в таких неумеренных выражениях восхваляя его талант и настолько преувеличивая достоинства его стиля, что вскоре он начал думать о себе как о следующей великой надежде американской литературы. Дело не в том, права она была или нет как педагог: результаты не столь важны на этом этапе, надежды – важнее. Миссис Свенсон распознала талант Вилли, рассмотрела искру божью в потемках его неоперившейся души, а ведь никому еще ничего не удавалось добиться в жизни, если рядом не было человека, который бы в него верил» [13, с. 9].

Однако Миссис Свенсон была вынуждена переехать в другой город, и в дальнейшем Вилли поддерживал с ней переписку в течение многих лет. Она продолжала помогать ему, и была очень важным человеком для Вилли: «Пылкое хвалебное рекомендательное письмо, написанное ею в год окончания школы, помогло Вилли получить стипендию в Колумбийском университете. Миссис Свенсон стала его музой, ангелом-хранителем и счастливым талисманом в одном лице. В то время Вилли было не о чем мечтать – казалось, он живым попал на небо» [13, с. 9].

Все, казалось бы, хорошо, Вилли становится успешным учеником и развивает свой писательский талант, у него есть прекрасный друг, который старается помогать ему во всем, и Вилли очень ценит это. Но следующие строчки романа повергают в шок: «Но в 1968 году произошел внезапный срыв, обострение шизофрении, припадок сумасшедшего фанданго, отплясанного на высоковольтных проводах. Вилли поместили в клинику, и после шести месяцев шоковой терапии и психотропных медикаментов он вышел оттуда непоправимо переменившимся. Вилли пополнил ряды душевно увечных. После больницы Вилли уже не писал стихов и рассказов и ему редко удавалось отвечать на письма миссис Свенсон» [13, с. 9].

С виду абсолютно здоровый мальчик превращается вдруг в абсолютную противоположность и борется за жизнь в психической больнице. Автор не случайно упомянул возраст героя при нашем знакомстве с его учительницей. Мы узнаем, что Вилли было 16 лет, и далее нам приводится рассказ о еще более ранних годах героя: «Ни мать, ни отец ничего не понимали в этих радостях жизни, но Вилли это мало трогало, поскольку в те годы важнейшей целью его жизни было убедить себя в том, что родители у него не настоящие. Они казались ему чужими и непонятными с их нелепым польским акцентом и странными угловатыми манерами. Бессознательно он чувствовал, что выживет, только если сумеет противостоять им во всем. Когда отец скоропостижно скончался в сорок девять лет от сердечного приступа, скорбь Вилли помогло перенести тайное чувство облегчения. Еще на пороге отрочества, в двенадцать лет, он сформулировал свою жизненную философию: повсюду искать беды себе на голову. Чем больше страданий выпадает на твою долю, тем ближе ты оказываешься к истине, к неприглядной сути существования, а что может быть ужаснее, чем когда твой старик сыграет в ящик всего через шесть недель после того, как тебе исполнилось двенадцать? Подобное событие накладывало на тебя трагический отпечаток, снимало с дистанции крысиных бегов навстречу тщетным упованиям и сентиментальным иллюзиям, омрачало твой лик тенью подлинных душевных терзаний» [13, с. 11].

Действительно, теперь уже не кажется, что тот самый внезапный срыв по прошествии множества лет был случайностью. Больше всего бросается в глаза категоричная позиция героя в том, что он непременно должен противостоять тому, что кажется ему чужим и непонятным. Дети часто боятся чего-то нового и незнакомого, но в большинстве случаев любопытство пересиливает, и они стараются свыкнуться с мыслью о том, что в мире существует что-то чуждое их привычной жизни. Вилли же, напротив, абсолютно не пытался понять своих родителей и решил взбунтоваться против них. Его детство оставило глубокий след в его душе и, более того, именно тогда он понял, что чем больше бед и несчастий случается в жизни, тем больше ты понимаешь смысл происходящего вокруг тебя, в чем суть существования.

Теперь, когда мы узнали прошлое героя и поняли, в чем причина его психологического расстройства, можно обратиться к дальнейшим деталям биографии Вилли, которые также помогут нам лучше понять, почему герой решил взбунтоваться против действительности. В данном примере мы рассмотрим взаимоотношения Вилли с матерью после смерти отца: «Если между ними и существовала какая-то напряженность, то обусловлена она была не столько личными чувствами, сколько противоположными взглядами на жизнь. Из собственного тяжелого опыта миссис Гуревич знала, что мир полон зла и опасностей, и жила в соответствии с этим знанием, пытаясь делать все, что было в ее власти, для того чтобы не дать миру погубить себя. Вилли тоже считал, что мир настроен к нему враждебно, но, в отличие от матери, полагал, что всякое сопротивление бесполезно. Разница между ними заключалась не в том, что одна была оптимисткой, а другой пессимистом. И мать, и сын были пессимистами, но если пессимизм первой вел к жизни в мире страхов, то пессимизм второго выливался в шумное и напускное презрение ко всему сущему. Там, где мать сжималась в комок, сын шел напролом. Там, где мать осторожно пыталась ни в коем случае не заступать за красную линию, сын бесшабашно пересекал ее» [13, с. 12].

Таким образом, мотивы героя проясняются еще больше. Он не боялся злого и жестокого мира, как его мать, он презирал его и пытался бросить ему вызов. Пытался доказать, что он сильнее и сумеет противостоять ему и не быть сломленным: «Но противостояние вдохновляло его, подталкивало к переходу на все более и более экстремистские позиции, и к тому времени, когда школа осталась позади, а впереди распахнулись двери колледжа, Вилли уже полностью сжился с некогда избранной им ролью – бунтаря, возмутителя спокойствия, проклятого поэта, ночующего в канавах обреченного на погибель мира» [13, с. 13].

Теперь я хотела бы упомянуть один из важнейших моментов в романе, когда главный герой превратился из Вилли Гуревича в Вилли Г. Сочельника.

«Но только он собрался встать и выключить телевизор, как на экране начался новый рекламный ролик, в котором Санта Клаус появился из чего-то, что выглядело как каминная труба в гостиной пригородного дома где-нибудь в Массапекуа, Лонг-Айленд. Дело было перед Рождеством, поэтому реклама с актерами, наряженными Санта Клаусом, сама по себе не удивила Вилли. Но этот Санта Клаус не походил на других: щечки у него пылали огнем, а борода была белизны необыкновенной. Вилли ждал, когда начнется текст, абсолютно уверенный в том, что речь пойдет о средстве для чистки ковров или о квартирной сигнализации, но внезапно Санта Клаус обратился к Вилли со словами, которые полностью переменили его судьбу» [13, с. 14].

Для того чтобы понять, почему образ именно Санта Клауса явился герою, и почему именно из телевизионного экрана, обратимся к изменениям восприятия этой исторической фигуры в эпоху постмодерна.

Как уже было упомянуто, эпоха постмодернизма представляет собой эпоху  культурного империализма, тотальной власти рекламы и масс-медиа. Традиции почти полностью растворяются в массовой культуре, которая и стала жизненным пространством человека эпохи постмодерна.

Главный герой и центральный символ праздника Рождества эпохи глобализации – Санта Клаус, внешний вид которого закрепился в культурном сознании во многом благодаря рекламному логотипу компании Кока-Кола. Родина Санта Клауса – героя эпохи постмодерна – это Америка. Кикова Т.М писала: «В основу визуального образа было положено изображение Санта Клауса американским художником-графиком шведского происхождения Хеддоном Сандблумом, разработавшим в 1931 году первый проект образа «рождественского деда» по заказу компании Coca-Cola, оформившей этот заказ в рамках построения рождественской рекламной стратегии» [11, с. 62]. Проект оказался очень успешным и можно считать, что именно компания Кока-Кола обеспечила образу Санта Клауса всемирное распространение как главного символа рождественского праздника. В результате Санта Клаус как рекламный символ признан одним из самых успешных брендов эпохи.

Так, Вилли говорит: «Пусть кто-нибудь другой верит во всю эту рождественскую чушь, изобретенную исключительно для того, чтобы простаки легче расставались со звонкой монетой, а кассовые аппараты бойче стрекотали. Санта Клаус был для Вилли Гуревича самой сутью всего этого бесстыдного разгула потребительских страстей, средоточием рождественского надувательства» [13, с. 16].

Таким образом, образ святителя Николая стал использоваться для рекламы напитка, ставшего настоящей «иконой» американской экспансии, «контрабандой», распространяющей американскую идеологию как «новый образ жизни». Было практически невозможно разглядеть Николая Чудотворца как прообраза, и, тем более, вспомнить, что главное действующее лицо праздника – Христос, Чье Рождество и празднуется в эти дни. Это подтверждает следующий отрывок из книги: « Я – Санта Клаус, Уильям. Иначе говоря – святой Николай. Или, если уж совсем по-простому, Дед Мороз. Единственная добрая сила, оставшаяся в этом мире» [13, с. 15]. «Но этот Санта не был ни самозванцем, ни переодетым бесом. Он был самым что ни на есть подлинным Дедом Морозом, повелителем эльфов и духов, явившимся с посланием доброты, милосердия и самопожертвования»
[13, с. 16].

И хотя Вилли не мог поверить в то, что с ним действительно может говорить тот самый, настоящий Санта Клаус, забытый всем миром из-за американской пропаганды, он все-таки выслушал говорящее из телевизора изображение и понял, что ему действительно суждено стать посланником Санта Клауса и изо всех сил попытаться вернуть дух настоящего Рождества.

«Христос действительно рождался на свет, понял Вилли, и не знать ему ни истины, ни счастья, пока он не доверится явившемуся ему доброму духу. Отныне на него возложена тайная миссия: ежедневно нести весть Рождества в сей мир, не прося от него ничего взамен и щедро даря ему свою любовь.

Иными словами, Вилли решил сделаться святым.

Вот так получилось, что Уильям Гуревич завершил свой земной путь и из плоти его родился новый человек, которого звали Вилли Г. Сочельник. В ознаменование этого события Вилли наутро отправился в Манхэттен, где сделал себе на правой руке татуировку с изображением Санта Клауса»
[13, с. 16].

С тех пор Вилли покидал дом на несколько месяцев и пытался выполнить свою миссию. Ему очень тяжело давалась бродячая жизнь, он много болел и подвергался избиениям со стороны жестоких людей. Именно поэтому он и решил завести себе четвероногого друга – Мистера Зельца, тот служил ему как защитником, так и собеседником. Несмотря на все трудности, Вилли все-таки удалось достичь определенных успехов в его деле: «Так, в 1972 году, рискуя жизнью, он спас тонувшую четырехлетнюю девочку. В 1976 году он встал на защиту восьмидесятиоднолетнего старца, которого избивали хулиганы на 43-й стрит, Вест, и за свои старания заработал ножевое ранение в плечо и пулю в лодыжку. Не раз он жертвовал для друга в беде последним долларом, не раз утешал на своей груди несчастных любовников и брошенных любовниц. Ему даже удалось отговорить трех самоубийц (одного мужчину и двух женщин) от их затеи. В душе Вилли имелись светлые пятна, и если вам случалось наткнуться на такое пятно, вы с готовностью прощали ему все остальное. Разумеется, у него не все были дома и он частенько становился совершенно невыносимым, но когда рассудок Вилли прояснялся, то второго такого друга еще надо было поискать и люди, которым довелось познакомиться с ним в такие мгновения, помнили его до самой смерти» [13, с. 19].

Стоит также упомянуть о творчестве Вилли. Как мы знаем, из-за психологического расстройства он долгие годы не мог ничего сочинять, однако с возникновением цели у него снова начало получаться писать стихотворения, в которых также был виден мотив добра, самопожертвования и милосердия ко всем слабым: «Вилли Г. Сочельник оказался более даровитым и изобретательным поэтом, чем Уильям Гуревич, и если стихам его порой не хватало оригинальности, то они полностью искупали этот недостаток искренним энтузиазмом. Хорошим примером может послужить стихотворение под названием “Тридцать три правила жизни”» [13, с. 18]. Вот его начало:

Брось себя в объятия мира,
И воздух не даст тебе упасть.
Уклонись от них, и мир
Прыгнет тебе на спину.
Отправься нагим по дороге,
Мощеной костями,
Слушая музыку собственных ног,
А если стемнеет –
Не насвистывай, пой!
С открытыми глазами не видно
Дороги. Сними свое платье,
Раздай свои обувь и деньги –
В подарок первому встречному.
Отдай. Если спляшешь тарантеллу безумия,
Ничто тебе станет дороже
Всех множеств…

В данном стихотворении мы можем видеть, что весь смысл жизни Вилли теперь заключался только в том, чтобы отдаться миру, каким бы жестоким и губительным он не казался, следовать пути, который был ему намечен свыше, и нести добро людям, пытаясь тем самым возродить дух Рождества.

Однако можно ли считать, что Вилли действительно изменился, и все его желание святости не оказалось лишь мимолетным порывом? Трудно однозначно ответить на этот вопрос, поскольку герой был способен на храбрость и великодушие, но лишь когда он фокусировался на своих мыслях и своей цели. В противном случае он оставался тем же Вилли, что был до ухода из дома: «Ибо Вилли был слаб, чересчур забывчив и слишком часто гневался. Расстроенный рассудок нередко подводил его, и когда рулетку в его голове заклинивало или, напротив, разгоняло до немыслимых оборотов, ставить на нее было рискованно. Как мог человек, столь ущербный духом, отважиться примерить на себя покровы святости? Дело было даже не в возрасте Вилли и не в том, что он – прирожденный враль с сильными параноидальными наклонностями. Просто для такой роли он был слишком забавен. Как только Вилли начинал шутить, Санта Клаус сгорал от стыда и проваливался сквозь землю, а вместе с ним – и вся затея с любовью к ближним, цветами и улыбками» [13, с. 19].

 Годы шли, Вилли продолжал писать и путешествовать, а тем временем Мистер Зельц все больше сближался со своим хозяином. Он слушал каждое его слово и все понимал, также он наладил отношения с миссис Гуревич, которая тоже рассказала ему много чего интересного: «Познакомившись с Мистером Зельцем поближе, Вилли пришел к выводу, что пес этот – воплощение земной доброты и на нем не сыщешь ни единого пятна порока. Он не только поверил в то, что у Мистера Зельца есть душа, но и пришел к выводу, что душа эта намного лучше и чище других душ, и чем больше Вилли присматривался, тем больше утонченности и благородства обнаруживал в ней. Не был ли Мистер Зельц ангелом в образе собаки? Вилли с самого начала допускал такую возможность. А после восемнадцати месяцев тесного общения и пристального наблюдения он пришел к выводу, что предчувствия его не обманули. Достаточно написать слово «DOG» и поднести к зеркалу листок, чтобы понять, в чем тут дело. «DOG», прочитанное задом наперед, – это «GOD». Собака – это Бог, вот в чем дело. Имя Всемогущего Творца всего сущего содержится в зашифрованном виде в имени четвероногой твари. Разве такое может быть случайностью? Разве здесь нет намека на то, что Мистер Зельц – воплощение той доброй силы, о которой Санта Клаус поведал ему декабрьской ночью 1969 года? Кто знает, кто знает» [13, с. 25].

Вилли всерьез задумался над самой сущностью собаки. Ему были интересны самые мельчайшие детали поведения его любимца. Люди часто заводят домашних питомцев, любят их и заботятся о них, но разве когда-нибудь человек стал бы исследовать, в каких ситуациях его собака совершает те или иные действия или что она испытывает при обнюхивании различных предметов? Эту странность также можно связать с прошлым героя, когда он все детство просил своих родителей купить ему любого зверька, чтобы он мог заботиться о нем, на что они всегда категорично отказывали, аргументируя это тем же, чем обычно аргументируют все родители. Итак, именно поэтому, когда у Вилли наконец появился четвероногий друг, он хотел как можно подробнее разузнать о нем каждую деталь и считал, что у Мистера Зельца определенно есть душа.

Заговорив о душе, очень важно упомянуть о том, куда попадают все существа, обладающие ей, а именно – на тот свет: «После того как душа отделялась от тела, тело хоронили в земле, а душа отправлялась на тот свет. Вилли непрестанно рассуждал на эту тему несколько последних недель, и к настоящему моменту Мистер Зельц не имел ни малейших сомнений в том, что тот свет – это реально существующее место, которое называется Тимбукту. Тимбукту, насколько понял Мистер Зельц, расположен где-то посреди пустыни, вдали от Нью-Йорка и Балтимора, вдали от Польши, вдали от любой точки на земле, где они побывали за время своих странствий. Вилли то описывал это место как «оазис духов», то говорил, что там, где кончается карта мира, начинается карта Тимбукту… Ты остаешься там наедине со всей Вселенной, словно крупица антивещества, попавшая в божественное сознание» [13, с. 34].

Мистер Зельц очень привязался к своему хозяину и не хотел оставаться в этом мире без него, ему было бесконечно интересно, сможет ли он жить в этом Тимбукту вместе с Вилли: «Если в мире существует справедливость и собачий бог имеет какое-то влияние на то, что происходит с его подопечными, лучший друг человека должен оставаться с человеком после того, как оба они сыграют в ящик. Более того, в Тимбукту все собаки начнут говорить по-человечески и смогут беседовать с хозяином на равных»
[13, с. 35].

Однако Вилли доживал свои последние мгновения, и последнее, о чем он размышлял, была вся его жизнь, он думал о своем детстве, о том, как противостоял миру и в частности Америке, о самой сущности мира, существующего вокруг него: «В этом суть Америки, ее «ноу-хау» – тебе забивают голову всяким мусором, а затем забивают ее новым мусором, чтобы вытеснить старый. Вроде бы невелика хитрость, давно бы пора разгадать, но людям это нравится – они хотят, чтобы так повторялось вечно. Они радуются, как дети, размахивают флажками, шагают под звуки духового оркестра. Чудеса, чудеснее прежних чудес, волшебные устройства, превосходящие всякое воображение, но давайте не будем забывать – мы не одни на земле» [13, с. 39].

Так, новые ценности вытесняют старые, и зачастую они навязаны самой системой, будь то рекламы, масс-медиа, книги и т.д. Как случилось и с духом Рождества, и с образом Николая Чудотворца, которого заменил Санта Клаус, навязанный рекламой популярнейшего напитка. Исчезли все воспоминания о том, как было раньше, и люди не могли противостоять напору действительности, однако Вилли Г. Сочельник до последнего боролся против действительности: «Человеческой натуре порою свойственна редкостная тупость, и тогда мы выглядим не лучше какого-нибудь земляного червя. А на червя-то я никогда походить не хотел; вот почему я прыгал, скакал, парил, и сколько бы раз это ни приводило к ударам о землю, я вставал и начинал снова. Даже сейчас, когда тьма готова поглотить меня, рассудок мой отказывается сложить лапки и сдаться» [13, с. 40].

Вилли до последнего верил, что он сможет выполнить свою миссию и принести в мир добро и милосердие, изменить все к лучшему и оставить след в этом мире: «Это именно то, о чем я всегда мечтал, Мистер Зельц. Сделать мир лучше. Расцветить серость будней, развеять скуку. Добиться этого можно разными способами: изобрести прозрачный тостер, написать стихотворение, протянуть руку дружбы незнакомцу. Не важно, каким образом, главное – сделать мир немного лучше, чем он был до тебя. О чем большем может мечтать человек? Смейся, если хочешь, над моей наивностью, но уж коли я решил быть откровенным, то и буду. Не надо стесняться порой раскрывать свое сердце. Если другие станут считать тебя дураком, пусть считают. Но лучше казаться дураком, чем прожить жизнь уныло, лучше поступать так, как нас учит Санта Клаус, чем обманывать самого себя» [13, с. 41].

Однако жестокая действительность изо всех сил старалась уничтожить Вилли. Он вспоминал, как ему досталось наследство от матери, и он все потратил на свою цель, на добрые дела, которые ему суждено было исполнять. Вилли подчеркивает, что в современном мире жить без денег невозможно, все завязано только на них, и тот, кто не имеет денег, не найдет сил противостоять натиску мира: «Но не словом единым жив человек. Ему подай еще и хлеба, да не один ломоть, а два. Один в рот и один про запас. Даже чтобы есть капусту, и то нужна «капуста» – надеюсь, ты меня понимаешь, – а без второй капусты и первой не будет» [13, с. 42]. «Это у меня в крови – отвага, решимость, желание поступать не так, как другие. Бабки на ветер – вот как я поступаю с деньгами. За долгие годы мне подвернулся единственный шанс показать, что мои слова не расходятся с делом, поэтому едва у меня в кармане очутились бабки, я не стал раздумывать. Бабки на ветер, как я уже сказал. Возможно, держа свое слово, я осложнил себе жизнь, но это не значит, что я сожалею о содеянном. В конце концов, гордость тоже чего-то стоит, и, говоря по совести, я горжусь тем, что не сробел. Я перешагнул черту. Я прошел свой путь до конца. Я перепрыгнул через пропасть. Я не испугался левиафана в пучине» [13, с. 42].

Как итог, Вилли отдавал себе отчет в происходящем, он прекрасно понимал, что без денег погибнет, и скитания по миру ни к чему хорошему не приведут. Но он поступил как настоящий мужчина, не испугался последствий и сдержал слово, он выиграл свою битву против действительности.

Вилли был не готов умереть, ему хотелось встать и пойти дальше, научить своего пса читать книги, жить: «Мне нужно совсем немного времени. Несколько минут, чтобы перевести дыхание. А там посмотрим. Или не посмотрим. А если не посмотрим, то ничего и не увидим, кроме тьмы. Тьма повсюду, насколько хватает глаз. Даже в глубинах морских, в соленых пучинах небытия, где нет ничего и ничего не будет. Кроме меня. Или уже не меня. И вечности» [13, с. 43].

Борьба Вилли окончилась, он ушел из этого мира, оставив Мистера Зельца одного. Его пес же, в свою очередь, всегда верил, что его хозяин попал в Тимбукту. Об этом свидетельствует сон, приснившийся псу, в котором он и Вилли разговаривали на равных. Мистер Зельц тоже боролся за жизнь, уходил из тех мест, где было плохо, но в конце он пришел к выводу, что плохо везде, где нет Вилли, и он принял решение попасть к хозяину как можно скорее.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В данной работе был рассмотрен мотив бунта против действительности на примере романа Пола Остера «Тимбукту», проанализирована эпоха постмодернизма и Америка XX-XXI вв.

Таким образом, обобщая сказанное, можно прийти к выводу, что эпоха постмодерна активно распространяет в мире всевозможные техники амнезии, во многом построенные на стратегии «антипамяти». Одной из фигур такой антипамяти и является образ Санта Клауса, который, имитируя традицию празднования Рождества Христова, не отсылает ни к какому прошлому, кроме своего собственного. Образ Санта Клауса соотносится не со святителем Николаем, и не с Христом, а с такими героями, как Микки-Маус, покемоны и другие герои диснеевской мультипликации, и его культурный контекст, скорее, соотносится с Мак-Дональдсом, Голливудом и Диснейлендом. В такой перспективе стирается принципиальное различие между такими праздниками, как Рождество, Хеллоуин и День святого Валентина.

 Главный герой романа – Вилли Г. Сочельник является бунтовщиком против этого мира, против действительности, в которой искажается вся история, измененная ради выгоды и прибыли современного правительства.

 Его бунт заключался в перерождении как погибающего мира и духа Рождества, так и в перерождении самого себя. Свыше ему была поставлена задача нести в мир добро и помогать нуждающимся, делать то, в чем, собственно, всегда и заключался смысл Рождества Христова.

Хочется верить, что поэма, написанная героем, под названием «Дни бродяги», скажет свое слово и произведет нужный эффект на человечество, и что его жизнь не сотрется из потока истории и оставит след, ради которого герой столько сопротивлялся и боролся против действительности.

Вилли Г. Сочельника также можно назвать экзистенциальным человеком. За всю свою жизнь он прошел долгий путь к освобождению своей личности от общества. Вначале он отрицал существование родителей, не хотел иметь с ними ничего общего, затем он пытался избежать воздействия всего окружающего его мира, используя алкоголь и наркотики. Тем не менее, у Вилли был кризис личности, и он не понимал, кем он хочет стать и чем заниматься в жизни. Как уже было сказано, Санта Клаус поставил перед ним цель, и Вилли начал свой долгий путь к обретению окончательной свободы.

Что касается четвероногого друга Вилли – Мистера Зельца, то тут все не так однозначно. Сам герой не раз говорил о том, что не считает, что у его собаки нет души, и она не способна прийти к тому же, к чему в конечном итоге пришел Вилли. Вилли и сам Мистер Зельц верили, что встретятся в Тимбукту, в месте, куда могут попасть только существа, обладающие душой.

Таким образом, мне кажется, что автор хотел показать не только историю Вилли Г. Сочельника, весьма ироничного по своему образу героя, который обрел свободу благодаря своей цели, но также и историю самого пса. Это говорит нам о том, что Мистер Зельц действительно обладал душой и прошел свой собственный путь, добился своей цели, а его целью было найти счастливое место, где он мог бы говорить со своим хозяином на равных. И я думаю, что они встретились в Тимбукту.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1 Бронич, М. К. «Сотворение одиночества» Пола Остера: особенности жанра. – Казань : Изд-во КФУ, 2012. – 185 с.

2 Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. – Л. : Художественная литература, 1940. – 494 с.

3 Ветловская, В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. – СПб. : Наука, 2002. – 104 с.

4 Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

5 Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX  века. – М. : Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с.

# 6 Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.

7 Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.

8 Карслиева, Д.К. Пол Остер и Эдгар А. По // Литературные связи и литературный процесс. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 64 с.

9 Карслиева, Д.К. Художественно-эстетические ориентиры Пола Остера. – Архангельск : Издательство Вестник Поморского университета, 2006. – 277 с.

# 10 Керимов, Т.Х. Интертекстуальность // Современный философский словарь. – М. : Одиссей, 1996. – 228 с.

# 11 Кикова, Т.М. Теоретические основы постмодернистской рекламы. – Майкоп : изд-во АТУ, 2014. – 152 с.

# 12 Маркова, Л.А. Философия из хаоса. Ж. Делез и постмодернизм в философии, науке, религии. – М. : Канон-Плюс, 2004. – 384 с.

13 Остер, П. Тимбукту. – М. : Торнтон и Сагден, 2001. – 192 с.

14 Пестерев, В.А. «Постмодернистский модернизм» в творчестве Пола Остера: роман «Храм Луны». – СПб. : Наука, 2006. – 146 c.

15 Путилов, Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива. – СПб. : Наука, 1992. – 84 с.

16 Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. – М. : Художественная литература, 1972. – 543 с.

17 Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

18 Тюпа, В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов. – Новосибирск : Наука, 1996. – 52 c.

19 Barone, D. Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel. – Philadelphia : Univ. of Pennsylvania Press, 1995. – 224 p.

20 Shilon, I. Paul Auster and Postmodern Quest: on the Road to Nowhere. –N.Y. : Lang, 2002. – 221 p.