

УДК 82-312.1(73)

DOI: 10.17223/19986645/51/14

А.К. Никулина

**ОТ ВИТГЕНШТЕЙНА ДО ХАЙДЕГГЕРА:
ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН ДЭВИДА МАРКСОНА
«ЛЮБОВНИЦА ВИТГЕНШТЕЙНА»**

Произведение Д. Марксона характеризуется как философский роман, в котором на уровне воплощения художественной идеи логический позитивизм Л. Витгенштейна приходит в столкновение с фундаментальной онтологией М. Хайдеггера. С помощью моделирования необычного сюжета и обрисовки образа центрального персонажа писатель убедительно показывает, что исключительно рациональное восприятие не способно адекватно отобразить мир и не отвечает глубинным потребностям человеческой души.

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

Творчество американского писателя Дэвида Марксона (1927–2010) в нашей стране малоизвестно, хотя в США он считается одним из ведущих писателей своего поколения. Он является автором одиннадцати романов, а также рассказов, стихов и литературно-критических работ. В 2007 г. ему была вручена премия Американской академии искусств и литературы. Но даже в США, где его художественные произведения выходили большими тиражами и даже включались в учебные планы некоторых колледжей, критическое исследование его творчества находится еще в самом начале пути. «Дэвиду Марксону суждено приобретать все большую значимость как писателю, представляющему американскую литературу конца XX столетия», – предсказывала Джоанна Скотт на страницах *Nation* в 2010 г., в год смерти писателя [1]¹. Однако и сегодня сделано все еще недостаточно: опубликован ряд небольших критических очерков, наиболее значимые из которых были собраны в специальных номерах журналов *Review of Contemporary Fiction* в 1990 г. [2] и *Scofield* в 2015 г. [3]; в 2007 г. во Франции и в 2011 г. в английском переводе в США вышла первая монография о творчестве Д. Марксона, написанная американистом из Сорбонны Франсуазой Палло-Папен [4]. Каждый из исследователей концентрирует внимание на отдельных немаловажных аспектах творчества писателя: так, например, Ф. Палло-Папен подробно рассматривает диалог прозы Марксона с античной и более поздней традицией европейской трагедии, параллельно затрагивая многочисленные литературные аллюзии в творчестве писателя [4]; Дж. Табби изучает художественное наследие Марксона с точки зрения ко-

¹ Здесь и далее перевод всех цитируемых англоязычных источников выполнен автором статьи.

гнитивистики [5], Л. Симс выявляет сочетание литературно-художественного эксперимента и традиционности в романах писателя [6]. Однако говорить о глубокой изученности творчества писателя все же пока не приходится.

Особый литературоведческий интерес представляет роман Д. Марксона «Любовница Витгенштейна» (1988), признанный большинством критиков лучшим произведением писателя. Так, например, М. Хадсон назвал роман «самым значительным произведением американской литературы среди всего опубликованного после 1940 года» [7]. По мнению С. Мура, успех романа объясняется удачным сочетанием рассудочности и эмоциональности, серьезности и шуточности [3. Р. 97]. Несмотря на первоначальные трудности с изданием (роман был отвергнут 54 раза, прежде чем издательство Dalkey Archive Press согласилось его напечатать), произведение сразу после выхода стало популярным, так что тираж пришлось допечатывать несколько раз, а впоследствии неоднократно переиздавать книгу. В этой связи Ф. Коулман не без оснований полагает, что роман «Любовница Витгенштейна» «должен считаться одним из наиболее широко читаемых произведений «экспериментальной литературы», опубликованных в США или за их пределами» [8].

Произведение представляет собой монолог, а точнее – спонтанно печатаемый на машинке текст в форме потока сознания женщины по имени Кейт, которая уверена, что она – последний живой человек на земле, опустевшей в результате некой глобальной катастрофы. Читатель не знает, действительно ли катастрофа имела место или происходящее только представляется таковым больному сознанию сошедшей с ума героини. Но при этом читатель полностью погружается в необычный и с художественной точки зрения убедительный мир, в котором, как в треснувшем зеркале, в своеобразной перспективе отразилась вся история человеческой культуры последних трех тысяч лет.

Исследователи по-разному подходят к чтению и анализу данного произведения. Многие, как П. О’Доннелл, концентрируют внимание, прежде всего, на «технической» стороне произведения, представляющего собой огромный ироничный гобелен, сотканный из всевозможных цитат и аллюзий, и на этом основании вписывают роман Марксона в постмодернистский канон XX столетия [9]. Другие, как М. Дюплэ [10] или С. Мур [11], рассматривают поднимаемые в романе проблемы в эпистемологическом ракурсе, рассуждая о возможностях и границах познания как такового. Существуют феминистские [5. Р. 100] и психологические [4. Р. XXXV] прочтения романа. Однако мы считаем, что в первую очередь необходимо охарактеризовать произведение как роман философский, что позволит увидеть одну из важнейших составляющих его идейного замысла.

Под философским романом здесь понимается «синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и искусства» [12. С. 436]. Специфика данного литературного жанра заключается в том, что сюжет и образы персонажей создаются автором с таким расчетом, чтобы

послужить проверке и художественному обоснованию определенной философской концепции.

Д. Марксон серьезно увлекался философией. Когда Дж. Рубин в интервью 2005 г., записывавшемся у Марксона дома, задал писателю вопрос о его читательских предпочтениях, тот ответил: «...все девять полок позади вашего кресла – это исключительно книги по философии, ну, может быть, кроме нескольких изданий на нижней полке» [13]. В связи с этим не кажется удивительным, что художественные произведения Д. Марксона не только на поверхности наполнены цитатами классиков философии, но зачастую выносят философскую проблематику на передний план содержания в целом. Особенно заметно последнее в романе «Любовница Витгенштейна», где философское содержание, как нам видится, преобладает над остальными аспектами и определяет идейный замысел произведения. Писатель намеренно кладет в основу романа системное отражение ведущих философских теорий XX в. с тем, чтобы выразить свое отношение к современным глобальным процессам и кардинальным вопросам человеческого существования.

Не заметить, что данный роман напрямую отсылает к «Логико-философскому трактату» и частично к более поздним произведениям Л. Витгенштейна, невозможно: об этом сигнализируют и имя философа в заглавии романа, и стиль произведения, написанного короткими предложениями, практически каждое из которых графически выделяется в отдельный абзац («...если бы я хотел показаться совсем глупым, я бы мог еще позаимствовать манеру Витгенштейна нумеровать параграфы», – иронизировал Д. Марксон в интервью Дж. Табби [14]), и лейтмотивно повторяющаяся в романе первая фраза трактата Витгенштейна: «Мир есть все, что происходит» [15. С. 5], и типично витгенштейновские вопросы и рассуждения героини, стремящейся к логической точности во всем, например: «Если бы в мире не осталось ни одного экземпляра «Анны Карениной»... назывался бы роман по-прежнему «Анна Каренина»? [16. Р. 103]; или «Я каждый раз вижу сгоревший дом – по утрам, когда гуляю вдоль берега. Вообще-то, разумеется, дом я не вижу. То, что я вижу, – руины дома» [Ibid. Р. 10] – что в данном случае отсылает к утверждению философа: «То, что обозначают имена в языке, должно быть неразрушимым: ведь должно быть возможно описывать состояния, в которых все разрушаемое разрушено» [15. С. 105–106].

Присутствие духа Витгенштейна в романе отмечают практически все критики, делая при этом основной упор именно на формальных признаках лингвистической философии. С. Мур, например, характеризует роман как иллюстрацию к тезису Л. Витгенштейна: «Философия – это битва против околдовывания нашего разума языком» [11. Р. 275]. Сходную идею выражает М. Дюплэ: «В «Любовнице Витгенштейна» рассказчица оказывается безнадежно влюблена не столько в давно скончавшегося мыслителя, сколько в саму философию, и даже, более точно, в тот способ вопрошания, который возникает перед лицом затруднений, которые создает язык на пути к

истине» [10. Р. 64]. Языковые игры в романе несомненно представляют интерес, привнося в него дух остроумия и иронии, однако не исчерпывают полностью его философского замысла, который оказывается намного шире.

Д.Ф. Уоллес, один из первых авторов, откликнувшихся на выход романа и высоко оценивших его художественные и интеллектуальные достоинства, верно сформулировал основную тему произведения как «глубокое изучение отчаяния и одиночества» [17. Р. 220]. Мир, созданный Витгенштейном, рационален и объясним, но «что если кому-то действительно придется жить в этом трактатологизованном (Tractatusized) мире?» – задается вопросом автор [Ibid. Р. 219].

Роман представляет собой доведенное до крайнего предела утверждение из «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна: «Мир – целокупность фактов, а не предметов» [15. С. 5]. Кейт, годами путешествуя по опустевшему миру, постепенно освобождается от материальных предметов, «багажа», сковывавшего ее вначале: чемоданов, приборов, часов, книг, холстов, музыкальных записей и т.п. «Багаж, по существу, вот от чего я освободилась. От вещей, то есть» [16. Р. 14]. Но багаж представлений в ее голове более устойчив: факты, наполняющие ее сознание, остаются, причем она сама часто не знает, откуда они ей известны [Ibid. Р. 68]. Весь текст романа в результате строится на линейном воспроизведении различных фактов, изложенных кратко и констатирующих некое «верифицируемое» положение вещей. Излагаемые факты часто связаны друг с другом не органически, а по формальной ассоциации: упоминание одного объекта влечет за собой следующее утверждение, в котором данный объект тоже в той или иной форме фигурирует.

Кейт – художник и любитель музыки, вся ее прежняя жизнь была связана с областью искусства, поэтому большинство приводимых ей фактов относятся к области культуры. Но ирония заключается в том, что все, что она может сделать, – это перечислить конкретные личности, объекты и действия («Я уверена, что однажды встречалась с Уильямом Гэддисом» [Ibid. Р. 39], «Маленького сына Гектора звали Астианакт» [Ibid. Р. 108] и т.п.), в то время как абстрактные и эмоциональные суждения являются субъективными и потому в рамках данной витгенштейновской вселенной не могут быть сформулированы (как утверждал философ, «о чем невозможно говорить, о том следует молчать» [15. С. 73]). В результате все этическое и субъективно-оценочное обходится в монологе героини молчанием, а история искусства превращается преимущественно в констатацию биографических и иных «фактических» сведений. Несмотря на профессию, для Кейт, как бы странно это ни выглядело, художественно-метафорическое также большей частью не поддается восприятию, потому ее, скажем, внутренне раздражает прочитанный на обложке книги заголовок: «Бейсбол, когда трава была настоящей»; «На самом деле, «Бейсбол, когда росла трава» звучало бы точнее», – отмечает про себя Кейт [16. Р. 106]. Как нередко случается с философским жанром в литературе, в определенных ситуациях, когда перед автором стоит выбор между внут-

ренной психологической достоверностью изображения характера и соответствием философскому замыслу, формирующему внутреннюю основу произведения, последнее оказывается решающим, на что указывал, например, В.В. Кожин в словарной статье, посвященной дефиниции жанра [12. С. 436].

В романе Д. Марксона иронически обыгрывается утверждение Витгенштейна: «Я есть мой мир» [15. С. 56]. В мире в прямом смысле, не осталось никого, кроме Кейт, и теперь она свободна делать с этим миром все, что ей вздумается, то населяя его воображаемыми существами, то уничтожая эти существа, конструируя и деконструируя реальность. «Как будто можно написать весь мир, причем в любой манере, какая тебе по душе», – комментирует Кейт [16. Р. 51]. Однако человек не может существовать в абсолютном одиночестве, и потому на протяжении всего повествования Кейт постоянно подсознательно ищет «другого», то воображая живущего на верхнем этаже ее дома кота или летающую над морем чайку, то оставляя «сообщения» на улицах и, символически, на прибрежном песке, где их постоянно смывает прибой. Последнее открыто демонстрирует невозможность коммуникации в пустом фактологическом мире, где контакт с «другим», даже если допустить возможность его физического существования, не может состояться, потому что для общения требуется иной вид отношений: личностно-эмоциональный, которого объективный мир фактов не допускает. Поэтому даже когда мысленно Кейт может соотнести события хронологически, например, тот факт, что Эль Греко и Сервантес жили в Толедо в одно время и потому теоретически могли встречаться друг с другом, ей не удастся вообразить их беседу дальше формального приветствия: «Buenos días, Cervantes». – «Buenos días a usted, Theotocopoulos» [Ibid. Р. 178]. Мир логики и фактов подходит для описания математических отношений, но не человеческих, и в этом заключается трагическая ирония всего произведения.

Заглавие романа с этой точки зрения также приобретает символическое значение: «Витгенштейн, к слову, никогда не был женат, – пишет Кейт. – Да и любовницы у него тоже никогда не было, поскольку он был гомосексуалистом» [16. Р. 249]. Так же как сам философ в личных отношениях, теория Витгенштейна в применении к сложно организованной человеческой реальности оказывается «бесплодна». То, что эта теория способна породить, – это лишь холодный и пустынный пейзаж ненаселенного и неодушевленного мира, в котором приходится существовать Кейт без возможности и надежды выйти за его пределы.

Однако важно отметить то, что теоретические построения Витгенштейна составляют не единственную основу данного философского романа. Показательно, что произведение насыщено аллюзиями, постоянно отсылающими к другим мыслителям, причем совсем иного, субъективного, экзистенциалистского направления: Паскалю, Кьеркегору и наиболее часто – к Хайдеггеру. В интервью Дж. Рубину Марксон сетовал на то, что если философские построения Витгенштейна в романе критики разглядели, то

на присутствие философии Хайдеггера почему-то никто не обратил внимания [13], что свидетельствует о значимости идей упомянутого мыслителя для художественного замысла автора. Действительно, имя М. Хайдеггера встречается в тексте произведения едва ли не чаще, чем имя Л. Витгенштейна, что само по себе уже должно привлечь внимание, хотя, как и в случае с Витгенштейном, прямые упоминания в типичном для романа иронично-игровом духе нередко акцентируют второстепенные «факты» и в этом отношении скорее уводят от понимания сути философского замысла, нежели ведут к нему. Но тем не менее настойчивое возвращение Кейт к фразе философа о «тревоге как фундаментальном экзистенциальном ощущении» [16. Р. 80], превращающейся в один из лейтмотивов романа, выводит на поверхность важную для произведения мысль о неустрашимости этико-субъективного из подлинного человеческого существования и становится значимым противовесом витгенштейновской объективированной реальности.

В одном из центральных эпизодов романа героиня находит в подвале дома, который она выбрала для проживания, несколько ящиков с книгами, среди которых – сочинения Хайдеггера на немецком языке, поэтому прочитать их Кейт не может, да, собственно, и не имеет желания, но при этом отмечает: «Слово, на которое я, однако, не могла не обратить внимания, было слово *Dasein*, поскольку оно, похоже, появлялось на каждой странице из тех, что я открывала» [Ibid. Р. 188]. Кейт этим символическим жестом отказа от того, чтобы доискиваться до значения понятия, словно отстраняет от себя само явление, отворачивается от подлинного бытия, о чем неоднократно писал Хайдеггер как о типичной примете современной эпохи. *Dasein*, по определению философа, – это «сущее, которое, понимая в своем бытии, относится к этому бытию» [18. С. 52–53], т.е. способно с самого начала интуитивно постигать бытие, само при этом обладая неделимой целостностью. Хайдеггер отказывается от восприятия мира в рационалистских субъектно-объектных отношениях. Его *Dasein* объединяет обе позиции, поскольку познающий субъект, с его точки зрения, не может существовать вне познаваемого им мира.

В статье «Время картины мира» М. Хайдеггер видит проблему современной цивилизации в том, что познающий разум искусственно выделил себя из окружающего, тем самым превратив себя в субъект, а мир – в картину, которую можно рассматривать и описывать отстраненно и объективно: «Где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он поэтому хочет, соответственно, преподнести себе, иметь перед собой и тем самым в решительном смысле пред-ставить перед собой» [19. С. 49].

Позиция Хайдеггера в художественном пространстве романа вступает в открытое противостояние с позицией, зафиксированной в «Логико-философском трактате» Витгенштейна. Как было отмечено выше, с точки зрения Марксона, позиция сугубо «объективного» взгляда на вещи заводит в тупик, ведет к бессмысленному перечислению «фактов», превращению

мира в «пустыню», бесплодию духа. Отличительные же черты *Dasein*, по Хайдеггеру, – это забота, вовлеченность в противоположность объективной дистанцированности, обезличенности, научной незаинтересованности, которые видятся столь важными Витгенштейну периода написания «Трактата». Поэтому «вот-бытие», по Хайдеггеру, – это всегда «со-бытие», бытие с другими, даже в том случае, когда эти «другие» физически отсутствуют в данный момент. «Со-бытие», в частности, практически реализуется как ориентированность *Dasein* на прошлое как историю. «Присутствие в своем фактичном бытии есть всегда «как» и что оно уже было. Явно или нет, оно *есть* свое прошлое», – пишет философ [18. С. 20]. Именно погруженность в традицию, культуру в широком смысле позволяют человеку ощутить себя в качестве *Dasein*.

Однако драма современности, по Хайдеггеру, заключается в том, что современный человек живет в «культуре» как наборе стереотипизированных представлений, но утерял ощущение смысла и одушевленного единства мироздания. Именно эта проблема поднимается и в романе Д. Марксона. Кейт на протяжении всего повествования оказывается погружена в «культуру» как набор фактов, объектов и клише, но все, что она способна сделать, – это механически воспроизводить их в разной последовательности и сочетаемости, упражняясь в остроумии и интеллектуальной эквилибристике, но оставаясь «равноудаленной» от них в каждый из моментов своего монолога. Абсурдно выворачиваемое на протяжении романа понятие «равноудаленности» (equidistance), вычитанное Кейт однажды в инструкции по установке колонок фонографа [16. Р. 101] и затем применяемое ею к самым разным ситуациям, становится в тексте еще одним значимым лейтмотивом, подчеркивающим отстраненность человека от себя самого и от бытия в его подлинной полноте.

Воспроизводя факты «культуры» в своем понимании и описывая повседневные занятия, Кейт на протяжении всего романа обходит молчанием самое главное: неизбывный источник тревоги и беспокойства, преследующих ее и заставляющих сначала годами путешествовать по обезлюдившему миру, посещая знаменитые музеи и исторические достопримечательности, а затем проводить дни за печатной машинкой, составляя странный текст, который и видит читатель. Лишь в самом конце повествования она наберется храбрости, чтобы признаться самой себе, что источник ее скрытой депрессии – память о прошлом [Ibid. Р. 258]: собственном, в котором остались смерть сына, матери, разрыв с мужем, неспособность творить – и общечеловеческом, в котором костры, зажженные греками под стенами осаждаемой Трои, продолжают гореть тысячелетия спустя, неся гибель таким же молодым людям на полях мировых войн XX в. [Ibid. Р. 8].

Весь спонтанно создаваемый текст, по большому счету, оказывается попыткой героини скрыться от себя, своей совести и своей ответственности. В то время как с помощью разума Кейт пытается отгородиться от собственной причастности к событиям «давно минувшего», убеждая себя, что происходившее всегда имело объективные причины, подсознательно она

ощущает свою неизбежную вину за прошлое; как следствие, в финале она с горечью открывает для себя то, что, оказывается, можно, «даже взявшись писать о таких безобидных предметах, как домашние животные... прийти к менингиту, например. Или раку» [16. Р. 259]. Важно отметить, что «совесть» и «вина» выступают ключевыми терминами и в сочинениях М. Хайдеггера и определяются им как «зов бытия» [18. С. 271], метафизический голос, обращающийся к человеку из глубины его «самости» и служащий залогом его возвращения к себе и собственной «человечности».

Человек не может оторваться от своих корней, его существование – это всегда «бытие-в-мире», со-бытие, причастность, забота. «Забота» же как главное свойство *Dasein*, по Хайдеггеру, неминуемо оборачивается «тревогой», и это в первую очередь связано с тем, что только *Dasein* способно осознавать свое положение во времени и свою смертность. Мотив смерти проходит через весь роман Марксона, эпизодически возникая в образах прошлого, преследующих героиню помимо ее воли, и поднимается в конце произведения до высокой пафосной ноты, выливаясь в неожиданно пространственный монолог, ощутимо выбивающийся из общего «тезисного» стиля произведения и напоминающий погребальный плач по всем «страдальцам», жившим и умершим на протяжении человеческой истории. После этого кульминационного всплеска внезапно наступает тишина: выпавший белый снег покрывает землю, а героиня в финале словно теряет голос, на последнем дыхании воспроизводя разрозненные, затихающие фразы из различных мест прежнего текста, как отключенный от питания механизм, завершающий обороты.

Роман-вселенная Кейт, эпично начинавшийся, как Евангелие от Иоанна, монументальной фразой «В начале...» (in the beginning), следуя той же аллюзии, приходит к своему апокалиптическому концу. Однако в соответствии с двумя основными философскими теориями, формирующими основу произведения, этот финал все же можно трактовать двояко. Если следовать «витгенштейновской» линии произведения, его можно воспринять пессимистично как окончательный распад мира на атомы-факты, которые теперь полностью теряют всякую человеческую значимость и рассеиваются в пустом пространстве. Но можно также интерпретировать финал и в более оптимистическом и обнадеживающем духе, по Хайдеггеру, как возвращение мира к нулевой точке отсчета, к тишине, после которой должна начаться новая стадия его развития, возвращение к истине бытия: «Прежде чем сможет наступить событие Бытия в его изначальной истине, должно сперва надломиться бытие как воля, мир должен быть принужден к крушению, земля – к опустошению... Только после этого заката сбудется через долгое время внезапная тишина Начала», – писал М. Хайдеггер [19. С. 178].

Кейт, наследница эпохи рационализированного и механизированного Нового времени, на протяжении романа нелинейно и небыстро, но все же шаг за шагом отдаляется от искусственно созданных изобретений цивили-

зации: календарей, часов, механических приборов, автоматических приспособлений, которые долгое время оставались значимыми для нее даже после исчезновения цивилизации как таковой, и приближается к природной естественности; от книжно-музейной, «высокой», интеллектуальной культуры она идет к мифу и традиции как нерасчлененному потоку подсознательного со-бытия в культуре. Поэтому, если и можно согласиться с Дж. Табби, утверждающим, что в финале романа героиня окончательно сходит с ума [3. Р. 21], то, вероятно, только в том фигуральном значении, что она действительно сходит с «ума» как пьедестала, на котором, в витгенштейновском смысле до этого времени пыталась возводить все здание своего существования, и погружается в хайдеггеровский дорациональный поток жизни как молчания, возвещающего поворот к открытию бытия.

Таким образом, художественное пространство романа Д. Марксона оказывается местом встречи и противоборства двух противоположно ориентированных философских концепций: логического позитивизма Л. Витгенштейна и фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. Героиня, внешне ориентированная в своих рассуждениях на логику и «верифицируемость» фактов и потому символически названная в заглавии произведения «любовницей Витгенштейна», в конечном итоге обнаруживает несостоятельность логики перед лицом таких глубинных экзистенциальных ощущений, как тревога, вина, совесть. «Хотела бы я, чтобы Витгенштейн был со мной вчера в подвале и как-нибудь помог мне с этим *Dasein*», – восклицает Кейт, впервые обнаружившая «нечитаемые» сочинения Хайдеггера во время обследования собственного дома [16. Р. 192], и в этой ключевой для романа фразе слышится одновременно и авторская ирония по поводу прямолинейного истолкования всей человеческой культуры как простых располагающихся в одной плоскости «фактов», и драматическое предчувствие грядущего «поворота» в сознании героини, заставляющего ее, в конце концов, погрузиться в полное молчание. Взаимодействие данных философских концепций на уровне построения сюжета произведения и обрисовки характера главной героини, разумеется, не исчерпывает всей полноты художественного замысла романа, отличающегося оригинальностью повествовательной формы и обилием разнообразных аллюзий, приоткрывающих многочисленные возможности для интерпретации отдельных эпизодов произведения, однако именно философский аспект, как нам видится, составляет основной стержень романа и определяет его жанровую специфику.

Литература

1. Scott J. A passionate reader: On David Markson // Nation. 2010. October 13. URL: <http://www.thenation.com/article/passionate-reader-david-markson> (дата обращения: 12.07.2017).

2. Review of contemporary fiction. John Barth / David Markson. Vol. 10, is. 2. Normal, IL : Dalkey Archive Press, 1990. 294 p.

3. *Scofield*. David Markson & solitude. 2015. Is. 1.1. 184 p. URL: <http://thescofield.com/issues> (дата обращения: 25.07.2017).
4. *Palleau-Papin F.* This is not a tragedy: The works of David Markson / trans. by the author. Champaign & London : Dalkey Archive Press, 2011. 319 p.
5. *Tabbi J.* Cognitive fiction. Electronic meditations. Minneapolis, London : Univ. of Minnesota Press, 2002. Vol. 8. 166 p.
6. *Sims L.* David Markson and the problem of the novel // Fare forward: Letters from David Markson / ed. by L. Sims. N.Y. : PowerHouse Books, 2014. P. 97–122.
7. *Hudson M.* David Markson: An appreciation // Niagara Falls Reporter. 2004. March 16. URL: <http://niagarafallsreporter.com/markson2.html> (дата обращения: 28.06.2017).
8. *Coleman P.* Re-reading David Markson's 'Wittgenstein's mistress' // Context. 2014. № 24. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/re-reading-david-marksons-wittgensteins-mistress> (дата обращения: 25.07.2017).
9. *O'Donnell P.* The American novel now. Reading contemporary American fiction since 1980. UK : John Wiley & Sons Ltd, 2010. 248 p.
10. *Duplay M.* Pathologies of knowledge: David Markson, Under the Volcano, and the experience of thought // Malcolm Lowry's poetics of space / ed. by R.J. Lane, M. Mota. Ottawa : University of Ottawa Press, 2016. P. 61–69.
11. *Moore S.* Afterword // Markson D. Wittgenstein's mistress. Normal, IL : Dalkey Archive Press, 2005. P. 274–279.
12. *Кожин В.В.* Философский роман // Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. М. : Просвещение, 1974. С. 436.
13. *Rubin J.* An interview with David Markson. URL: http://www.bookslut.com/features/2005_07_005963.php (дата обращения: 28.06.2017).
14. *Tabbi J.* A conversation with David Markson. URL: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-markson-by-joseph-tabbi> (дата обращения: 25.07.2017).
15. *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. I / пер. с нем. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. М. : Гнозис, 1994. 612 с.
16. *Markson D.* Wittgenstein's mistress. Normal, IL : Dalkey Archive Press, 2005. 279 p.
17. *Wallace D.F.* The empty plenum: David Markson's 'Wittgenstein's mistress' // Review of contemporary fiction. 1998. Is. 8.3. P. 217–239.
18. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. В.В. Бибихина. М. : Ad Marginem, 1997. 452 с.
19. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. М. : Республика, 1993. 447 с.

FROM WITTGENSTEIN TO HEIDEGGER: DAVID MARKSON'S PHILOSOPHICAL NOVEL *WITTGENSTEIN'S MISTRESS*

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 51. 177–188. DOI: 10.17223/19986645/51/14

Alla K. Nikulina, M. Aknullah Bashkir State Pedagogical University (Ufa, Russian Federation). E-mail: alla_nikulina@mail.ru

Keywords: David Markson, *Wittgenstein's Mistress*, philosophical novel, U.S. literature, Wittgenstein, Heidegger.

Wittgenstein's Mistress by D. Markson, most often celebrated as a striking postmodernist achievement in regard to its poetics, is characterized in the article from the point of view of its genre as a philosophical novel that through the juxtaposition of Wittgenstein's logical positivism and Heidegger's fundamental ontology tries to solve some of the most crucial problems of modern civilization, such as human loneliness and the loss of meaning in life. The author of the article argues that the philosophical context dominates the entire concept of the novel forming the basis for its plot structure and character development. Wittgenstein's influence is most obvious in the novel's formal construction and dwelling on the aspects of linguistic philosophy but at a more general level it comes to influence the whole concept of the work

through the development of such statements from Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* as "The world is the totality of facts, not things" and "I am my world". Through the major part of the novel the central character remains fact-bound in her groping through her own past as well as the history of the world arts and culture, but while logic might work well in the realm of sciences it does not appear to suit the world of human relationship and ethics. The result is the character's tragic inability to overcome her loneliness and depression or to find any meaning in her ingenious compilation of facts.

In order to contrast Wittgenstein's bleak reality, Markson weaves a different set of predominantly existentialist ideas into his novel, with M. Heidegger's being the most influential among them. The haunting idea of "anxiety as the fundamental mood of existence" that appears early in the novel finally leads the heroine, as well as the reader, to ponder over such universal notions as care, guilt and responsibility. Heidegger's *Dasein*, which the central character finds herself perplexed about in the German-written text, points to a possible solution, as it is regarded firstly as 'a having been', i.e. genuinely incorporating all the past human culture into a living person, and secondly as "being-with", i.e. always taking the other into account regardless of the physical presence of the other at the moment. The narrator in the novel, being unfamiliar with Heidegger's theoretical writing, intuitively moves the same way from formal interest in a cultural surrounding to subconscious immersion into the flow of the Being, so that her final silence, as the novel approaches its end, can be treated as a sign promising a new beginning, as the German philosopher saw it.

References

1. Scott, J. (2010) A passionate reader: On David Markson. *Nation*. October 13. [Online] Available from: <http://www.thenation.com/article/passionate-reader-david-markson>. (Accessed: 12th July 2017).
2. O'Brien, J. (1990) *Review of contemporary fiction: John Barth / David Markson*. Vol. 10-2. Normal, IL: Dalkey Archive Press.
3. Scofield. (2015) David Markson & solitude. *Scofield*. 1.1. [Online] Available from: <http://thescofield.com/issues>. (Accessed: 25th July 2017).
4. Palleau-Papin, F. (2011) *This is not a tragedy: The works of David Markson*. Translated by the author. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
5. Tabbi, J. (2002) *Cognitive fiction. Electronic meditations*. Vol. 8. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
6. Sims, L. (2014) David Markson and the problem of the novel. In: Sims, L. (ed.) *Fare forward: Letters from David Markson*. N.Y.: PowerHouse Books.
7. Hudson, M. (2004) David Markson: An appreciation. *Niagara Falls Reporter*. March 16. [Online] Available from: <http://niagarafallsreporter.com/markson2.html>. (Accessed: 28th June 2017).
8. Coleman, P. (2014) Re-reading David Markson's 'Wittgenstein's Mistress'. *Context*. 24. [Online] Available from: <http://www.dalkeyarchive.com/re-reading-david-marksons-wittgensteins-mistress>. (Accessed: 25th July 2017).
9. O'Donnell, P. (2010) *The American novel now. Reading contemporary American fiction since 1980*. UK: John Wiley & Sons Ltd.
10. Duplay, M. (2016) Pathologies of knowledge: David Markson, Under the Volcano, and the experience of thought. In: Lane, R.J. & Mota, M. (eds) *Malcolm Lowry's poetics of space*. Ottawa: University of Ottawa Press.
11. Moore, S. (2005) Afterword. In: Markson, D. *Wittgenstein's Mistress*. Normal, IL: Dalkey Archive Press.
12. Kozhinov, V.V. (1974) *Filosofskiy roman [Philosophical novel]*. In: Timofeev, L.I. & Turaev, S.V. (eds) *Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms]*. Moscow: Prosveshchenie, S. 436.

13. Rubin, J. (2005) *An interview with David Markson*. [Online] Available from: http://www.bookslut.com/features/2005_07_005963.php. (Accessed: 28th June 2017).
14. Tabbi, J. (1990) *A conversation with David Markson*. [Online] Available from: <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-markson-by-joseph-tabbi>. (Accessed: 25th July 2017).
15. Wittgenstein, L. (1994) *Filosofskie raboty* [Philosophical Investigations]. Pt. I. Translated from German by M.S. Kozlova, Yu.A. Aseev. Moscow: Gnozis.
16. Markson, D. (2005) *Wittgenstein's Mistress*. Normal, IL: Dalkey Archive Press.
17. Wallace, D.F. (1998) The empty plenum: David Markson's 'Wittgenstein's Mistress'. *Review of Contemporary Fiction*. 8.3. pp. 217–239.
18. Heidegger, M. (1997) *Bytie i vremya* [Being and time]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem.
19. Heidegger, M. (1993) *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and Speeches]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Respublika.