

РОМАННАЯ ПРОЗА ЗАПАДА РУБЕЖА XX И XXI ВЕКОВ

Статья вторая

Валерий Александрович Пестеревд. филол. н., профессор кафедры литературы,
издательского дела и литературного творчества**Волгоградский государственный университет**

400062, Волгоград, проспект Университетский, 100. stil@volsu.ru

В цикле статей исследуется западный роман на рубеже XX и XXI вв. в многообразии его национальных проявлений: Франция, Италия, Великобритания, Австрия, США. Выделенные аспекты – от романной реальности и сознания до модернизма, постмодернизма и поэтики, – а также анализ конкретных произведений дают возможность раскрыть тот особый этический и эстетический смысл, который определяет своеобразие современного романа. Во второй статье подробно рассматриваются произведения Кристофа Рансмайра «Болезнь Китахары» (1995), Милана Кундеры «Неспешность» (1995) и Антуана Володина «Малые ангелы» (1999).

Ключевые слова: внутренняя форма; герой; действие; динамика формы; доминанта; историческая проза; модернизм; повествователь; постмодернизм; поэтика; роман; стиль; художественная реальность; художественный синтез; художественная форма.

Эстетическая динамика внеэстетического

Эстетическая реальность в критической и научной мысли последних лет акцентированно осмысливается как «вторая реальность» – с усилением создания «параллельного» или «альтернативного» художественных миров. Правомерное и не новое в этих суждениях утверждение автономных законов воображения и искусства усиливается в творчестве этого рода ориентацией на эмпирическую конкретность событий и фактов. Этот принцип неклассической картины мира реализует **Кристоф Рансмайр** в романе «Болезнь Китахары» (*Morbus Kitahara*, 1995).

Это роман исторический и в своей основе автобиографичный. Историзм Рансмайра особого свойства, соответствующий тому постмодернистскому переписыванию и перевоссозданию прошлого в воображении и в истории, которое Л.Хатчеон определяет как «историографическая метапроза» («*historiografic metafiction*») [Hutcheon 1988: 106, 110]. Для австрийского писателя – это «игра с возможностями реальности» («*Spielen mit den Mölichkeiten der Wirklichkeit*») [Ransmaur 1984: 209].

Главное альтернативное допущение в романе связано с политикой страны-победительницы в американской зоне послевоенной Австрии. Реальная программа восстановления и развития Европы, предложенная в 1947 г. Маршаллом, перевоссоздана в жизни приозерного поселения Моора

как план Стелламура. Вместо экономической помощи и демократизации – всенародное искупление нацистской вины и деиндустриализация. В художественной реальности романа – надпись-эпитимья о двенадцати тысячах убитых, и «убили их уроженцы этой земли» [Рансмайр 2002: 32], о чем гласят мемориальные слова. Их «каждая буква в рост человека» на скалах каменоломни – «отдельная скрепленная цементом скульптура из обломков лагерных бараков, из опор сторожевых вышек и железобетонных осколков взорванного бункера» [там же].

В той же мере мемореален в Мооре под эгидой оккупационных властей ритуал покаяния *лестница*: жители деревушки изображают (как запечатлено на фотографии времен концлагеря) «длинную вереницу узников», поднимающихся с «большим обтесанным гранитным блоком» на спине со дна карьера «до исчезающего в тумане верхнего края» по вырубленной в камне «крутой и неровной» лестнице [там же: 45]. А разорение, опустошение и вырождение Моора, превращенного в доцивилизационную и доиндустриальную страну, лишенную железной дороги и электричества, – вторая линия стратегии победителей фашизма, усиливающей и крайнюю нищету, и мародерство, и преступления, и беспредельную нравственно-психологическую ущербность [Bartsch 1999: 95–108].

Созданный Рансмайром «параллельный мир», обращенный к действительности сороковых послевоенных лет, органичен во вновь актуальной в австрийской литературе с 80-х гг. проблеме «неискупленного прошлого». Однако стремление это прошлое «покорить» [Cook 2001] оказывается иллюзией и неизбежно ведет к человеческим трагедиям, поскольку и в эмпирической истории, и в истории воображения действует закон «абсолютизма реальности» (выражение А.Блуменберга). В его власти и судьбы трех протагонистов романа. Их принадлежность истории единовременна в двух смыслах. Они типичны как определенные герои послевоенного времени австрийской действительности. «Беринг, сын кузнеца из Моора, выросший среди кур, был личным телохранителем Амбраса, бывшего узника лагеря и так называемого “собачьего короля”, который по поручению оккупационных властей управляет каменоломней, и Лили, беженка и дочь одного из палаток в лагере» [Thorpe 2008]. В то же время «в этих персонажах Рансмайр типизировал три модели выживания: оставшегося в живых узника лагеря, ребенка войны, ребенка военного преступника» [Seibt 1995].

В моделировании исторически альтернативной реальности «Болезни Китахары» всецело действительна дихотомическая многосоставность миропонимания Рансмайра. Однако центр дихотомии в романе – «эстетическое» и «деэстетическое», образующие в их динамике доминанту, как ее осмысливал Р.Якобсон: «...ее можно определить как фокусирующий компонент произведения искусства: доминанта управляет остальными компонентами, определяет и трансформирует их», «обеспечивает целостность структуры», «определяет специфику произведения» [Якобсон 1996: 119].

В аспекте соотношения «прекрасного» и «безобразного» повествование в романе выстраивается в очевидном следовании от одного низменного образа к другому, они нагнетаются, концентрируются в описаниях, сценах жестокости и насилия, деталях, лексике. Начальная часть романного обрамления обнаруживает авторское пристрастие к безобразному. И если в описаниях двух «черных» мертвецов-мужчин отмечены детали, скажем: «нечеловечески вывернутые позы» или выжженные огнем глаза [Рансмайр 2002: 7], то труп женщины – это натуралистическая неприглядность «праздничного пира» птиц и насекомых: «худенькое ее тело...было сплошь исклевано и изъедено – целый лабиринт ходов прогрызли в нем жуки, личинки, мухи; они ползали по этой обильной пище, вились вокруг» [там же: 7–8]. Первое убийство Берингом человека во время нападения на дом мародеров; укрощение Амбрасом собак на вилле «Флора»; расправа с отцом Лили и

ее охота на бандитов в Каменном Море; смерть, похороны матери Беринга и безумство его отца; расправа с ворами хлеба в концлагере и пытка «раскачкой» Амбраса; праздничная ночь Беринга в Бранде и тропический ливень в Бразилии – это только избранная множественность безобразного, изображенного на последующих страницах романа. Эта образность вписывается в исключительно негативный смысловой ряд: смерть, насилие, физические страдания, жестокость, разрушение и агрессия, природные или рукотворные. И даже когда в романе изредка появляются элементы прекрасного, то они понимаются как нелепая (и странная) манерность, безвкусица, лубочный китч. Такова, бесспорно, «ворона», как прозвали джип Амбраса в Мооре после ремонта его Берингом, придавшим машине птичий облик.

Не концептуальная заданность, а композиция создает художественную реальность в «Болезни Китахары», отвечая одному из главных принципов Рансмайра – «искусству рассказывания» («die gesamte Erzählkunst») [Ransmayr 2003: 86]. Обрамление – по сути разбитый на две главы под общим названием «Пожар в океане» (только с изменением неопределенного артикля на определенный в конце) эпизод бесперспективного и трагического итога жизни Лили, Беринга, Амбраса и принявшей их в Бразилии Муйры. Это кольцевое сжатие основной повествовательной части романа – от рождения Беринга до прибытия протагонистов на ферму «Аурикана» усиливает, скорее, внешне художественную целостность произведения. Внутреннее единство возникает благодаря «рекурсивной структуре» («a recursive structure») [McHale 1987: 112–119]. Ее разновидность в «Болезни Китахары» – лейтмотивная структура.

«Птица» – один из ключевых мотивов романа. Очевидно романное противопоставление этому лейтмотиву повторяющегося (а также ключевого) образа «камня». И третий ключевой лейтмотив, связанный прежде всего, как и два предыдущих, с одним из ведущих героев – Лили, но охватывающий разные повествовательные планы, – это «Бразилия». Соответственно художественной иерархии компонентов в «Болезни Китахары» с ведущими лейтмотивами согласуются второстепенно-дополнительные. В их числе – холод; оружие, армия и их сила; огонь и пожар; собаки; машина; природная стихия; Библия матери Беринга («кузнечихина Библия»). Неожиданно возникающие – то по авторской «логике» повествования, то в виде предметного или вербального элемента микрообраза (сравнения, метафоры, метонимии) – лейтмотивы разных художественных и смыслообразующих уровней, несмотря на их разобщенность или взаимосвязь, взаимодополняемость,

структурируют романский мир как конструктивную целостность.

Ведущие формы в «Болезни Китахары» – «эстетические», ибо прекрасное здесь предстает как способ изображения, выполняющий основное предназначение искусства, отвечая и главной задаче Рансмайра: преобразование внехудожественного материала в художественный. Однако (что аксиомно) оно заключается не в упрощенном или прямолинейном «переложении», «переводе», а в неоднозначном преломлении на границе «искусство/неискусство».

В этом аспекте раскрывается в романе Рансмайра образ «болезни Китахары». Вынесенный в заголовок произведения и связанный с недугом Беринга, он одновременно сюжетен; в лейтмотивной структуре, безусловно, доминирующий; имманентен вербальной сфере. Думается, с прицельной авторской задержкой болезнь Беринга возникает почти в середине повествования, но развивается этот мотив интенсивно и синхронно в нескольких направлениях: физическое состояние полуслепоты; психическое его преломление; научно-популярное объяснение этой болезни доктором Моррисоном; онтологический уровень приобщения через ослепление к мраку, тьме, пустоте; иносказательно-символическое выражение сути человеческого «я» (комплекс страха, ненависти, жестокости, эгоцентризма, иллюзорности).

Несмотря на лексически обыденное обозначение болезни Беринга – «дыра», «пятно», «чернота» («das Lock», «das Flecken», «das Schwarze»), – Рансмайр образительно и выразительно смещает акцент на усиление эстетического видения, метафорически или метонимически поэтизируя «деэстетическое». «Слепые его пятна плыли в безлюдье, бледные и прозрачные для света» [Рансмайр 2002: 372] («Blaß, lichtdurchlässig durchschwebten seine blinden Flecken die Einöde») [Ransmayr 2003: 395]), – пишет Рансмайр. И аналогично поэтически – совмещая сравнение, метафору, метонимию – воспроизводит помутнение зрения Беринга, всецело охватывающее зримый для героя мир: «Он видел перед собой Лилины черты отчетливо и все же в глубокой тени, словно тьма ушедшая из глаз, теперь дымным маревом вновь поднималась из недр его существа, омрачая лицо потерянной возлюбленной, и море, и небо, и весь мир» [Рансмайр 2002: 384] («Er sah Lilys Gesichtszüge klar und doch tief im Schatten vor sich, als rauchte die Dunkelheit, die aus seinen Augen gewichen war, nun aus seinem Innersten wieder empor und verfinsterte ihm mit dem Gesicht einer verlorenen Geliebten auch das Meer, den Himmel, die Welt») [Ransmayr 2003: 408]).

Поэтизируя, эстетическое отстраняет безобразное, деформирует его, перевоссоздает, но в синтезе с ним образует новый художественный

сплав. Эта образность в динамике меняющихся соотношений «прекрасного» и «безобразного» внедряется в связующие начала повторений, нарушая целостность структуры романа. Возникает то внутреннее «напряжение», в котором, вслед за Гегелем, Т.Адорно видит истинное свойство словесного художественного произведения [Адорно 2001: 71, 81], остающееся аксиологичным и в современном искусстве.

Более того, механизм частных противопоставлений «прекрасного» и «безобразного» в конкретном образе и их противостояние всероманному целому повторений – это стремление «преодолеть замкнутость собственной структуры, выйти за ее пределы, обозначить собственные цезуры, которые не допускали бы больше тотальности явления» [там же: 132]. Преодоление, которое раскрывает художественное саморазвитие романа. Синхронно лейтмотивная структура «Болезни Китахары» – как создающая единство разновидность «рекурсивной» – онтологически отражает лабиринтное мировидение писателей постсовременности. И в этом смысле выявляет понимание австрийской литературой «самой природы реальности как богатства возможностей» и «соизмеряется с бесконечностью»: «...при традиционной верности эмпирике она занята, по словам М.Хайдеггера о Рильке, в лучших своих достижениях “целокупностью сущего”» [Павлова 2005: 311].

Параметры «постмодернистского модернизма»

«Постмодернистский модернизм» не парадокс, скорее – оформленная гипотеза об одной из художественных парадигм 90-х гг. XX столетия и начала XXI. Обусловленность этого явления – сложные взаимоотношения постмодернизма и модернизма. В их основе двойственность: неприятие и продолжение, отличие и общность, причем в неоднозначности проявлений¹. Эта двойственность колеблется в крайностях – от полного разрыва и пародийного вызова модернизму до использования его словесно-художественного опыта, однако в постмодернистском преломлении. Последнее, собственно, и является «постмодернистским модернизмом»². В творчестве это «Храм Луны» (1989) П.Остера, «Обладание» (1990) А.С.Байетт, «Болезнь Китахары» (1995) К.Рансмайра, «Прощальный вздох мавра» (1995) С.Рушди, «Студия» (1998) Ф.Соллерса. К этим образцам принадлежит и «Неспешность» (*La Lenteur*, 1995) Милана Кундеры.

Первый написанный по-французски роман «Неспешность» – вместе с «Подлинностью» (1997) и «Неведением» (2000) – французское наследие писателя, который после событий 1968 г. в Чехословакии и последовавшего «коммунистического террора» живет во Франции, связав с нею

свою писательскую судьбу. Как автор этих произведений Кундера признан одним из значительных мастеров современной французской прозы. Суть, конечно, не в языке, а, как пишет Г.Скарпетта, в ощущении в этих произведениях (и в частности, в «Неспешности») «французского духа». Создается впечатление, – раскрывает свою мысль этот исследователь, – что «при переходе на французский язык» «Кундера достигает другого тона, нового самовыражения, открывает новый аспект романного искусства», происходит «нечто похожее на обретенную свободу»: явно усиление легкости, фантазии, живости, более значимой импровизации [Scarpetta 1996: 254, 269–270]. При этом малый объем этих романов, лаконизм и умеренность стилистических средств, кинематографичность их фрагментарных композиций близки минималистской прозе 80–90-х гг., во Франции – Ж.Эшноза, К.Бобена, Ж.-Ф.Туссена.

Взаимопроникающие в «Неспешности» эссеистическое и сюжетное начала являются вариацией двойственности произведений Кундера, который писал об их построении на двух уровнях: «...на первом я сочиняю романную историю, над нею развиваю темы», при этом они «непрерывно функционируют *в* и *через* романную историю» [Kundera 1986: 107]³. Понимая тему как «экзистенциальный вопрос», Кундера в этом аспекте определяет сущность романа, в котором «рассматривается не реальность, а экзистенция», – «это поле человеческих возможностей, все то, что может стать с человеком, на что он способен» [ibid.: 108].

Стремясь охватить всё человеческое, Кундера в «Неспешности» мыслит предельно универсально в основных категориях экзистенции или в таковые переводя частное и эмпирически конкретное. Пожалуй, никакой другой роман не имеет такой сгущенности экзистенциальных понятий, как «Неспешность». Некоторые из них противопоставлены. В первую очередь «неспешность» – «скорость», «разновидность экстаза, подаренная человеку технической революцией»; это код современности – «демон скорости» и «ненасытная жажда скорости» [Кундера 1996: 5, 48, 54]. Анти-тезны «прошлое», «будущее» и «настоящее». Контрапунктны «сексуальность» и «любовь». Однако в своем большинстве экзистенциальные категории обнаруживаются разрозненно и неупорядоченно, среди них – «история», «гедонизм», «актуальность», «власть», «слава», «эгоизм», «избранничество». Представленные романские истории – не иллюстрации этих основополагающих категорий, а порожденные писательским воображением «вопросы-размышления (размышления-вопросы)»⁴ в опосредованной сюжетно-повествовательной форме.

В качестве одного из действующих лиц Кундера выводит самого себя; он – рассказчик, рефлексирующий герой, чьи размышления создают интеллектуальное напряжение. Историческая сюжетная линия представляет собой перевоссоздание новеллы «Никакого завтра» Вивана Денона, которая «числится среди литературных произведений, наиболее ярко отражающих искусство и дух XVIII столетия» [там же: 7]. Три линии комедийной интриги в «Неспешности» – это Берк, «плюсун» – знаменитость «ярмарки на площади» современных массмедиа; чешский ученый-энтомолог Чехоржипски, в сентиментальном воодушевлении приветственных оваций забывающий прочитать свой доклад на международном конгрессе; и, наконец, по-человечески симпатичный «автору» Венсан, «анархист», но по сути тот же «плюсун», что и Берк.

Переплетая истории Чехоржипски, Берка и Венсана, Кундера сосредоточен на индивидуальности характеров и несхожести жизненных ситуаций этих героев. Однако на внутреннем – коннотативном – уровне романа эти вымышленные судьбы единообразны в экзистенциальной сущности – иллюзии человеческого существования. К этой авторской мысли приобщены Кундера-персонаж и фигуры второго плана – Иммакулата и Юлия.

В этом экзистенциальном аспекте особого внимания заслуживает исторический план «Неспешности». В критических суждениях о романе реальность XVIII столетия осмысливается в авторском противопоставлении современности [см., например: Scarpetta 1996: 257–259; Шевякова 2005: 82–90]. Его романная заданность очевидна, однако исторический регистр произведения далеко не однозначен. Он существует в «Неспешности» в характерной для модернистского и постмодернистского творчества форме «rewriting» – в западной терминологии свободного «переложения», «переписывания» известных текстов [Calinescu 1997: 243–248]. В «Неспешности» новелла Вивана Денона раскрывается в «рефлексивном перечитывании» («reflective rereading»), относящемся в равной степени к исходному тексту и к новому, возникающему на его основе [Calinescu 1997: 243], но также предполагающему художественную интерпретацию-гипотезу. Она в различных проявлениях кристаллизует запечатленную в названии ценность далекой эпохи, одновременно придает сомнение экзистенциальной аксиологичности неспешности. Определенный авторский скептицизм привносится в благозвучность медлительности через стиль, в котором утрируется манерность рококо (что особенно очевидно при сравнении с текстом Вивана Денона) и создает в стилизации Кундера пародийно-иронический эффект.

Возвеличенная в романе медлительность подобна любому искусственному порождению культуры, аналогична благоразумию, искусству беседы, театрализованной галантности, учтивости, законченной совершенной форме чувств, мыслей, поведения, которые в романе кардинальны для XVIII в. Неспешность – не утвердительный ответ о жизненных ценностях, а гипотеза. Она реализуется в «экспериментальной мысли» романа: о возможности неспешности быть ценностно значимой в нынешнее время. Так Кундера творчески постулирует одно из своих писательских убеждений о необходимости постоянно «десистематизировать свою мысль» [Кундера 2004: 178].

Охватывая всецело роман, ведущая его тема – иллюзия, как то свойственно музыкальному произведению, не дается в причинно-следственном развертывании. Она развивается (и в эссеистических, и в повествовательно-изобразительных частях) при взаимодействии часто непосредственно не связанных между собой ее вариаций. Вне обусловленности иллюзия выступает экзистенциальной данностью и в статусе философско-эстетической категории «возводится в принцип художнического видения мира» (Т.Л. Мотылева).

Здесь очевидна эстетическая диалектика модернизма – возведение эмпирически частного во всеобщий универсальный закон (или закономерность). В аспекте его конкретного художественного проявления создается картина жизни, выстраивается модель мира. В этом принципе моделирования эстетической реальности концентрируются основные свойства модернизма. Образую романную реальность, иллюзия предстает в «Неспешности» в универсальном, экзистенциально-онтологическом, качестве.

Романное рассмотрение экзистенции в «Неспешности» – это художественное перевоссоздание и подчас полемическая корректировка имманентного модернизму и постмодернизму философского экзистенциализма. Идеи Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса, но в особенности М. Хайдеггера, образуют основу миропонимания Кундера. Одиночество и отчуждение человека, неосознанность им отчужденности и бегство в нее; экзистенциалистская проблема «я»: мира и бытия в-себе и для-себя; стремление «я» к власти над «другим», – по-разному проявляющиеся в образах мадам де Т. и юного кавалера, «Кундеры», Чехоржипски, Берка и Венсана – непреложные данности гипотетической в романе экзистенции. Экзистенциальна и определенная целостность произведения, поскольку пятьдесят один фрагмент «Неспешности» – это, фактически, пятьдесят одна экзистенциалистская «ситуация». Она развивается в каждом изобразительном и эссеистическом эпизоде как «выбор»: возможность са-

моосуществления человека, его свобода и несвобода, – способность свободного выбора, являющегося для Кундера мерой сущности человека, смысла его экзистенции. Смысла, который на поверку оказывается иллюзией – формой отчуждения. Она явна и в комическом дискурсе романа, заостряющем массмедийную оплошность экзистенциалистских идей. В этом смысле неслучайно ироническое обыгрывание фразы Берка, соприкасающейся (в самодовольной мысли этого «плясуна») с «величайшими умами» Франции, Камю, Мальро, Сартром: «Бунт против человеческого удела, которого мы не выбирали» [Кундера 1996: 30].

Несомненно, «принципы организации повествования» в «Неспешности» основаны «на серии тематических контрастов, а не на форме» [Scarpetta 1996: 259]. Одновременно постоянный творческий интерес Кундера к новым художественным решениям в каждом произведении ведет к модернистской и постмодернистской демонстрации его «сделанности». Это узаконивание автономности «романной реальности» осуществляется через обнажение приемов формотворчества.

Кундера придерживается традиционного рассказывания историй, однако неожиданная дискретность изложения событий, их перебивка эссеистическими приемами и образ автора-персонажа преобразуют сюжетное повествование. Отчасти навязчиво, но, тем не менее, усилен и в способах изображения эпизодов, и в лексике лейтмотив театрального представления. Внезапен «скачок» авторского воображения: встреча разъезжающихся из замка кавалера Денона, Венсана и «Кундеры». Полистилистика «Неспешности» – это синтез романной изобразительности и эссе; сплав научного, аналитического стиля, массмедийной речи, стилизованной манеры рококо, оттененной иронией повествовательно-поэтического языка; цитатность (Эпикур, Денон, Аполлинер) и ставшая у постмодернистов нацеленно используемым приемом интертекстуальность – то в виде рефлексивного диалога (Ш. де Лакло, Бетховен), то упоминания (Фрагонар, Эйнштейн, Че Гевара). В композиционной фрагментарности выдержан содержательный разрыв между частями; резкое переключение достигается благодаря «зачину», ибо первая фраза (или слово) фрагмента непредсказуема или парадоксальна. Многоявленная формальная обнаженность перемещает мысль автора на периферию, мыслит само произведение, живя саморефлексией о жизни, человеке, искусстве через сюжет, композицию, игровую импровизацию, жанровые и стилистические приемы. Самосознающие микро- и макроформы создают диалог повествователя с читателем, одновременно превращая его в соавтора.

Причисляя свое творчество к модернизму, Кундера отрицает его связь с разного рода «пост». Небезосновательность этого утверждения синхронна доминанте первого в прозе писателя, которой имманентны, независимо от субъективных суждений Кундеры, свойства постмодернизма. Личное их открытие и литературное воплощение – авторский контекст художественных ориентиров, пронизательное прозрение синтеза магистральных в XX в. модернизма и постмодернизма. Индивидуальные способы этого синтезирования определяют параметры «постмодернистского модернизма» Кундеры как гипотетической возможности литературы.

Художественное бытие романной формы

Неопровержимое утверждение А.В.Михайлова, что «роман есть процесс самостановления», а «всякий конкретный роман – свое самоосуществление» [Михайлов 1997: 466], ставит проблему саморазвития современной романной формы. Ее актуальность, думается, это и вопрос эстетической ценности словесно-художественного творчества на рубеже XX и XXI столетий, и возможность выявить уровень его самобытности.

По многим параметрам в этой литературной ситуации значим роман **Антуана Володина** «**Малые ангелы**» (*Des Anges mineurs*, 1999), который является одним из высоких достижений в творческом наследии этого автора и одновременно одним из программных его произведений. Володин называет свое творчество постэкзотизмом. По существу, это утверждение чуждости его произведений каким-либо известным или существующим художественным явлениям или направлениям – инаковости. Ключевое здесь слово – «étrange» в перекличке трех его значений: «иностранный», «чужой», «странный»; причем далеко не редкое и в выступлениях, и интервью писателя, и в его романских текстах.

«Странное» структурирует эстетическую реальность «Малых ангелов», в разных формах очуждает и отчуждает ее самодостаточность и самовыражение. В особенности фантазмагорическое остранение сосредоточено в главной событийной ситуации романного повествования. Живущие где-то в Сибири в богадельне для престарелых «Крапчатое зерно», трехсотлетние старухи создают из «обрезков тканей и кусков разлезшейся корпии» [Володин 2008: 53] внука-мстителя Вилла Шейдмана. Но он, предав революционные идеалы эгалитаризма, которыми живут его родители, «восстановил жестокий хаос капитализма» [там же: 108], за что и был приговорен к расстрелу трибуналом тех же старух. Казнь затянулась, и Шейдман начал сочинять и рассказывать старухам «странные наррацы».

«Наррацы» («narrats») – неологизм Володина, который пишет: «Я называю наррацами абсолютно все постэкзотические тексты, я называю наррацами те романтические мимолетности, в которых запечатлеваются ситуации, эмоции, волнующие столкновения между памятью и реальностью, между воображением и воспоминанием» [там же: 34]. Пронумерованные и озаглавленные именами персонажей, сорок девять наррацы – композиционное решение романа. Внешне распадающийся на фрагменты текст Володина целостен на разных уровнях. Состояние созданного мира – крайнее проявление энтропии, «когда не только человеческий род угасал, но когда даже значение слов находилось в состоянии исчезновения» [там же: 224]⁵. Форма этой энтропии – призрачность. Несмотря на определенную конкретность, материальность, зримость образов – от руин и разложения до зыбкости и пустоты, – именно призрачность усиливает «энтропию мира», которая, согласно «страшной формуле» В.Сегалена, «стремится к своему максимальному выражению» [цит. по: Детью 2008: 15].

Изображение конца мира – постоянство состояния между жизнью и смертью в каждом нарраце. Оно материализуется в той же мере, как и «коллективное бессознательное» и «коллективная память», воссоздание которых доминирует в творческих устремлениях Володина⁶. Это память, укорененная в сознании и подсознании трагического XX в.: историческая, политическая и идеологическая. Революционная борьба, марксизм, «призрак коммунизма», антикапитализм и идеал эгалитаризма, тюрьмы и лагеря, тоталитаризм. Причем в их интернациональной масштабности. Не следует ни преувеличивать, ни упрощать этого мировидения, которому органичны марксизм, буддизм, шаманство. Как пишет Л.Рюффель, в прозе Володина очевидна приверженность марксистскому видению мира и в некоторой степени его произведения основаны на «марксистской логике истории» [Ruffel 2005: 67]. Эта часть сознания человека прошлого столетия действенна в жизни вечных старух из «Крапчатого зерна» (особенно в Летиции Шейдман и агрессивной радикалке Варвалии Лоденко) и в судьбе Вилла Шейдмана, образующих доминирующую линию в романной логике повествования Володина. Одновременно тексты писателя не вызывают сомнения в их связи с буддизмом. И в частности, призрачная реальность и персонажи-призраки соотносятся с идеей реинкарнации этой философии. «Персонажи пост-экзотизма путешествуют в черном тантрическом временном пространстве между смертью и последующим рождением, которое длится, согласно буддизму, 49 часов. 49 – число в тантризме магическое, означающее подготовку души

к реинкарнации» [Шервашидзе 2007: 99]. Этим объясняется и наличие сорока девяти наррацы в «Малых ангелах». Однако Володин освобождает буддистскую традицию от всякой религиозности, сохраняя только ее изобразительную и повествовательную силу [Ruffel 2005: 67]. Иного свойства и шаманизм Володина – «революционный» или «большевистский» [см.: Шервашидзе 2007: 99–100; Дмитриева 2008: 285–286]. В художественной имитации шаманских деяний описано в рассказе Шейдмана его «рождение», когда «праматери» «заунывными криками», «ритмизированными завываниями и заклинаниями» в танце и трансе авторитарно навязали своему внуку судьбу спасителя «эгалитарного общества»⁷.

Роман Володина состоит из сплошных параллелей, повторов, вариаций, контрастов и отражений. Структурную уравновешенность им придают наррацы, мотивированно присутствующие в произведении. Обладая нравственным смыслом, наррацы – неизменный структурный компонент «Малых ангелов», – охватывая всецело роман, придают упорядоченность макроформе произведения. По мнению Ф.Детю, Володин «создает зеркальную структуру», ибо, как отмечает сам писатель, все наррацы «находятся в очень простом соотношении, первый наррац содержит мотив, который мы найдем в последнем нарраце; во втором нарраце может звучать что-то, мелодия или нота, эхо которой отзовется в предпоследнем нарраце» – «каждый наррац имеет своего двойника» [Детю 2008: 30]. В переключках, эхо и вариациях мотивов, через художественный повтор – глубокий традиционный принцип и прием формообразования – возникает в «Малых ангелах» ритмическое движение. Тот внутренний процесс, в котором конец произведения отсылает к его началу, а он – к финалу. Ритм раскрывается как способ саморазвития формы, но одновременно – и способ смыслообразования: через ритмическое круговращение и ритмическую замкнутость.

Образующему наррацы единству контрастны постоянно меняющиеся формы каждого фрагмента. В авторской заметке «О малых ангелах» они называются «поэтическим рядом», «оформленными картинками», «короткими музыкальными пьесами» [Володин 2008: 34]. А в романном тексте, насыщенном рефлексиями о наррацы, они – то «не поддающийся пересказу экспромт» [Володин 2008: 133] («*irrésunable impromptu*»; [Volodine 2007: 95]), то «странно незавершенные наррацы» [Володин 2008: 135] («*des narrats avec des inaboutissements bizarres*» [Volodine 2007: 95]). Разноречие этих наименований действительно в формах, в спонтанности их варьирования: рассказывание, изобразительные картины, рефлексии, развернутый гротеск, призывные речи, воззвания,

исповедальные пассажи, реализованные метафоры, лирические импровизации. Выставляется на показ – как то присуще творчеству XX в. – не только прием, способ эстетической сделанности, но их контрастность и резкая сменяемость. В «Малых ангелах» синхронизируется двойная динамика формы: романной целостности, поскольку каждый наррац отличается по форме от предшествующего и последующего, так и целое отдельного нарраца образуется из множества форм.

Одновременно в общероманном структурном пространстве сменяемость форм соотнобразуется с густой сетью лейтмотивов. Постоянно варьируются – музыкально копонируя или диссонирова – «тьма», «пустота», «зловоние», «руины», «животные», «насекомые», «цвет». В организующей художественное единство роли представлен в «Малых ангелах» и пейзаж. В романе о конце мира он не только апокалипсичен, но и компонент «поэтического ряда» – повторяющаяся форма поэтического.

И на уровне макроформы романа, и на уровне его микроформ наблюдается процесс «диалектического единства и его постоянных сдвигов» [Якобсон 1996: 118]. Более конкретно – «конструктивный парадокс формы, которая создает себя только расшатывая те контуры, через которые она и может проявляться» [Ropars-Wuilleumier 1997: 82]. В этом аспекте очевидно, что наррацы у Володина образуют очертания формы – структурное романное единство, но постоянная смена стиливых и стилистических приемов в каждом наррацы приводит к «разрушению внутренней устойчивой романной структуры» [Рымарь 2001: 26]. В то же время в романе Володина разрушающие его контурную статичность разнообразные сменяющиеся формы своею повторяемостью задают внутреннее движение к целостности.

Наррацы как форма – способ рассказывания романической истории, более того, это (что отмечалось) один из рефлексивных лейтмотивов повествования. Конечно, рефлексия – художественная, литературная, определяющаяся содержательным планом романного контекста. Одновременно эта форма свободна от содержания и предмета изображения, обладает своей содержательностью. Наррацы – экспромты и импровизации – этовольное и непосредственное проявление творчества: единственно возможная сфера, не доступная ни насилью над человеком, ни энтропии и противостоящая всеобщему упадку и гибели. Эти странные по форме наррацы несут в себе особую красоту, ибо «странное, – объясняет Вилли Шейдман, – есть та форма, которую принимает красота, когда она теряет надежду» [Володин 2008: 136]. Это тот уровень содержательности формы, который можно назвать ее саморефлексией. Форма будто испы-

тывает свои возможности и вносит дополнительный смысл, порожаемый ею, но не содержанием изображенных ситуаций романа.

Обособление (но не полный разрыв) формы от содержания ведет к возникновению реальности «Малых ангелов» изнутри формы. Внешние ее проявления то отодвигаются на периферию внутренними, то последние оказываются оттесненными на второй план. В этой динамике неизменной остается одна из художественных функций нарратива. В каждом из них постоянно меняется рассказчик. Субъективная неопределенность речи подчеркивается превращением рассказывающего в персонаж, когда о нем начинает говорить кто-то из «малых ангелов» (возможно – и автор). Не менее важно и постоянно подчеркиваемое превращение одного говорящего в другого, вроде «говоря я, я говорю сегодня от имени Летиции Шейдман» [там же: 72] или «когда я сейчас говорю я, то делаю это, отождествляя себя в первую очередь с личностью Соргова Мордушнидына» [там же: 127]. Подвижность, замещения и ненаходимость «я» рассказывающего оборачивается в романе Володина тем, что нарративы становятся «субъектом повествования»⁸.

Этому императиву саморазвития формы органичен второй. Сообразно художественной природе произведения Володина он обозначен Вилли Шейдманом: «Образы говорят сами за себя, они безыскусны, они не облачают в плоть ничего иного, кроме как самих себя и еще тех, кто говорит» [там же: 239]. Далеко не новый принцип творчества, он имманентен самоосуществлению формы. Автор сообщает ей ту энергию, благодаря которой она обретает свою «интуитивную» логику развития. Ей, этой логике формы, следует автор (если не сказать, подчиняет свою творческую волю). Своей энергией воображения автор создает композицию произведения, его язык, приемы, образность (от метафоры, гротеска до лейтмотива и дэстетического), но их взаимодействие (композиционной и языковой структур, частных и конкретных приемов и образов) – это параметры саморазвития и саморефлексии формы. Будто следуя желанию А.Робб-Грийе «плыть по волне образов», форма «Малых ангелов» самоосуществляется в движении от образа к образу, от фразы к фразе, от слова к слову. Как одно из главных закономерностей формы Володина, оно реализуется и в неслучайном, завершающем роман списке заголовков всех нарративов с авторскими указаниями: «Сорок девять малых ангелов прошли сквозь нашу память, по одному на каждый нарратив. Вот их перечень» [там же: 276–277].

Многоуровневость полиформы «Малых ангелов» – авторский синтез предшествующего художественного опыта. Самобытность ее – в обнов-

ленных способах синтезирования при соблюдении незыблемой основы любой формы: синхронности ее свободы, открытости, энергии разрушения, но и завершенности, стабильности, созидательной силы. Далеко не однозначно это свойство формы являет себя в лучших произведениях рубежа XX и XXI столетий: скажем, в романе М.Брэдбери «В Эрмитаж» (2000) и в «1979» (2001) К.Крахта, в «Центральной Европе» (2005) У.Т.Воллманна и в «Вилле “Амалия”» (2006) П.Киньяра.

В большей мере сложен вопрос об эстетической ценности «Малых ангелов» Володина. Важный аспект современной проблемы прекрасного отмечает У.Эко, пишущий («не пытаюсь объяснить» из-за неразрешимости этого вопроса) о «типичном противоречии» XX в. и начала XXI: между «Красотой провокации» авангарда и «Красотой потребления» [История Красоты 2005: 418, 414]. Что касается произведения Володина, то очевидна ориентация писателя на «красоту провокации». Однако несомненно ее совмещение (а возможно, преобладание) в творчестве Володина с принципами современной неклассической эстетики: «стирание границ между объектом и субъектом, между реальностью и текстом, между означаемым и означающим, диффузия реального и виртуального (в компьютеризированном мире), объективного и субъективного» [Бычков 2003: 543]. И хотя Володина называют писателем XXI в., хотя его считают, наряду с П.Гийота, В.Новарина, О.Роленом, создателем «нового жанра романа», в котором объединяются искусство, история, политика [Ruffel 2005: 83], проблема эстетической ценности его творчества остается открытой.

Как в каждый момент истории романа, его современная ситуация парадоксальна, и если не в большей мере, чем прежде, во всяком случае, поновому. Один из ее аспектов – общехудожественный – точно обозначен австрийским искусствоведом В.Хофманом: «Речь идет не о том, что современное искусство является более недоступным и поэтому более проблематичным, чем искусство прошлых эпох, а о том, что оно превратилось в проблему для себя самого» [Хофман 2004: 12]. Те метаморфозы, которые пережил роман в XX в., предопределили его видоизменения и неисчислимое многообразие гетерогенных форм на рубеже двух последних столетий. Говорить об «уникальных» явлениях в этот период пока не приходится. Выявление типологических свойств представляется преждевременным. Однако от природы реальности и художественной достоверности до романной формы просматриваются общие гуманистические и жанрово-стилевые свойства, которые

вписываются в актуальные парадигмы настоящего времени, скажем, самоидентификация личности и «объем человека» (В.Фокин), полифония, фрагментарность, эссеизм, интертекстуальность, саморефлексия. Ориентация на традиции и одновременное разрушение жанрового мышления ведет к открытому и универсальному синтезу, через который прорабатывается современным романом собственный этический и эстетический смысл.

Примечания

¹ «Модернизм и постмодернизм не разделены Железным Занавесом или Китайской Стеной, ведь история – это палимпсест, а культура проницаема для времени прошедшего, времени настоящего и времени будущего». Это бесспорное суждение принадлежит Ихабу Хассану, автору «бинарных оппозиций» модернизма и постмодернизма [Hassan 1980: 120]. Определенный интерес в этом аспекте представляет дискуссия о модернизме, авангарде и постмодернизме в искусстве XX столетия [Германия. XX век 2008: 15–42].

² Конечно, его можно было бы назвать «неомодернизмом», но во избежание определенной путаницы (и терминологического нагромождения с префиксом «нео») правомернее от этого отказаться. Так, профессор Эдинбургского университета А.Фаулер как синонимичное «постмодернизму» использует понятие «неомодернизм», тем самым терминологически подчеркивая связь этих направлений (но, кстати, этот термин не вошел в литературоведческий обиход) [см.: Fowler 1987: 363–364].

³ Бесспорно, Кундера на протяжении творческих десятилетий меняется, что очевидно, как отмечалось, в его французских романах. Вместе с тем, по утверждению писателя в интервью с Л.Оппенгеймом, написав «Смешные любви» (1959) и осознав себя прозаиком и романистом (после серьезных и профессиональных занятий музыкой и пристрастия к поэзии), с этого времени в своей эстетике творчества он не меняется [см.: Clarifications Elucidations]. Поэтому, вне сомнения, и его работа «Искусство романа» (1986), и развивающая идеи этой книги эссе «Нарушенные завещания» (1993) основополагающи при осмыслении всего творчества Кундеры.

⁴ Именно так, думается, следует перевести «l'interrogation méditative (méditation interrogative)» в утверждении Кундеры: «Вопрос-размышление (размышление-вопрос) – вот основа, на которой построены все мои романы» [Kundera 1986: 49].

⁵ Это свойство раскрыто в статье Ф.Детю [Детю 2008: 14–16]. Немаловажно, что исследователи рассматривают творчество Володина как одно из проявлений современной «постапокалиптической

литературы» [Viard, Vercier 2005: 188–207]. [См. также: Дмитриева 2008: 281].

⁶ «Я хочу описывать внутренние миры, зоны, где встречаются мысль, фантазм и бессознательное в двух формах: индивидуальное бессознательное и коллективное бессознательное», – заявляет Володин, утверждая: «Я говорил о коллективном бессознательном. Главное в основе моей [писательской] работы – коллективная память» [Volodine 2002].

⁷ Наррац 25 [Володин 2008: 147–162].

⁸ Здесь по аналогии используется идея М.Рыклина, пишущего об этой роли метафоры в творчестве Кафки [Рыклин 1996: 219].

Список литературы

Адорно В.Т. Эстетическая теория / пер. А.В.Дранова. М., 2001. 527 с.

Бычков В.Б. Эстетика неклассическая // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. М., 2003. С.540–543.

Володин А. Малые ангелы / пер. с фр. Е.Дмитриевой. М., 2008. 296 с.

Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М., 2008. 607 с.

Детю Ф. Антуан Володин: портрет художника-сталкера // Володин А. Малые ангелы / пер. с фр. Е.Дмитриевой. М., 2008. С.6–33.

Дмитриева Е. Заметки переводчика. О некоторых лексических, поэтических и смысловых неологизмах в творчестве А.Володина // Володин А. Малые ангелы / пер. с фр. Е.Дмитриевой. М., 2008. С.278–288.

История Красоты / под ред. Умберто Эко; пер. с итал. А.А.Сабашниковой. М., 2005. 440 с.

Кундера М. Нарушенные завещания. Эссе / пер. с фр. М.Таймановой. СПб., 2004. 288 с.

Кундера М. Неспешность / пер. Ю.Стефанова // Иностран. лит. 1996, №5. С.5–55.

Михайлов А.В. Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С.404–471.

Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. 312 с.

Рансмайр К. Болезнь Китахары / пер. Н.Федоровой. М.; СПб., 2002. 416 с.

Рыклин М. Франц Кафка: изнанка метафоры // Эстетические исследования: методы и критерии. М., 1996. С.217–222.

Рымарь Н.Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века // Художественный язык литературы 20-х гг. XX в. К 70-летию проф. В.П.Скобелева. Самара, 2001. С.16–26.

Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А.Белобратова. СПб., 2004. 560 с.

- Шевякова Э.Н.* Роман Милана Кундеры «Неспешность» как «транскрипция-игра» и диалог столетий // Вестн. Ун-та Рос. акад. образования. 2005. №1(27). С.82–90.
- Шервашидзе В.* Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопр. лит. 2007. Вып.2. С.72–102.
- Якобсон Р.* Язык и бессознательное / пер. с англ., франц. М., 1996. 248 с.
- Bartsch K.* «Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit»: zu Christoph Ransmayrs Roman «Morbus Kitahara» // Österreichische Literatur: Interpretationen, Materialien und Rezeption. Hgr. A.W. Belobratow. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Peterburg. 1997/1998. 1999. H.3. S.95–108.
- Calinescu M.* Rewriting // International Postmodernism. Theory and Literary Practice / ed. by H.Bertens and D. Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1997. P.243–248.
- Clarifications* Elucidations: An Interview with Milan Kundera by Lois Appenheim // URL: <http://dalkeyarchive.com/interviews/594/milan-kundera> (дата обращения: 10.12.2008).
- Cook L.* The Aesthetics of Humanity in the Novels of Christoph Ransmayr: Die Schrecken des Eises und der Finsternis, Die letzte Welt and Morbus Kitahara. A thesis submitte in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of New South Wales. 2001. URL: <http://www.library.unsw.edu.au/~thesis/adf-NUN/uploads/approved/adf-NUN20020111.133918/public/02whole.pdf> (дата обращения: 12.02.2006).
- Fowler A.* History of English Literature. Cambridge, 1987. 396 p.
- Hassan I.* The Question of Postmodernism // Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism. 1980. Vol. 25. № 2. P.117–126.
- Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. L., 1988. 270 p.
- Kundera M.* L'Art du roman. P., 1986. 202 p.
- McHale B.* Postmodernist Fiction. N.Y., 1987. 264 p.
- Ransmayr Ch.* Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Wien, München, 1984. 262 S.
- Ransmayr Ch.* Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen. Frankfurt a.M., 2003. 94 S.
- Ropars-Wuilleumier M.-C.* Forme et roman // Littérature. P., 1997. N108. P.77–91.
- Ruffel L.* Le Dénouement. P., 2005. 112 p.
- Scarpetta G.* L'Âge d'or du roman. P., 1996. 496 p.
- Seibt G.* Der Hundekönig // Frankfurter Allgemeine Zeitung. Beil. 1995. 16.9.
- Thorpe K.* Morbus Kitahara von Christoph Ransmayr – Eine Rezeption im südafrikanischem Kontext. URL: <http://www.inst.at/trans/6Nr/Thorpe.htm> (дата обращения: 14.04.2010).
- Viard D., Vercier B.* La Littérature française au present. Héritage, modernité, mutations. P., 2005. 507 p.
- Volodine A.* Des Anges mineurs. P., 2007. 222 p.
- Volodine A.* Ecrire en français une littérature étrangère // Chaoid: International. Automne-Liver, 2002, №6. P.53–55. URL: http://www.chaoid.com/pdf/chaoid_6.zip (дата обращения: 09.09.2010)

**WESTERN NOVELISTIC PROSE
AT THE TURN OF THE XX-XXIth CENTURIES**
Article two

Valery A. Pesterev

**Professor of Literature, Publishing and Literary Creativity Department
Volgograd State University**

A series of articles studies the Western novel at the turn of the XX-XXIth centuries in terms of its national specificity: French, Italian, British, Austrian and American novels. Different aspects from novel reality and consciousness to modernism, postmodernism and poetics as well as the analysis of the novels allow revealing ethical and aesthetic meaning, which determines the specificity of the contemporary novel. The second article analyses the novels “Morbus Kithara” by Christoph Ransmayr (1995), “Slowness” by Milan Kundera, and “Minor Angels” by Antoine Volodine.

Key words: inner form; hero; action; dynamics of form; dominant; historical prose; modernism; narrator; postmodernism; poetics; novel; style; artistic reality; artistic synthesis; artistic form.