

АЛЛА МАШКОВА

ПОЭТИКА МЕТАТРИЛОГИИ СТАНИСЛАВА РАКУСА**Аннотация**

В статье рассмотрены некоторые особенности поэтики романов «*Темпоральные записки*», «*Ненаписанный роман*» и «*Эксцентричный университет*», принадлежащие перу современного словацкого прозаика Станислава Ракуса и образующие метатрилогию.

Abstract

This article deals with some aspects of poetics in the novels “*Temporal Notes*”, “*An Unwritten Novel*”, “*An Eccentric University*” penned by a modern Slovak prose writer Stanislav Rakus. These novels form a metatrilogy.

Ключевые слова

«вольная» метатрилогия ■ ассиметричная повествовательная структура ■ «лишние» люди ■ условный сюжет ■ метаповествование ■ прием «творения» текста ■ эффект полной творческой свободы автора-творца ■ игровая поэтика, замкнутый текст.

Key words

History ■ Man ■ Multi-line archetypal plot ■ Chronotopical work dimensions ■ “Oral history” method ■ Mother archetype ■ Retardation device ■ Narrative influxes ■ Postmodernism ■ Post-realism

Как известно, приставка греческого происхождения «мета» в сложных словах означает «перемена». Поэтому термин метапроза (анг. *metafiction*) следует понимать как измененная проза. Как вид художественного творчества метапроза восходит к Ренессансному сознанию. В последующие столетия ее развитие идет по восходящей. Получив наибольшее распространение в XX веке, своей кульминации метаповествование достигло в литературе постмодернизма, а его активное изучение началось в 80-ые годы.

Создателями метапрозы нередко были авторы, сочетавшие преподавательскую и исследовательскую деятельность на поприще филологии

с прозаическими опытами (К. С. Льюис, Т. Моррисон, Д. Барт и др.). Не случайно, важнейшей особенностью метапрозаических произведений является художественное осмысление практики «сочинительства» с филологической точки зрения. Иначе говоря, предметом изображения в метапрозе является исследование процесса создания литературного текста. Хорошо зная законы «творения» литературных произведений, владея приемами их написания, авторы метапрозы стремятся подключить к сфере своих интересов читателя, ибо, как они утверждают, литература, подобно любому другому виду деятельности человека, может стать самостоятельным объектом изображения.

В словацкой литературе наиболее удачным опытом на поприще метапрозы последних лет стали романы словацкого писателя Станислава Ракуса (рожд. 1940), дебют которого состоялся в 1970-ые годы. Будучи преподавателем литературы в университете П. Й. Шафарика (г. Прешов), Ракус является автором нескольких книг литературоведческого характера, среди которых – монография *«Поэтика прозаического текста»* (1995). Одновременно он опубликовал романы *«Темпоральные записки»* (1993), *«Ненаписанный роман»* (2004) и *«Эксцентричный университет»* (2008), которые, по сути, образуют метатрилогию.

Два первых романа воссоздают писательский опыт периода «нормализации» (1970-ые гг.). Действие третьего происходит в 1950-ые гг. На первый взгляд все три произведения имеют нечто общее с *«Ярмаркой тщеславия»* (Романом без героя) *«Ярмарка тщеславия»* У. М. Теккерея. Во всех трех романах описаны порядки, нравы, судьбы людей в соответствующие периоды, но в них нет героев, нет той духовной атмосферы, в которой бы могло родиться и существовать героическое начало, нет ярких личностей. Более того, появление таковых на корню пресекается властями. Книжки населяют автономные фигуры, история которых, по сути, представляет собой историю целого поколения. С помощью иронии и гротеска, которые придают конструируемым ситуациям подчеркнутую литературность и одновременно углубляют философский смысл изображаемого, писатель показывает абсурдность, порочность порядков, царящих в обществе. Так, типичными приметам времени в романах являются страх, цензура, слежка, анонимки, формализм, потеря идеалов, порочная кадровая политика, слепое копирование норм жизни советского общества и т.п. Не случайно понятие «времени» вынесено в название одного из романов – *«Темпоральные записки»*, т.е. заметки о времени в его широком понимании.

Центральные фигуры романов – люди с изломанными судьбами, те, кого прежде называли «лишними». Все они имеют самое непосредственное отношение к филологии и литературному творчеству. Это учитель литературы в вечерней школе Душан Сакмар («*Темпоральные записки*»), который не может приспособиться к порядкам, царящим в обществе периода «нормализации»¹. Его инакость проявлялась в импровизированном способе преподавания литературы и ведении дневника, где он имеет возможность высказать все, что думает о людях и происходящих событиях. Это Адам Захариаш («*Ненаписанный роман*»), который в 70-ые годы был изгнан из университета, где преподавал литературу, за то, что в кризисные 60-ые работал на радио. Не прижился он и в театре. Цензура запретила публикацию написанной им новеллы по причине свойственного ей «абстрактного гуманизма», «абсурдных ситуаций» и «оскорблений», которые затрагивали словацкую действительность того времени. Наконец, это Виктор Павлович Бохня («*Эксцентричный университет*») – двадцатидевятилетний студент-филолог, изгнанный из университета за неблагонадежность и неуважение к русской литературе, которому также было отказано в публикации произведения.

Все романы связаны между собой не общим сюжетом и персонажами, а «поэтологической системой написания», самим способом повествования, когда все рассматривается «под углом зрения одного сознания»², являющегося своего рода двойником сознания авторского. Именно это позволяет обозначить романы как «вольную» метатрилогию, художественная структура которой носит двуплановый характер. Внимание читателя постоянно переключается с «рамочного текста» на «текст в тексте», т.е. с образа мира, в котором имеют место условно реальные события, на образ конструируемый, еще не заверченный, а сам он становится «соучастником творческой игры»³ в итоге происходит как бы взаимопроникновение двух реальностей, и повествование обретает зеркальный характер. Это означает, что помимо повествования о судьбах героев и условно реальных событиях в произведениях присутствует еще и мир литературного

1 Так в Чехословакии называли десятилетие после оккупации 1968 г.

2 RAKÚS, Stanislav: *Excentrická univerzita*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2008, s. 177–178.

3 LIPOVECKIJ, M. N.: *Russkij postmodernizm: Očerki istoričeskoj poëtiki*. Je-katerinburg: Ministerstvo obščego i professional'nogo obrazovanija Rossijskoj federacii, 1997, c. 47.

творчества, само событие рассказывания. Иначе говоря, здесь проявляется одна из самых типичных особенностей метапрозы – эффект полной творческой свободы автора-творца, которая позволяет читателю увидеть, как формируется текст. Используя принцип игровой поэтики, Ракус делает основным предметом изображения природу и процесс «творения» художественного текста. Как бы полемизируя с теми, кто считает, что литературное творчество в отличие от музыки, изобразительного искусства не может быть предметом изображения в литературном произведении, что оно может воссоздавать все, что угодно, но только не процесс творения художественного произведения, персонаж-писатель последнего романа говорит: «Как будто создание литературного произведения не является работой, как будто стихотворение, драма, роман, новелла или рассказ рождаются сами по себе, без творческих мук и творческого упоения»⁴

От романа к роману признаки метаповествования становятся все более очевидными. В романе *«Темпоральные записки»* мотив «сочинительства», «творения» едва очерчен. Это скорее эпическое повествование с линейным сюжетом, которое ведется от лица автора-рассказчика. Помимо отрывков дневника персонажа в произведение включен текст обнаруженной им старой дипломной работы («текст в тексте»). Показательно, что предметом изучения дипломанта является проблема времени и его функций как одной из важнейших составляющих поэтики литературного произведения. Иначе говоря, уже в этой книге обозначилась тенденция рассмотрения литературы в качестве самостоятельного объекта изображения. В итоге дневник героя оказался утерянным, т.е. не завершенным. В двух других романах проблема «незавершенности» текста, условности категорий начала и конца получит дальнейшее развитие.

В *«Ненаписанном романе»* сюжет носит условный характер, хотя в его основу положена вполне реальная история персонажа. Это происходит потому, что довольно значительная часть текста – это сочиненная им новелла. Захариаш ищет человека, который под своей фамилией смог бы опубликовать эту новеллу, т.к. ему публиковаться запрещено. Сначала выбор пал на его бывшего дипломника, а ныне школьного учителя, затем – на коллегу по факультету Андреанского и, наконец, – на знакомого, которым оказался главный персонаж первого романа, – Душан Сакмар. Заметим, что в данном случае мы имеем дело с типичным для метапрозы приемом автоал-

⁴ Ibidem, s. 176.

люзии. Он заключается в том, что главные герои предыдущих произведений становится эпизодическими персонажами (аналогичную картину можно видеть и в третьем романе), что указывает на глубинную связь всех трех романов. Персонаж-писатель поясняет: это важно для тех читателей, которые не уловили «объединяющей энергии поэтологических исходных позиций» автора⁵.

Однако ни одному из предполагаемых претендентов на авторство в силу различных обстоятельств не суждено было стать фиктивным создателем произведения. В частности, Сакмаре из-за того, что цензура не допустила новеллу к изданию. Так, гротескное изображение целого ряда негативных явлений общества периода «нормализации», внешне как бы отодвинутое на второй план, сыграло роковую роль в судьбе творения Захариаша.

В «*Ненаписанном романе*» авторское повествование от 3-го лица (автор-творец) чередуется с повествованием от 1-го лица (персонаж-писатель). Причем в зависимости от автора рукописи одни и те же события могут быть поданы совершенно иным образом. Еще со студенческих лет Захариаш увлечен собирательством «эпизодов, фигурок и персонажей», которые стали материалом для его рассказывания, а после – и прозаического текста. Герой-писатель стремится профессионально подойти к процессу «творения», перенесения «мертвых» эпизодов, историй, фигурок в «живую» ткань произведения. С этой целью он изучает творчество чешского писателя Б. Грабала и даже пишет на эту тему теоретическую работу. Весь «текст в тексте» изобилует рассуждениями филологического характера, т.е. мы имеем здесь дело с так называемой «филологической прозой». В итоге своих научных изысканий Захариаш приходит к выводу о доминирующей роли рассказчика в литературном произведении, о существовании в нем особого рода сюжета – так называемого сюжета «говoreния» и «слушания». А поскольку рукопись оказалась под запретом и в нее еще могут быть внесены изменения, то герой-писатель размышляет о «феномене ненаписанности как об определенном типе незавершенности текста»⁶, о создании романа, который никогда не будет закончен. (Вспомним, что в первом романе не был закончен дневник.) Иначе говоря, мы имеем здесь дело с замкнутым текстом, у которого нет ни начала, ни конца. При

⁵ Ibidem, s. 178.

⁶ RAKÚS, Stanislav: *Nenapísaný román*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2005, s. 46.

этом его «закольцованность» является не формальным приемом: она – одно из средств реализации авторской повествовательной стратегии, что подтверждает концовка третьего романа, который завершается фразой, содержащий совет отца главному персонажу: «начать рассказывать все по порядку, с конца»⁷. В связи с этим можно говорить о такой особенности хромотопа этого романа, да и всей трилогии в целом, как отсутствие будущего времени. Это объясняется тем, что действие в них (за исключением первого романа) развивается не линейно, а циклично, оно закольцовано. Процесс «говорения» может длиться бесконечно, не имея ни начала, ни конца. А если говорить о плане реальном, то это означает, что герои как бы ходят по кругу, не имея никаких жизненных перспектив. Это подтверждает и последовательность описываемых событий: Ракус использовал типичный для метапрозы принцип, в соответствии с которым события двух первых романов происходят позже, чем последнего.

Романом «говорения» и «слушания» – одновременно является и третий роман трилогии – «*Эксцентричный университет*». Автор-творец воссоздает прослушанные им истории от сокурсника, которые тот рассказывает своим соседям по студенческому общежитию, будущим филологам-русистам. Эти истории составляют основу повествовательной структуры произведения. Как и в предыдущей части трилогии, персонаж по имени Бохня занимается сочинительством: из рассказанных им историй должен получиться роман. При этом по ходу общения со слушателем (читателем), он как бы проговаривает сам процесс «творения», т.е. формирует текст, приоткрывая двери в свою творческую лабораторию, что является одним из признаков метапрозы. Одновременно происходит персонификация субъекта творчества в фигуре условного автора и его превращение в центрального персонажа – метacentра повествования.

Большое значение в романе обретают особого рода взаимоотношения между рассказчиком и слушателем. Рассказчик даже сравнивается с актером («театральный тип рассказчика»), имеющим непосредственный контакт со зрителем, который становится соучастником творческой игры. Важнейшая задача рассказчика, по мнению персонажа-писателя, – заинтересовать слушателя. Подобно артисту, он должен ощущать его живое присутствие, более

⁷ RAKÚS, Stanislav: *Excentrická univerzita*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2008, s. 225.

того – вовлечь его в рассказываемые истории, фактически сделать участником событий: «...мне нужны во время рассказывания выражения ваших лиц, мне нужны различные виды и оттенки вашего внимания...», – говорит он. – Это так важно, что если бы вас даже не было, я должен был бы вас придумать, так как когда я буду записывать все, о чем я рассказывал, когда придам этому литературную форму, перед моими глазами будут ваши лица и ваша реакция».⁸

Именно с целью достижения максимального контакта со слушателем-читателем Ракус отказывается от классического типа повествования в пользу «ассиметричной», «почти монологичной» повествовательной структуры, которая отличается от классической тем, что фигура автора-творца фактически вытесняется в ней коммуникацией между персонажем-рассказчиком и слушателем. Одним из проявлений такого ассиметричного повествования, указывающим на принадлежность текста к метапрозе, являются непосредственные обращения к слушателям-читателям («друзья», «братья», «уважаемые», «господа», «государи» и др.). «...обращение, – пишет Ракус, – является самым экономным, самым кратчайшим контактным проявлением того, что говорящий адресует свою речь читателям, уже после того, как она станет доступна слушателям».⁹

Важнейшая особенность поэтики метапрозы – ссылки на литературные традиции или источники рассказанных историй. Роман «*Эксцентричный университет*» буквально перенасыщен подобными ссылками. Персонаж-писатель органично вплетает в свой рассказ всевозможные рефлексии, преимущественно на тему русской литературы, начиная от Пушкина, Лермонтова, Гоголя и заканчивая Булгаковым, Платоновым, Ильфом и Петровым и др. Постоянно напоминая о своей сопричастности литературным традициям, многие произведения он цитирует. С их помощью он комментирует процесс «творения» собственного текста, проясняя отдельные повороты в сюжетах рассказываемых им историй, рассуждая о филологических проблемах литературного произведения и писательского труда.

Последний роман трилогии завершается картиной возвращения персонажа в родной дом, к отцу, к матери, туда, где говорят языком, в котором «начало сливается с концом».¹⁰ В этом – философский

⁸ Ibidem, s. 167–168.

⁹ Ibidem, s. 168.

¹⁰ Ibidem, s. 225.

смысл произведения. И как не вспомнить здесь Ф. Ницше с его Заратустрой: «Все возвращается – Сириус и паук, и твои мысли в этот час, и эта твоя мысль – все возвращается... Кругло колесо вечности».¹¹

Литература

- RAKÚS, Stanislav: *Temporálne poznámky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993.
RAKÚS, Stanislav: *Nenapísaný román*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2005.
RAKÚS, Stanislav: *Excentrická univerzita*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2008.
ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н.: *Ruskij postmodernizm: Očerki istoričeskoj poëtiki*. Jekaterinburg: Ministerstvo obščego i professional'nogo obrazovanija Rossijskoj federacii, 1997.

¹¹ Цит. по ЗОТОВ, А. – МЕЛ'ВИЕ, Ю.: *Buržuaznaja filosofija XIX–XX v.* Moskva 1988, с. 301.