

Penčić, Sava

Проблема жанра и миропонимание автора : (на материале современного югославского романа)

In: *Genologické studie. I.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 280-290

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132272>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ПРОБЛЕМА ЖАНРА И МИРОПОНИМАНИЕ АВТОРА

(На материале современного югославского романа)

Сава Пеячич (Югославия)

Проблема жанра, как это не раз отмечалось (и как это в особенности показал в своих исследованиях Михаил Бахтин), не только литературная, но и мировоззренческая, идеологическая проблема. Идеологическая не в узком, индивидуальном значении, а в виде обобщенной социальной, даже сословной проекции изображаемого автором мира. Эстетическая весомость и вместимость этого мира обусловлены не только его объективным ценностным охватом, но и структурой авторского сознания, исторически детерминировавшей угол и диапазон зрения. Приведем в этом смысле один только пример: Россию в конце XIX и в начале XX века изображали три больших художника: Толстой, Чехов и Горький. Одна и та же объективная действительность в их произведениях получала три вполне различные отображения. Моументальные эпические строения Льва Толстого, в основе которых было заложено чувство целостного, каузально устроенного исторического мира, Чехов в жанровом смысле, и никак не случайно, разбивает в лирические миниатюры, направленные на фрагментарные, единичные, на ходу уловленные явления. Это два угла зрения — угол сверху и угол снизу, обусловленные культурными и социально-идеологическими обстоятельствами формирования двух авторских сознаний. Распад представления о единстве и прочности существующего мира, конечно, о единстве и прочности существующего общественного порядка, принес тек называемую малую литературную форму, то есть специфичный жанр анекдотической новеллы. Чехов является антитезисом Толстому не только в жанровом, но и в эстетическом смысле. Его бытовая новелла создавалась на порицании "литературного" видения мира, в основе которого лежало диалектическое, но внутри этой диалектики, целостное представление о литературном герое как антропологическом и этическом абсолюте. С высоты больших типологических обобщений Чехов опускался в экзистенциальный, разрозненный, периферийный, неподведенный под одну обобщающую идею повседневный мир. Социально и культурно-биографически обусловленная структура чеховского

сознания могла видеть лишь единственно этот и такой мир. Поэтому он и не мог создать романа, которого так усердно требовал от него Толстой. Со своим парциальным, моментальным, частным чувством времени Чехов не был в состоянии создать сцепление разветвленных сюжетных узлов. Его рассказы в большинстве случаев двухгеройные, все его семья, за редким исключением, бездетные. Чехов не знал, что ему делать с третьим лицом в повести, и оно всегда служебное. Максим Горький в некотором смысле олицетворяет объединение этих двух течений в русской прозе на рубеже двух веков, но, одновременно, порицая одно и другое с социально-идеологической и с эстетической точки зрения. Он создавал новое искусство, объединявшее толстовский тезис о герое и чеховский тезис об антигероичности повседневной жизни. Своего идеального героя, между тем, он выводил из своего фольклорного (сказочно устроенного) или из своего классового сознания, построенного на тезисе о "старом" и "новом" мире. Эстетическая и этическая двуплановость горьковского повествовательного искусства проистекала из его двойного чувства времени, которое с ценностной точки зрения позволяло ему романтизировать "будущих" и испровергать "бывших" людей.

Весь этот сложный, вполне противоречивый литературный процесс происходил одновременно и, с теоретической точки зрения, внутри одних и тех же жанров повествовательного искусства. Поэтому возможно поставить вопрос о критериях оформления понятия жанров в новых условиях развития литературы, в которой очень часто сохраняются лишь внешние традиционные признаки жанровой модели с порицанием того, что эта модель в идеологическом и в эстетическом смысле обозначала в прошлом. Это в особенности относится к жанру романа, потерявшему в двадцатом веке многие существенные традиционные характеристики,¹ но, однако, сохранившему и далее свое жанровое определение.

Как это выглядит в современной югославской литературе?

Прежде чем начать освещение этого вопроса, сделаем в начале некоторые предварительные соображения. Первое относится к самому материалу исследования. То есть речь идет об одной национальной литературе, которая сама по себе представляет очень пестрое, очень специфичное явление. Значит, вне нашего внимания остаются проблемы генезиса определенных романских типологических моделей, их стилиевой и исторической жанровой обусловленности и т. п.

Другое соображение - методологического порядка - относится отчасти к самому определению "современный югославский роман." Здесь оно охватывает лишь определенный период в развитии романа и лишь определенную его стилиевую направленность. Имеем в виду тот новый этап в развитии югославского романа, который начинается в начале шестидесятых годов и имеет в некотором смысле признаки одной творческой генерации, антитрадиционно направленной как к довоенному, классическому, так и к послевоенному, идеологически однонаправ-

ленному роману соцреалистической ориентации. Речь идет о генерации, к творчеству которой относятся такие определения, как "новый вад", "новая проза", "проза нового стиля" и т. п.

То, что могло бы представлять основную отличительную черту означенного направления, — это именно разложение, деструктурирование традиционных жанровых моделей и создание новых, причем, главным образом, аморфного, гибридного характера, которые уже трудно подвести под уже установленные дефиниции и понятия. Это прежде всего относится к понятию романа, которое в традиционном его измерении имеет теперь только условное, даже метафорическое значение.² Отсюда и литературная критика, которая должна все-таки учитывать как-нибудь общность теоретических определений, понятие "романа", по собственному внутреннему чутью, заменяет неспецифицированными определениями: "проза", "прозаическое произведение", "краткий роман", "большая повесть", "антироман", даже "нероман". Такое положение вещей принуждает нас говорить не о романе в традиционном смысле, а о своеобразных романоидных формах,³ стремящихся не к типизированным стандартам, а к разнообразию единичных, уникальных моделей.

Романоидные повествовательные формы являются конститuentами данного периода в целостности, и именно ими резко расширяется простор индивидуальной, так сказать, жанровой креации, причем масштабы экспериментирования буквально неограниченны.⁴ Конечно, здесь идет речь о генерации другого познавательного опыта, другого духовного склада, цель которой освободиться от идеологического и доктринарного арбитрирования и выдвинуть в первый план личностный принцип, принцип ненаправленного извне самовысказывания⁵ и во внутреннем и во внешнем, жанровом, смысле.

Разумеется, этот факт во многом затрудняет любую удачную жанровую систематизацию, но мы все-таки сделали такую попытку и вгославский роман нового направления разделили на три основные группы:

1. романическая проза экзистенциальной проекции,
2. романическая проза имажинативной проекции,
3. романическая проза исторической проекции.

Прежде чем подойти к характеристике этих подразделений, необходимо сказать несколько слов о романическом искусстве Миодрага Булатовича, которое и является линией размежевания между традиционной и новой романической школой. Со своими произведениями "Герой на

осле", "Люди с четырьмя пальцами", "Война была лучше" и др., переведенными на многие иностранные языки, Булатович первым в сербскую, оттуда и в югославскую, литературу внедряет, так сказать, роман освобожденной имажинации, внутри которого продемонстрированы почти все отличия современного европейского романа: освобождение от структурных и жанровых канонов, субъективистское, порою резко своевольное отношение к фактам действительности, смешение познавательных и хронотопических планов, абсолютная релятивизация семантических слоев произведения и полное освобождение языка, который весь поднимается на уровень игры языками, входящими в речевую систему романа. В отношении к традиционному роману Булатович принес новый, бесфабулярный роман, своеобразный роман-магазин, в который можно вместить весь, неподобранный, нецеленаправленный, опыт человеческого сознания.⁶ Поэтому для Булатовича буквально все превращается в материал для повествования, включая и саму историю, которая также субъективно априорируется, причем романного героя изображает не как носитель положительной исторической миссии, а как жертва истории, как ее невольный и маргинальный участник, которому неизвестны высшие цели происходивших событий и весь мир представлен перед ним в виде разбитого, фантасмагорично-гротеска.

Эта модель фантасмагоричного и ироничного романного гротеска с его двуплановым - "галльциантским" и, одновременно, "утробным" - видением мира, имела сильное влияние на ряд молодых романистов, представителей первого нами означенного направления, т. е. романтической прозы экзистенциальной проекции.

Роман экзистенциальной проекции включает только один уровень булатовичевского подисегментного романа, он настаивает на конкретных фактах конкретного времени и требует не только субъективно-психологической, а социально-исторической идентификации. Сам автор настаивает на такой идентификации потому, что его основная цель - спровоцировать диалог со временем, войти в этот диалог и так называемой высшей исторической и идеологической правде противопоставить правду обыкновенного, маргинального человека, увиденного в условиях негероической, бытовой повседневности.

Иллюстративным фактом в этом отношении может послужить роман Драгослава Михайловича "Пора, когда тыква цвела" (1968), который и является первообразом у нас так называемой действительной про-

зы, т. е. первообразом романа "нелитературной" инспирации, романа-правды. Основная задача наратора, одновременно и главного объекта, в этой модели романа - передать не рассказ о другом, а аутентичное свидетельство о себе самом, не "книжное" воспроизведение былого, а живой бытовой документ, для которого самой подходящей формой является форма прямого высказывания. Этот факт связывает роман экзистенциальной проекции с жанровой моделью романа-исповеди, причем акцент в нем ставится не на чувственной, интимной жизни героя, а на полной, суровой правде об этой жизни, которая и передается теми же эканормативными языковыми и стилевыми средствами, которыми располагает "неокультуренное"⁷ сознание героя.

Эту модель романа, со всеми ее структурными конституантами, Драгослав Михайлович еще более удачно продемонстрировал в "Зенке Патри" (1975). Это тоже роман-исповедь сказового языкового устройства, в котором и чужие сознания субъективированы и подчинены кругозору главного героя, пережившего ничем не опосредованное, нестилизованное свидетельство о собственной жизни. ⁸ Конечная цель автора - передать так называемую голую правду о героине со всеми поразившими фактами о ее "маргинальном" бытовании, но на фоне какой-то элементарной, врожденной виталистической философии, которой в виде приемлемого резонанса одолевается все единичные промахи и поражения в жизни. Поэтому рассказы "маргинальных" героев Михайловича об их "маргинальных" мирах создают возможность для интенсивного фабулирования романа этой проекции, причем все линии направлены к герою как источнику и одновременно как основной цели повествования.

Внутри этого жанрового направления с многими его разновидностями существует целый плаяд романистов. Первую генерацию, несомненно, представляют романы "Позорное лето" (1965) Бранимира Шчепановича, "Выход Мартына" (1965) Радомира Смылянича, "Нижие" (1970) и "Константин Горча" (1978) Видосава Стевановича, "Гордое падение" (1982) Войслава Лубарды, "Разбой" (1969) Владо Малески, "Использование человека" (1976) Александра Тили и др. Внутри романа экзистенциальной проекции развивается и вполне новый тип мемуарного романа (Слободаж Селенч: "Мемуары Перо Калеки", "Письмо - голова", "Отцы и отцы", Мирко Ковач: "Двери от утробы" и др.), в котором "голая правда" жизни резко проблематизируется с этической точки зрения и возникает в конечном счете своеобразный роман-жизнеописание, вовлекавший в себя более широкий исторический и социально-бытовой материал. Личный роман в первобытной концепции таким образом получает более глубокое значение, и в лучших моментах "объективный документ", на котором он создан, превращается в документ о духовной и интеллектуальной жизни самого автора.

Вторую модель в современной югославской романической прозе мы, как это было выше сказано, назвали романом имажинативной проекции. Он принадлежит к самым интересным и одновременно самым сложным типологическим явлениям "новой прозы". Основная характеристика этого романа - сплошная условность всех его слоев, включая и фабулу, и сюжет, и самих героев. Такое положение вещей соз-

дает возможность неограниченной авторской игры всеми планами произведения, вплоть до сказочной трансформации явлений и их семантических наполнений. Роман имажинативной проекции, в сущности, роман книжной, литературной инспирации, роман культуры. В этом отношении он представляет противоположность роману экзистенциальной проекции, вовлекающему в себя "некультуренное" бытовое "сырье".

Роман этой модели появляется в югославской литературе уже в пятидесятые годы, как своеобразное продолжение довоенной надреалистической традиции (Радомир Константинович: "Мышеловка", "Даждь нам днесь"), но без значительных последователей.

Гораздо более интересное явление представляет роман "Сказка" (1966) Добрицы Чосеча, за которым последовали романы "Время чудес" (1969) Борислава Пекича, "Сети" (1976) и "Снег и лед" (1977) Ериха Коша, "Призраки" (1976) Яры Рыбникара, "Искушение" (1980) Бранимира Щепановича, "Кто-то наклеветал на Гегеля" (1973), "В Андах тело Гегеля" (1975) и "Бегство на Гельголанд" (1977) Радомира Смиллянича, "Большая вода" (1971) Зивко Чинго, "Багня на горе" (1980) Митко Маджункова и другие.

Характерным фактом для этой модели романа является то, что он не специфицирован в авторском смысле слова. Его пишут авторы очень различных методологических направлений. Он выражает моментальную авторскую потребность в спекулятивном мышлении и в свободной творческой импровизации и игре жанренными явлениями, но целенаправленную к разрешению некоторой более глубокой идеи. Поэтому роман имажинативной проекции, в сущности, аллегорический роман, направленный на современность, но средства, которыми он пользуется, могут быть и современного, и исторического, и мифологического характера. Например, роман Борислава Пекича "Время чудес" апокрифизмирует библейскую легенду о Христе и техникой рационализации переводит "чудесные происшествия" в немифическое пространство, совершая своеобразную ироническую детронизацию мифической структуры первобытного, примитивного мышления мира. Но жанровый характер романа не изменяется потому, что и эта рационализация человеческого сознания происходит на фоне фиктивного, условного сюжетного переплетения.

Особое место внутри данного течения занимает роман аллегорической антиутопической ориентации, образцом которого может быть уже упомянутый роман Добрицы Чосеча "Сказка". Для этой модели романа характерно перемещение временных планов, "обратное движение времени" - от будущего, которое уже "случилось" к иронической транскрипции прошлого, обусловившего это будущее. Эта же игра пространственными и временными планами обуславливает композиционную разветвленность и структурную мозаичность романа данного типа, в котором нет фиксированного социального и исторического контекста, в котором все создается волей аллегорически направленного авторского воображения. Роман, например, Яры Рыбникара "Призраки"

строится на символизированном хронотопе. Авторское указывание на правдоподобие и аутентичность романического материала имеет лишь формальное значение. "Призраки" представляют модель романа абсолютной имегинации, в основе которого заложена антиутопическая идея: критика авторитарного сознания и доктринарного мышления, направленного на отмену личностного начала за счет социальной педагогики. Повторяемость этой темы уже создала в романе такой модели и некоторые формальные и организационные стандарты (закрытое пространство в виде замка, больницы и т. п., всевозможный центр и запуганные подданные, вождь и покорное стадо и т. д.) со схематичными, деперсонализированными героями, функционировавшими единственно при помощи внешних импульсов и внешних директив.

Некоторую разновидность этой модели представляет уже упомянутая трилогия Радомира Смылянич ("Кто-то наклеветал на Гегеля", "В Андах тело Гегеля", "Бегство на Гельголанд"), в которой хронотопическая схема романа переводится из микро- в макропространство, а "тяжелая" тема - проведение социального эксперимента - проякинута легкой иронией и вмором. Таким образом, Смылянич создает возможность бесконечного и неисчерпаемого фабулирования своих романов, расширяет круг идей и образов и внутри его "идеи всеобщего выздоровления" развертывается неограниченная игра пародирования идей. У Смылянича, в отличии от других югославских романистов, при наличии главного условного героя-фокуса, нет единственной, общеобязательной доктринарной идеи. Его антиутопический роман, в сущности, полифоничен, и в нем буквально все идеи подвергнуты пародийному травестированию, включая и ведущую идею главного персонажа о создании целебными средствами "нового ... счастливого ... мира". У него все имеет свое "про ет контра", все протекает в быстрой, поров фантазмагоричной, смене планов, идей и событий, которая уравнивается, на этот раз, безукоризненно рациональным, предельно экономическим синтаксисом, залегшим в основу тщательно прочищенного, почти кларистского авторского повествовательного стиля.

Дальнейшее развитие романа имегинативной проекции (олицетворенное в "Башне на горе" М. Маджункова) движется к более широким, почти универсальным охватам при помощи символизированных предметов, конденсирующих одновременно прошлое и настоящее и прогнозирующих будущее. И утопический и антиутопический миры в этой очень продуктивной модели романа представляются в их историческом освещении, то есть, не как шокирующее единичное явление, а как повторяющийся исторический факт, связанный с структурой ничем не удовлетворяющегося, неостановочного и непрерывно ищущего, создавшего и разрушающего человеческого интегрального сознания.

Третья общая жанровая модель, модель романа исторической проекции, подразумевает произведения, имевшие для своей основы значительное историческое событие или давнее прошлое без значи-

тельного события, но с его существенными характеристиками. И в одном и другом случае историческая действительность передается как действительность другого времени, как самоценное, в себе замкнутое время, которое лишь условно, вполне необязательно, может переводиться в простор исторической аллегоризации и символизации.

В данном разборе останутся вне наших жанровых осветлений неповторимые эпические полотна Добрицы Чосича, созданные на материале первой мировой войны и в духе самых светлых традиций толстовского реализма, также исторические (немалочисленные) романы Душана Баранина хроникального типа, стоящие на границе романической прозы и документа, представлявшие в основном своеобразное художественное дополнение научной историографии. Речь, значит, будет идти о новых жанровых явлениях в развитии исторического романа. Здесь надо отметить, что роман исторической проекции реже появляется в современной югославской литературе. Он принадлежит к более "трудным" жанрам, для его создания, кроме творческой имитации, необходимо тщательное знание исторических фактов, широкая эрудиция и чувство духовных ценностей собственного народа и собственной культуры.

Образец такой модели представляет в значительной мере роман "Смутное время" (1976) Младена Маркова, созданный в лучших традициях эпического прозаического мастерства. "Смутное время" описывает яркий отрезок из бурной истории сербского народа, переданный со всеми пестрыми деталями, во всем его историческом правдоподобии. Однако исторический роман нового направления не останавливается на самих фактах. Его документальность все-таки подчинена созданию образа главного персонажа, что и является основной творческой задачей автора. Поэтому главный вопрос семантического аспекта в данном случае можно сформулировать так: как создается исторический герой, в каких условиях он в народной памяти и в народном сознании осознается как легендарный герой. Так исторический роман, в сущности, превращается в реконструкцию реальных фактов, на основе которых в течение постисторического времени создается нереальный образ героя. Реконструкция эта вполне рациональная, она направлена не на мифологизацию истории, а на возвращение представления о легенде в ее предлегендарное состояние, на раскрытие процесса зарождения легенды в творческом воображении народа.

Здесь необходимо упомянуть, что роман исторической проекции не является обязательно и историческим романом в прямом понимании этого термина. Эрих Кош, например, в своем большом романе "В поиске мессии" (1978) свое повествование о миновавших временах выводит из настоящего времени, используя найденный документ. Документ этот сохраняет свои историческую полноценность, он передается методом объективного, беспасфосного классического повествования, и перед нами со всеми рельефными и яркими деталями разворачивается реальная судьба великого средневекового гуманиста и реформатора Сабетая Цавия. Но при всем этом связь с современностью ни в одном моменте не прерывается потому, что все это передается современным, открывшим исторический документ. Этот современник имеет личный мотив раскрыть правду о герое, т. е. объяснить себе и своим современникам феномен мессианства как таковой. Так первобытный исторический роман превращается в одной своей прослойке в аллегорический роман, в котором объективная значимость документа уступает место интеллектуальной позиции автора, охватывающей прошлое и настоящее как этическое и духовное целое.

Приемом реконструкции прошлого из момента настоящего, с целью объяснить и мотивировать это настоящее, пользуются и другие авторы этого жанрового направления. Особое место в этом отношении принадлежит знаменитому югославскому романисту Бориславу Пекичу, который свои эпические полотна строит на принципе своеобразного, замкнутого временного круга. Исходной точкой его является настоящее, т. е. вполне законченная судьба героя-современника, а потом она обратно концентрично расширяется, вовлекая в себя огромный, весьма пестрый бытовой и исторический материал. Так, герои у Пекича не только изображаются, но и объясняются с точки зрения их антропологической, психологической и социально-сословной обусловленности. Психологическое время у него обрамлено объективным историческим временем, внутри которого он единственно может развить свое сложное и пестрое романическое полотно.

Тенденция всестороннего охвата исторического и бытового материала и его семантической транскрипции с точки зрения современности все чаще встречается в современной югославской литературе, она становится некоей методологической и жанровой нормой в данной романической модели.

Примечания

- 1 Из этого факта проистекают и все затруднения в попытках создать единственную теорию современного романа. Существующие до сих пор цельные теории (Эдгара Морена Форстера, Георга Лукача, Михаила Бахтина, Виктора Шкловского и др.) созданы главным образом на материалах классического романа. Бесфабулярный, интровертованный, также роман "потока сознания", как и современный аллегорический роман, рассматриваются некоторыми теоретиками не как новые жанровые явления, а как "подразделения" теоретически единственного понятия романа. (См. Altheim, F.: Roman und Dekadenz. Tübingen 1951.)
- 2 Поэтому и сами авторы иногда отказываются от жанрового определения собственного произведения и возражают критически оценкам, вкладывшим требования жанровой модели.
- 3 Это характерно прежде всего для так называемого личного романа, исходящего "от автора", предметом которого является не изображение реального мира, а, как говорит Эрих Ауэрбах, "многоликое изображение сознания". (Auerbach, E.: Mimesis. Francke Verlag, Bern 1959, s. 548.)
- 4 В современной восточноевропейской литературе одновременно существуют и субъективно-лирический, и бытово-исповедальный, и автобиографический, и батальный, затем бульварный, криминальный, эпистолярный, документальный, исторический, псевдоисторический, антиутопический, психологический, социальный, гастарбайтерский, эпический и ряд других типов романов, причем совсем несходные модели иногда создаются одними и теми же авторами. Принципиальный сторонник, скажем, реализма, может создать антиутопический роман, построенный на ирреальном, фиктивном материале, и наоборот. Он не чувствует тяготения к одному определенному жанру, то есть, он жанрово креативен.
- 5 Wayne Booth в этом смысле говорит о новом повествователе в современном романе, то есть о "самоосознанном повествователе" с незафиксированным, "варьирующим" углом зрения, направленным на " созерцание внутри". (Booth, W.: The Retic of fiction. The University of Chicago Press 1961, s. 174-175.)
- 6 Однако роман М. Булатовича не то же, что роман потока сознания в прустовском значении слова. У него материал селекционируется по критериям воспроизведения эстетического шока, и его основная цель, как бы выразился Умберто Эко, безоговорочное "освобождение от догматической истины мира", изображение жизни не на фоне доигтудинальной классической фабулы с началом и концом, а в виде "игры вечных и бесцельных вращений". (См. Eco, U.: Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano 1962, s. 341, 350.)
- 7 Этот прием в особенности характерен для современной сербской литературы, им пользуются прежде всего писатели, приехавшие из так называемой провинции. Эта своеобразная фольклоризация сербской прозы, однако, не случайная и не произвольная. Она отчасти коренится в современной западноевропейской, так называемой, "блатной прозе" с героем "аутсайдером", приходящим из внекультурной среды, отчасти в русской традиции повествования сказом в начале нашего века.

- 8 Технический предел в этом отношении представляет "магнитонное творчество", т. е. прямая запись повествования, которое впоследствии подвергается романистом добавочной, целенаправленной стилизации. Отсюда повествователи-натурщики иногда судебным путем хотят добиться права соавторства.