

В.В. Сорокина (Москва, Россия)

Современная западноевропейская проза в поисках жанра

Аннотация: Анализ трех произведений западноевропейской литературы, изданных в 2018 г., дает основания говорить о значительных жанровых деформациях современной прозы. Получивший широкое распространение в конце XX в. жанр микроромана постепенно утрачивает свою каноническую форму, преобразуясь в подвижные разновидности. В частности, можно говорить о микроромане-новелле (Дж. Барнс, «Одна история»), о микроромане-откровении (Б. Шлин, «Ольга»), о микроромане-комментарии (П. Патролин «Я решил перестать писать»).

Ключевые слова: современная проза, микророман, микророман-новелла, микророман-откровение, микророман-комментарий, Дж. Барнс, Б. Шлин, П. Патролин

V.V. Sorokina (Moscow, Russia)

Modern Western European Prose in Search of a Genre

Abstract: The analysis of three works of Western European literature published in 2018 gives grounds to speak about significant genre deformations of modern prose. Widespread at the end of the twentieth century micronovel gradually loses its canonical form, transforming into mobile species. In particular, we can talk about the micronovel-novelette (J. Barnes "One Story"), about the micronovel-revelation (B. Schlink "Olga"), about the micronovel-comments (P. Patrolin "I decided to stop writing").

Key words: modern prose, mikronovel, mikronovel-novelette, mikronovel-revelation, mikronovel-comment, J. Barnes, B. Schlink, P. Patrolin

В современной западноевропейской литературе продолжается начатый еще в романтическую эпоху эксперимент с классическими жанровыми формам. Особенно серьезному испытанию постоянно подвергается «эпос настоящего», так как он имеет дело с постоянно незавершенной действительностью. Жанровые структуры «стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы» [Хализев 1999: 335]. Помимо уже известного приема включения в романную ткань элементов других жанров происходит смешение тематических форм и создание гибридных жанров. Общая тенденция литературного процесса здесь вполне понятна: новое время ищет новые формы отражения действитель-

ности, поэтому можно говорить о том, что жанровые модификации, как правило, сопровождают изменения в литературном процессе в целом.

Несмотря на известные трудности жанровой классификации, предпринимаемой в последнее столетие, при построении романной типологии исследователи обращают внимание на пространственно-временную организацию текста (сюжет), на соотношение субъективного и объективного (автор – рассказчик – персонаж), а также на речевое своеобразие (стиль), немаловажную роль играет при этом и выбор названия.

На современном этапе развития европейского литературного процесса жанровый канон в значительной мере утратил свое прежнее значение, уступив место авторскому началу, но при этом современные писатели настойчиво придерживаются жанровой иерархии и называют свои произведения «романами», порой пренебрегая не только формальной, но и содержательной стороной жанровой принадлежности произведения. Такие книги представляют собой причудливое единство классических и неклассических элементов, которые сложным образом взаимодействуют друг с другом, отменяют друг друга, фиксируя неограниченный потенциал романа именно в конструктивном плане, только усиливая процесс гибридизации.

Современный литературный процесс наглядными примерами подтверждает эту тенденцию. Сопоставительный анализ опубликованных всего лишь в прошлом году книг англичанина Дж. Барнса «Одна история», немца Б. Шлинка «Ольга» и француза П. Патролина «Я решил перестать писать», названных авторами «романами», даст возможность ответить на вопрос, что в XXI в. скрывается под этим понятием.

Начнем с названий, каждое из которых, по идее, должно определять приоритетное направление произведения. «Одна история» («The Only Story») знаменитого Дж. Барнса указывает на то, что в центре повествования будет находиться одно событие, так или иначе связанное с судьбой главного персонажа или повлиявшее определенным образом на его дальнейшую судьбу, что типологически больше соответствует жанру рассказа (например, «Скучная история» А. Чехова).

Напрашивается вопрос: а как же быть с такими произведениями, как «Обыкновенная история» И. Гончарова или «Такая история» А. Баррико. Что касается Гончарова, то в названии редкого для русской литературы жанра романа воспитания автор, несомненно, делает акцент на заурядности изображаемого им явления, а не на отдельном событии, что обнаруживается в ироничном подтексте романа. Произведение современного итальянского писателя А. Баррико, опубликованное в 2005 г., наоборот, по структуре, объему и типу повествования близко «роману» Дж. Барнса, что указывает на общность происходящих в современном литературном процессе жанровых изменений.

Название «Ольга» выбрано Б. Шлинком, чтобы подчеркнуть приоритет одной повествовательной линии, и вполне соответствует традиционным романским названиям (например, «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Адольф» Б. Констана и много других). Следует заметить, что в современных прозаических текстах такие названия довольно редки. Среди опубликованных в XXI в. на Западе романов «Ольга» первый. В русской литературе тоже выбор не велик: «Санька» З. Прилепина (2006) и «Лавр» Е. Водолазкина (2014). Сейчас создатели художественных произведений, видимо, не стремятся к монографическим структурам и не связывают свою авторскую позицию с судьбой одного героя.

Что же касается третьей книги, то ее название меньше всего вселяет читателю надежду прочитать историю персонажа. Скорее можно предположить, что речь в

данном произведении пойдет о переживаниях, откровениях автора-рассказчика, исключая какую бы то ни было сюжетность. Такие названия чаще встречаются в очерках, трактатах, мемуарах писателей (например, «Как я учился писать» М. Горького, «Как писать сценарии» В. Шкловского, «Как писать книги» С. Кинга). Получается, что только в одном из трех случаев название произведения определенно может соответствовать романному жанровому канону.

Наиболее традиционно, с точки зрения повествовательной формы, выглядит «Одна история» Дж. Барнса, которую лучше было бы перевести на русский язык как «Одна-единственная история». На этом настаивает и персонаж-рассказчик, по сути, повествующий о своей первой любви, которая определила все его дальнейшее существование: «Событий происходит бесчисленное множество, о них можно сложить сколько угодно историй. Но существенна одна-единственная; в конечном счете, только ее и стоит рассказывать. Здесь рассказана моя история» [Барнс 2018: 13–14]. Автор осознает, что история его заурядна, и после И. Тургенева вряд ли к ней можно добавить что-то новое, но ему важно не само событие, а воспоминание о нем, переживание прошлого. Современную пикантность этой истории придает возраст влюбленных: молодому человеку пятнадцать лет, а его избраннице – сорок восемь. Она мать двоих детей и прожила в браке четверть века. Познакомились Пол Робертс и Сьюзен Маклауд на теннисном корте, куда рассказчика записала на время каникул его мать. В тексте присутствуют довольно интимные подробности, явно указывающие на то, что речь не идет о «тургеневских девушках» и молодых людях «на rendez-vous», но дух русского писателя постоянно ощущается в тексте.

Постепенно собственно история его любви уходит на второй план, она замещается авторскими рассуждениями о памяти, при помощи которой можно создать другую реальность. События перемешиваются в сознании рассказчика, но в принципе история подается в хронологической последовательности, все больше замещаясь разговором рассказчика с самим собой. Начиная со второй части романа текст приобретает форму диалога между «Я» и «Ты», где второе лицо отстраняет рассказчика от прозы жизни. Колебания и сомнения вынуждают персонажа разговаривать с самим собой, разбираться в произошедшем, искать выход: связав свою судьбу с жизнью Сьюзен, Пол сталкивается с проблемой женского алкоголизма.

Форма второго лица передает осознание Полом случившегося, невозможности разорвать связи: «Тебе потребовалось несколько лет, чтобы понять, сколько тревог и адских страданий стоит за ее насмешливым пренебрежением. Вот почему ей нужен ты, твердый, решительный. Ты по доброй воле и по любви взял на себя нынешнюю роль. В ней ты ощущаешь себя достаточно взрослым, чтобы стать гарантом» [Барнс Дж 2018: 226].

В последней части повествовательная форма опять меняется, теперь уже на третье лицо. Пол делает выводы, выход как будто найден, решение принято. «Как он понимал, завершающим делом на его жизненном пути стало накопление правильных воспоминаний *о ней*» [Барнс Дж 2018: 247]. Собственно, повествование о любовной истории закончилось еще во второй части книги. Третья же вся составляет отрывки из блокнотных записей, воспоминаний, озарений, ощущений. Весь текст выстроен по линии удаления «истории» и замене ее ощущениями – эпическое растворяется в лирическом.

Б. Шлинк также отдает предпочтение трехчастной форме, но повествовательная структура здесь иная. Первая часть «Ольги» посвящена рассказу о судьбе главного персонажа от рождения до встречи с ней Фердинанта, и построена она

по традиционной схеме повествования от третьего лица, совершенно не предвещая появления иного, чем сам автор, рассказчика. Только в ее конце читатель узнает, что история Ольги рассказывается молодым человеком, в доме которого она работала портнихой в пору его детства.

Вторая часть написана от первого лица и представляет собой впечатления Фердинанта о встрече, а потом и о длительной привязанности его к теперь уже глухой фройляйн Ольге Ринке. Здесь опять же нет никакой «истории»: писатель погружает своего персонажа, как это всегда случается в произведениях Б. Шлинка, в воспоминания детства, связанные с войной и размышлениями о мере ответственности немцев за сотворенное ими зло. Однако главное в этом тексте другое – впечатления персонажа-рассказчика от образа Ольги. Детство и юность его проходят параллельно с продолжающейся историей Ольги, которая для Фердинанта не перестает быть таинственной. Событийный ряд «Ольги» значительно укорачивается за счет влечения рассуждений персонажа-рассказчика. Смерть Ольги от несчастного случая, как думалось сначала, заканчивает вторую часть текста. Таким образом, если верить автору, основное повествование действительно связывается с заглавной героиней. На протяжении более семидесяти лет XX в. автор следит за ее судьбой, но основная загадка остается все же не раскрытой. Однако судьба фройляйн Ринке уже завершена в больнице, куда она попала, тяжело раненная при попытке взорвать памятник Бисмарку на площади города. Такая повествовательная структура вполне могла бы претендовать на традиционное романное прочтение.

Третья же часть текста выполнена в эпистолярном жанре. В основном это письма Ольги к своему возлюбленному Герберту, который постоянно находился в экспедициях то в Африке, то в Аргентине, то в Карелии. Погибает он на пути к Северному полюсу в 1914 г., но даже после этого она продолжала писать ему до востребования в норвежский город Тромсё, откуда он отправился в свой последний путь. На оставленные Ольгой наследственные деньги Фердинант едет на север и выкупает письма у бывшего почтальона, работавшего именно на той почте, куда Ольга писала до востребования. Эти письма (последнее датировано 1971 г.) становятся тем недостающим звеном в цепи Ольгиной жизни, которая была не понятна персонажу-рассказчику.

Собрание писем разнопланово по цели высказывания: имеются типично любовные письма, письма-откровения, письма-рассуждения, письма-истории, в которых, как принято в авантурных романах, рассказывается о тайне рождения сына Ольги и Герберта. Этими письмами собственно и заканчивается история двух влюбленных на фоне событий первой половины XX в. Получается, что история Ольги тоже полностью укладывается в традиционную романную форму. Но что же с Фердинантом? Он стал частью истории Ольги, а ее жизнь стала событием его жизни, его переживанием. Перед читателем опять лирическое вытесняет эпическое. История Ольги хоть и самодостаточна и могла бы претендовать на более крупное произведение, но главное здесь, конечно, внутренний мир героя, переживающего чужую судьбу.

И вот французский текст: тоже «роман», тоже переживания персонажа – только не от желания написать и разобраться в себе, а, наоборот, от желания не писать и не разбираться ни в чем. С первых строк романа П. Патролина мы узнаем, что автор, он же и рассказчик, намерен отказаться от привычного своего занятия – писать – и решил избрать для себя иную форму существования: «Это трудно. Это немного трудно. Я решил перестать писать. Попытаться перестать. Перестать

бесконечно проверять перед выходом, с собой ли у меня ручка во внутреннем кармане куртки или плаща. Карандаш в машине. Постоянно иметь бумагу при себе» [Patrolin 2018: 7]¹.

Текст этого произведения весь состоит из объяснений, уговаривания самого себя, размышлений над ненаписанным, переживаниями по поводу исподволь созданного в воображении, но не написанного. Сначала персонаж радуется принятому решению: можно просто лежать на кровати, читать другие книги, вспоминать разные встречи – но не писать! В тексте от первого лица много цитат из других произведений: словаря Ларусса, философских трудов Св. Августина, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, романов Ф. Достоевского, А. Роб-Грийе, пьес М. Метерлинка и многих других произведений более или менее известных авторов прошлого и современности. Все они вспоминаются или цитируются персонажем в подтверждение или опровержение своих мыслей.

Событием в этом романе представляется решение не писать. Все остальное пространство текста занимают нагромождения предметно-бытовых деталей и цветовых ощущений, внимание к которым подчеркнуто заострено: «Моя куртка, зеленая, светлая, почти серая на солнце, может быть, немного легкая для этого времени года, имела под внутренним карманом еще и тонкую прорезь с углублением для ручки или еще для чего-нибудь узкого, вертикально открывающегося» [Patrolin 2018: 7]. Не редки и назывные предложения: «Шариковая ручка в белом пластиковом корпусе с четырьмя буквами серого цвета, напечатанными под названием английской фармацевтической лаборатории темно-зеленого цвета» [Patrolin 2018: 83]. Приняв решение не писать, персонаж не может не сочинять. В его сознании начинает выстраиваться новый роман: «Я решил прекратить, но я продолжаю. Я продолжаю о нем думать. Возвращаюсь в комнату и хожу вокруг кровати. Возвращаюсь к окну» [Patrolin 2018: 24]. Постепенно из отрывочных фраз персонажа узнается его жизнь: он женат, есть проблемы «отцов и детей», любит встречаться с друзьями, любит читать везде и всегда, смотреть в окно, разговаривать с синичкой. Никаких других событий в книге не происходит. Текст романа, который он старается не писать, периодически проступает в его воображении, но живет текст ровно столько, сколько он его представляет. В итоге роман не написан, но нужно же что-то послать редактору: он запечатывает пустой конверт и относит его на почту.

По форме произведения Б. Шлинка и Дж. Барнса – психологические повести о важной встрече персонажа-рассказчика, что и является повествовательным событием. В романе П. Патролина рефлексия вне события, рассуждения о том, что следовало бы предпринять, чтобы не фиксировать слова ни на бумаге, ни в электронном виде. В то же время создаются два текста: сам авторский и текст некоего романа, который пишет в своем воображении, несмотря ни на что, персонаж. Отказ от процесса написания освобождает создателя от вещного мира ручки, чернил, клавиатуры компьютера, бумаги, но не освобождает его от процесса творчества в любое время суток.

Получается, что на пространственно-временном уровне все три произведения современных авторов либо стремятся к вытеснению эпичности за счет замещения ее лиричностью, либо вообще, как в случае с текстом П. Патролина, представляют лирическое начало вне условностей пространства и времени.

Масштабы взятых писателями романских ситуаций схожи. Во всех трех случаях речь идет об изображении микросреды, которую составляют всего два-три персонажа. Это не противоречит типологии жанра романа, ибо он «предполагает

¹ Перевод наш. В.С.

обязательное изображение личности, хотя бы в минимальных для нее социальных связях и взаимоотношениях» [Эсалнек 1985: 96]. Эта микросреда в произведениях, развивающих романную традицию внутреннего действия, в основном и формирует сознание персонажей.

В книге Дж. Барнса персонаж-рассказчик рассуждает о том, какую роль в истории любви может играть «время, место, социальная среда» [Барнс 2018: 14]. Отдавая дань традиции, он уточняет, что описываемая история имела место лет пятьдесят тому назад в пригородной зоне с «уютным названием “Деревня” и когда-то давно, по всей видимости, таковой и считалась» [Барнс 2018: 15]. Для персонажей Б. Шлинка пространственно-временная организация текста устроена сложнее: это 1910-е, 1940-е и 1970-е гг., а также маленькие деревушки в Пруссии, заполярный норвежский городок, «город на берегу Неккара». Мир персонажа П. Патролина ограничен кабинетом, двором за окном, соседней улицей. Микросреда, в которой обитают персонажи, почти никак не описывается, т. е. авторские пейзажные зарисовки имеют контурный или компактно рассеянный характер. За счет этого объем произведений сжимается. Чаще всего они выполняют хронологическую функцию, лишь обозначая место действия.

Отражение внешнего мира у персонажей Дж. Барнса заслонено субъективными переживаниями: «Мы поехали на южное побережье. Память не сохранила названия гостиницы: вероятно, мы сняли квартиру. Все наши слова и мысли друг о друге, все открытия нынче забылись. Помню широкую пустую скамью где-то на пляже» [Барнс 2018: 103].

Отдельные вкрапления пейзажных зарисовок рассеяны по тексту романа «Ольга» Б. Шлинка. Автор использует их в основном как хронологический прием: «До глубокой осени Герберт и Ольга встречались наедине у лесной опушки или на охотничьей вышке... Но в октябре похолодало, а в ноябре выпал первый снег». [Шлинка 2018: 45]; «Весной и летом они уединялись на лесной опушке» [Шлинка 2018: 48]; «В первые две недели они встречались под открытым небом, под теплым осенним солнцем» [Шлинка 2018: 56]. Такие зарисовки характерны для стиля персонажа-рассказчика, излагающего историю жизни Ольги до встречи с Фердинантом.

Другой тип пейзажа представлен в пересказанных Ольгой письмах Герберта из Африки, Карелии, Южной Америки. В них выражается противоположная Ольгиному восприятию эмоциональная увлеченность ее возлюбленного: «Герберт любил пустыню с перового взгляда. В южной стороне тянулись песчаные дюны, высокие и круто обрывавшиеся в море, величественные и в то же время благодаря своим мягким округлым формам исполненные чувства красоты. На востоке простиралась равнина, там пески перемежались со скалами, одни пески отливали красноватым, другие серым, а среди песков раскиданы темные лишайники и торчат пучки блеклой жесткой травы, кое-где высятся поросшие кустарником холмы, с виду как огромные венерины бугры» [Шлинка 2018: 62–63]; «В сентябре повсюду засверкали новые краски: ярко желтела листва берез, багровели бруснички, там и сям выступала темная зелень сосен и белые пятна лишайников» [Шлинка 2018: 83]. Эмоциональная, красочная стилистика пейзажей Герберта противопоставлена сдержанной, «мимоходной», второстепенной по отношению к событийному плану манере рассказчика.

Иначе выстраивается пейзажный план, когда при его помощи автор передает ощущения Фердинанта. Описывая свои неспешные прогулки с глухой Ольгой, персонаж-рассказчик погружается в мир приятных ощущений и позволяет себе огля-

деться вокруг. Его микромир расширяется до прирейнских городков и разбросанных за городскими воротами кладбищ: Горном, Мемориальном, Еврейском и Крестьянском: «Хорошо видны города по обоим берегам Рейна, дымящие фабричные трубы и градирни Баденской фабрики анилина и соды, и вдали над равниной – горы. В те времена на равнине было еще много плодовых садов, и по весне земля одевалась в бело-розовый наряд. Осенью радовала глаз яркая пестрота листвы, зимой – белизна снега. Однажды вечером равнину заволочло туманом, скрывшим города и фабрику, так что не осталось ничего, кроме горы, на которой мы стояли, а туман сплошной пеленой стлался до далеких гор, и там садилось солнце, мягким багрянцем окрасившее туманные дали. Было холодно, – видно, тот вечер был поздней осенью или в начале зимы, мы озябли, но не могли расстаться с представшей нашим глазам картиной, пока она не померкла» [Шлинк 2018: 152–153].

Являясь продуктом субъективного творчества, «пейзаж не может не выражать позицию автора, его отношение к происходящему и оценку разворачивающихся событий» [Воронин 2015: 166]. Б. Шлинк в своем произведении широко использует функции пейзажа, каждая из которых соотносима с индивидуальным восприятием персонажей. Дополняется пейзаж описанием акварелей [Шлинк 2018: 166] и старинных открыток [Шлинк 2018: 187].

Поскольку автор-персонаж П. Патролина создает некий текст «без рук, без бумаги или карандаша, без диктофона» [Patrolin 2018: 138], то пейзажные зарисовки относятся только к нереальному миру его фантазий. Из фрагментов некоего романа, проступающего в его сознании, ясно, что событийный план его разворачивается на лоне природы – в лесу, на реке. Какой-то мужчина идет по лесу: «Теперь он идет вверх по долине. Он решил вернуться в лес. Но он должен остановиться, чтобы дать своему мулу попастьсь. Он немного бродит по камням. Деревья зеленеют. Небо белеет в сером свете. Человек медленно поднимается вверх за мулом» [Patrolin 2018: 136–137]. Пейзаж здесь выполняет пародийную функцию, поэтому он примитивен, поэтому его легко продолжить в том же тоне, что писатель и делает время от времени. Примитивный пейзаж свидетельствует о легкости написания некоего текста, где персонаж идет по лесу и равнине вдоль реки с мулом, встречает женщину, идут дальше вместе, потом расходятся, кто в лес, кто дальше вдоль реки. Пейзажных зарисовок в реальном пространстве и времени в тексте П. Патролина нет.

Субъектно-объектные отношения персонажей в этих произведениях имеют признаки обращенности: объектом изображения в них становится прежде всего субъект (рассказчик); собственно, об этом все три книги.

В традиционном понимании персонаж – это важнейшее часть в составе художественного произведения, это художественный образ субъекта действия, наделенного духовным содержанием, чертами наружности и поведения. Он объективирует идеальные сущности автора, поэтому он не может быть вне его зависимости, но может создавать иллюзию независимости. Персонаж – прием, способ выражения позиции, им определяется жанр и стиль.

Персонаж Дж. Барнса – пожилой человек, погруженный в воспоминания о первой любви и воспроизводящий свои ощущения пятидесятилетней давности. Это стало возможным только по прошествии лет, так как «в ту пору, да и много лет спустя при мысли о нас двоих меня вечно преследовала нехватка *слов* – во всяком случае, уместных – для описания наших отношений» [Барнс 2018: 24]. Его волнует проблема переложения рассказа о прошлом на современный язык, но это ему трудно удается. В голову приходят понятия «коммерческий секс», «рекреаци-

онный секс», но то, что было «тогда», современным языком передать не получается. Возникает тема памяти и «алгоритма ее приоритета». Персонаж пытается восстановить свои ощущения прошлого, но они ускользают, заслоненные современными оценками. Перед читателем не молодой влюбленный, с восторгом или обидой делящийся переживаниями о своей первой любви, а стареющий человек, у которого воспоминания значительно преобладают над настоящей событийностью: «Милее всего были ему размеренные шаги повседневности. Вместе с тем он признавал, что его мир и его жизнь мало-помалу сузились. Но не возражал» [Барнс 2018: 245]. Персонаж-рассказчик из субъекта повествования в первой части книги превращается в изучаемый автором объект, что находит выражение в повествовании от третьего лица.

В первой части романа «Ольга» заглавная героиня является только объектом изображения. Автор представляет событийную, внешнюю часть мира Ольги, судьба которой так или иначе переплеталась с судьбами Европы первой половины XX в. В этой части микромир романа максимально расширен за счет упоминаний о важных исторических событиях, об экспедициях ее возлюбленного. «По Версальскому договору земли к северу от Немана были отторгнуты от Германии и перешли под управление Франции, а в 1923 году были аннексированы Литвой. Тогда Ольга стала работать в деревне на южном берегу Немана» [Шлинк 2018: 109]. Повествование довольно концентрировано: в небольшом объеме умещается рассказ о пятидесяти двух годах жизни героини. В этом возрасте и произошло ее знакомство с Фердинантом, будущим субъектом повествования во второй части книги. Вторая часть мало что добавляет к истории героини. Здесь субъект постепенно обращается в объект: Фердинант не столько рассказывает, сколько рассуждает о своем необычном отношении к женщине значительно старше его по возрасту. Это, конечно, не любовь, как у Дж. Барнса, – скорее, душевное родство, помогающее ему разобраться в себе самом, обсудить вопросы, не подлежащие обсуждению с родителями. Однако с персонажем Дж. Барнса его роднит возраст и рефлексия, связанная в обоих случаях с сильной и долгой привязанностью. Ни Фердинант, ни Пол не в состоянии освободиться от своей зависимости. Оба текста демонстрируют интерес к личностному началу, что вполне соотносимо с романским жанром эпоса, предполагающего и определенную степень драматизации, и создание образа микромира.

Французский текст уравнивает автора, рассказчика и персонажа – все это единый образ, существующий вне определенных времени и событий. Единственное событие, с ним происходящее, – желание прекратить писать. В детстве, как и у многих, у него было желание писать. Теперь он пытается начать обратный процесс.

В интервью издательству «P.O.L.» П. Патролин основную идею своего текста определил как желание вникнуть в суть взаимодействия основных понятий художественного текста: «автор – персонаж – рассказчик – читатель». Отказываясь от написания романа, переживая свое решение, рассказывая об этом событии, он одновременно читает другие книги: «Его книга стала историей ненаписанного вымысла и романом о невозможности прекратить писать» [Gavard-Perret 2018].

Вступая в поединок с читателем, автор затягивает его в тайнопись творческого процесса, насыщает текст подробностями, но так и не дает читателю вкусить плодов своего труда. Французский рецензент книги полагает, что взамен романа читатель получает «сладкое страдание, восхитительное разочарование».

Соединяя в одном образе автора, рассказчика и персонажа, П. Патролин старается избежать описаний жизни и характера персонажа, но это не всегда удается.

Вчитываясь в этот трудно разбираемый текст, можно заметить, как автор эмоционально предвосхищает и старается зафиксировать прилив творческого воображения: «Я должен признать, что нахожусь в своего рода предыстории, в чистом предчувствии эмоций, которые нужно ухватить в момент их преобразования в волю ожидания появления чего-то написанного» [Patrolin 2018: 124]. В то же время ему не чужды и детали своей повседневной жизни: по утрам он ест бобы «с маслом и свежими листьями шалфея. Затем орехи и сыр. Бокал вина. Красного. Почти коричневого. Красного земляного цвета» [Patrolin 2018: 80].

Все три произведения связаны интересом к личности центрального персонажа, к его переживаниям и страданиям и поэтому не могут быть исключены из жанровой категории романа. Однако их очевидная компактность, ограниченность пространства и времени, наличие микросреды позволяют рассматривать их в контексте тенденции современной прозы к развитию жанра микроромана. Эта жанровая форма получила наиболее широкое распространение в западноевропейской литературе конца XX в. и обладает рядом признаков, многие из которых отличают произведения Дж. Барнса, Б. Шлинка и П. Патролина.

Если формальные признаки позволяют рассматривать эти произведения как микророманы, то на содержательном уровне необходимы некоторые жанровые уточнения, позволяющие обратить внимание на особенности каждого.

В поисках этих уточнений в «Одной истории» Дж. Барнса нужно обратиться к эпиграфу, взятому автором из Словаря английского языка 1755 г.: «Новелла: небольшая повесть, обычно о любви. Сэмюэл Джонсон». Отсылка к одному из малых жанров указывает не столько на компактность текста, сколько на нейтральность стилового изложения, на отсутствие описательности и мотивации поступков персонажа, но, главное, – на неожиданный финальный поворот. Смерть любимой женщины в больнице странным образом подействовала на персонажа: «Мне никак не удавалось направить их (мысли. – *В.С.*) на любовь и утрату, на веселье и скорбь. В голову лезло: сколько у меня осталось бензина, долго ли ехать до заправки, не падают ли продажи сыра, покрытого золой, и что у нас сегодня вечером в программе телевидения» [Барнс 2018: 318].

На очевидную связь жанра микроромана с западноевропейской новеллой указывал и автор современных русских микророманов Ю. Дружников статье «Жанр для XXI века»: «В микроромане романский сюжет упакован в новеллическую оболочку. Макросодержание в микроформе» [Дружников 2000].

Таким образом, получается, что «Одна история» Дж. Барнса вполне может претендовать на жанровое уточнение – роман-новелла, в котором стиль, единый тон и колорит, проявляющиеся в нейтральной лексике, разговорном синтаксисе и обыгрывании форм первого, второго и третьего лица повествования, придают ему ощутимую целостность.

Книга Б. Шлинка «Ольга» более других может быть названа небольшим романом, так как по формальному признаку текст невелик, но по содержанию, привлечению широкого социального контекста вполне соответствует крупной эпической форме. Это роман-откровение, в котором рассказ о жизни заглавного персонажа постепенно растворяется в самоанализе персонажа-рассказчика Фердинанта. Этот переход определенным образом сказывается на изменении стиля повествования во второй части книги, когда Фердинант обращается к воспоминаниям детства, связанным с образом фройляйн Ринке и ее загадочной швейной машинкой. «Мне казалось, это какая-то чудесная вещь, как в кухне старая плита с белыми эмалированными стен-

ками и черными конфорками, или на залитых горячим асфальтом улицах паровой каток, или на площади черные старомодные такси – дрожки с бензиновым двигателем, или на вокзале черные паровозы с зелеными вагонами» [Шлинк 2018: 124].

В авторском стиле, передающем процесс постепенного вживания в загадочный образ, ощущается влияние прустовской традиции. Так же в романе «В сторону Свана», в «Ольге» изображение внутреннего «Я» персонажа-рассказчика проходит в несколько этапов. У М. Пруста персонаж-рассказчик Марсель сначала делится детскими впечатлениями о друге своего деда Сване, затем в подростковом возрасте вставная повесть погружает читателя в любовь Свана к Одетте. В зрелости Марсель видит в Сване благополучного семьянина, а затем и неизлечимо больного человека. Тот же принцип создания образа Фердинанта можно увидеть и у Шлинка: сначала детский интерес к загадочной портнихе. За ним следуют юношеские прогулки и разговоры с глухой фройляйн Ринке. Потом появляется вставной рассказ о ее любви в Герберту, а в конце трагическая смерть ее в больнице. Так же как и у М. Пруста, каждый раз представляются разные люди и разные ощущения персонажей-рассказчиков. В обоих случаях персонаж постигает не объективный мир, а лишь субъективное представление о нем. Так же как и у Пруста, воспоминания не имеют хронологической последовательности. Откровения персонажа-рассказчика, разматывая цепь воспоминаний, в обоих случаях носят интуитивный характер.

Книга П. Патролина главным образом посвящена эстетизации процесса переосмысления и комментирования явлений культуры, как это представлено, например, у Х. Кортасара в «Игре в классики» или у М. Павича в «Хазарском словаре», которые написаны в жанре романа-комментария. Таким же комментарием к ненаписанному оказывается и текст «Я решил перестать писать».

Стилистически произведение изобилует ссылками на другие тексты и на тексты самого автора, который комментирует процесс «ненаписания» романа. «Что касается меня, я не уверен, что чего-нибудь не забываю. Очень не легко писать все меньше. Слова стремятся к сокращению. Синтаксис тоже сжимается. Точки не дают расслабиться. Запятые тоже нужны. Глагол со своими обстоятельствами в конце предложения, я кладу карандаш» [Patrolin 2018: 77].

Анализ текстов современных западных писателей свидетельствует о продолжении процесса размывания классических жанровых форм, связанного с переносом писательского внимания с персонажа на автора, претендующего всякий раз на индивидуальные художественные формы. Явление это общеевропейского масштаба, о чем свидетельствует и ситуация в русской литературе, где эпическое все больше замещается лирическим, смещаются пространственно-временные границы, точки зрения, что находит также выражение в специфических жанровых определениях. «Совершенно очевидно, что эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия» [Маркова 2011: 290].

Итак, при схожем объеме, близкой системе персонажей и отчасти композиции в форме анализируемых произведениях обнаруживаются признаки типологического схождения с уже сложившимся современным жанром микроромана. Однако на содержательном уровне значительными представляются расхождения, требующие жанровых уточнений: микророман-новелла («Одна история» Дж. Барнса), микророман-откровение («Ольга» Б. Шлинка), микророман-комментарий («Я решил перестать писать» П. Патролина).

ЛИТЕРАТУРА

- Barnes J.* The Only Story. London: Jonathan Cape, 2018. 217 p.
- Gavard-Perret J.-P.* Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, P.O.L., 2018 // *La Une Livres, Les Livres, Critique, Récits*. Paris, octobre 2018.
- Patrolin P.* J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris: P.O.L., 2018. 217 p.
- Schlink B.* Olga. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2018. 129 S.
- Барнс Дж.* Одна история / Пер с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. 316 с.
- Воронин Р.А.* Пейзаж как объект филологического исследования // Актуальные проблемы современной науки. М., 2015. С. 165–167.
- Дружников Ю.* Жанр для XXI века // Новый журнал, Нью-Йорк, 2000. № 218.
- Маркова Т.Н.* Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 280–290.
- Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 240 с.
- Шлинк Б.* Ольга / Пер. с нем. Г. Снежинской. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. 280 с.
- Эсалнек А.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: Изд-во МГУ, 1985. 183 с.

REFERENCES

- Barnes J. (2018) The Only Story. London: Jonathan Cape Publ. 217 p.
- Druzhnikov Ju. Genre for 21 century. *Novyj Zhurnal*. New-York, 2000. No 218.
- Esalnek A. (1985) Intragre Genre Typology and Routes of Its Investigation. Moscow. Moscow University Press. 183 p.
- Gavard-Perret J.-P. Patrolin P. J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, P.O.L., 2018. *La Une Livres, Les Livres, Critique, Récits*. Paris, octobre 2018.
- Halizev V. (1999) Theory of Literature. Moscow. Vysshaya Shkola Publ. 240 p.
- Markova T. Author's Genre Nominations in Modern Russian Prose as Mark of Genre Consciousness Crisis. *Voprosy Literaturny*. 2011. No 1, pp. 280–290.
- Patrolin P. (2018) J'ai décidé d'arrêter d'écrire. Paris, P.O.L. 217 p.
- Schlink B. (2018) Olga. Zürich. Diogenes Verlag AG. 179 S.
- Voronin R. Landscape as an Object of Philological Research. In: Actual Problems of Modern Science. Moscow. 2015, pp. 165–167.

Сведения об авторе:

Вера Владимировна Сорокина,
доктор филол. наук
ст. научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Vera V. Sorokina,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
vvsoroko@gmail.com