

*ББК Ш5(2=Р)5-4  
УДК 821.161.1*

*Т.М. Попович (Белград, Сербия)  
доктор филологических наук, профессор*

## **ЖАНР РОМАНА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА И НАСЛЕДИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, модернизм, новый роман

Сегодня, кажется, невозможно понять европейский, а также и мировой роман XX века без познания русской прозы XIX столетия. Более того, решающее влияние русского реалистического романа на развитие современного повествовательного дискурса является уже давно общим местом в сравнительном литературоведении. Об этом влиянии иногда говорили неохотно, иногда об этом полностью умалчивали, но всё-таки ни один исследователь экспериментальных приёмов в современной прозе, относящихся к романному рассмотрению действительности, не может не заметить, что, например, весьма распространённый приём потока сознания начинается с Л.Н. Толстого, также как и не менее популярный философский роман учереждается благодаря Ф.М. Достоевскому [4, 160]. Иначе говоря, начиная с середины XIX века, когда роман становится ведущим литературным жанром, и вплоть до современной эпохи не теряющий своего первенства на литературной арене роман переиначивается различными способами, которые связаны с его предрасположением к мимезису (например, у Флобера и Толстого), с использованием фокализации или перекрещивания точек зрения, вплоть до игры с метатекстуальным диэгезисом (наследие Л. Стерна, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя) и пародии традиционных форм [6, 74]. Интересно, что меняется и структура романа, которая может, хотя это и необязательно, быть построена по хронологическому принципу, может следовать за показанными происшествиями, при чём следует учитывать, что особая трактовка пространства и времени создаёт новые виды композиции. Меняются язык и стиль романа, которые подчиняются задаче создания убедительного характера того или иного образа, всё больше внимания уделяется внутренним переживаниям героев, а не внешним событиям (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Г. Джеймс). Роман стремится к философии, то есть он пытается представить, как это сказал бы Гегель, *тоталитет действительности* [5, 18]. Подобное качество,

свойственное ещё произведениям Достоевского, обнаружится в последующем в модернистском романе М. Пруста, Р. Музила и Дж. Джойса, затем во французском романе середины XX века, представителями которого являются Ж.П. Сартр и А. Камю, в латиноамериканской и испанской прозе Мигеля де Унамуно и Эрнесто Сабато, а также и в современном мировом романе («Снег» и «Черная книга» О. Памука, «Осень в Петербург» Дж. М. Кутзее, «Норвежский лес» Х. Мураками).

Сама современная действительность, а также возможность её познания весьма отличаются от того, что некогда было описано классическим романом. Следовательно, фрагментарность, огромность или полное сжатие формы соответствует картине мира и глубине рассматриваемых проблем. Своеобразие повествования определяется в основном развитием различных научных областей, в первую очередь, психоанализа и технологии, а также философии, физики, информатики, кибернетики и т.п. В романе часто изменяется перспектива повествования, а сама цельность произведения определяется больше не каузальными, а ассоциативными связями. Стремление модернистского романа как к показу, так и к толкованию действительности уменьшает его диэстетическую плоскость. Несмотря на то, что он пытается изобразить окружающий мир, его повествование часто является немиметическим, а сама форма представления жизни больше не является повествовательной. Авторская нейтральность, проявляющая до этого в метатекстуальных комментариях или через введение персонального повествования, сейчас обогащена введением иронии и цинизма, абсурда, невозможного, фантастических элементов (Ф. Кафка, А. Белый, М. Булгаков, латиноамериканский магический реализм). Нередко новые формы романа возникают благодаря пародии, которая чаще всего в качестве своего гипертекста берёт такие жанровые формы, как утопия или антиутопия, фантастика и детективы (Е. Замятин, А. Камю, Дж. Хаксли, Дж. Оруэл, Г. Дж. Уэллс, Т. Толстая, В. Сорокин, Х. Мураками). Несомненно и рождение новой повествовательной стратегии, на основе которой при разрушении прежней формы повествования с помощью фрагментации действительности или через обращение к авторореферентному или метатекстуальному дискурсу одновременно отвергаются и усваиваются традиции классического романа.

Несмотря на то, что сложно говорить о каких-либо общих характеристиках романа XX века, можно выделить такие его качества, как сжатость повествования и стремление к жанровым новообразованиям, в чем одновременно проявляется и его тесная связь

с авангардной прозой. Так, например, указывая на пренебрежение существующими литературными конвенциями во французском новом романе (*roman nouveau*), благодаря выступлению его создателей за использование новых стилистических и повествовательных средств, Энрио имел в виду, в первую очередь, чётко выраженную фрагментарность этих произведений, в которых восприятие действительности основывается на отдельном впечатлении и особом перенесении этого впечатления в литературное произведение [6, 171]. Литературный герой является не действующим лицом, а наблюдателем действительности, а иногда даже и толкователем окружающего мира. Следовательно, нет классической завязки, преимущество в основном предоставляется предметному миру, существование которого независимо от человека. Это чаще всего приводит к преобладанию повествовательной дескрипции. Поскольку данный тип романа проистекает из особого восприятия мира и действительности, которые нередко граничат с отчаянием, абсурдом и антропологическим пессимизмом, то это обуславливает появление в нём особых типов литературных героев, охваченных страстью, так как они думают не о других людях, а лишь о себе.

Исходя, подобно философии экзистенциализма, из предпосылки о том, что человека нельзя рассматривать не как субстанцию с заранее данными характеристиками, а также не как субъект, который проявляет себя при встрече с предметным миром, новый роман подтверждает идею Сартра о том, что суть существа определяется экзистенцией, то есть действием героя. Личность отдельного человека не обусловлена никакими культурными или историческими данными, она выражается посредством того, что человек делает с этими данными или, как сформулировал Ян Котт, «суть не в том, что произошло с нами, а в том как мы отнеслись к тому, что произошло с нами» [2, 176]. В этом смысле вопросы выбора, решения и свободы являются существенными проблемами, которые интересуют не только Камю и Сартра, но и их последователей. Личность человека существует только в себе и для себя, она приговорена к свободе действия, чем исключается предопределённость судьбы, вследствие чего отдельный человек сам должен выбрать путь, по которому пойдёт. Именно из-за этого в романах, написанных представителями модернизма, поднимаются проблемы нравственности, принятие решений происходит чаще всего в пограничных ситуациях, связанных с противостоянием жизни и смерти.

Так, например, в «Постороннем» А. Камю или в произведениях Э. Сабато «Туннель» и «О героях и могилах» в самом начале ставится

вопрос о вине отдельного индивида. Герои этих романов, Мерсо, Хуан Пабло Кастел, Мартин и Александра, подобно Йозефу К. Кафки или I-303 и Д-503 Замятина, показаны как внутренне грешные герои или как еретики. Вернее, подобно многим героям Ф.М. Достоевского, на которого названные нами авторы указывают как на своего предшественника, персонажи романов XX в. формируются под влиянием какой-то подразумеваемой вины, на основании основного принципа Маркела из «Братьев Карамазовых», «что всякий из нас перед всеми во всем виноват». Это установка на признание внутренней, врождённой вины в основном основывается на вере в то, что в человеке заложено зло, эта идея, пришедшая из средневекового манихейства, переродилась в современный атеизм или в антропологический пессимизм. Проблема вины и нанесения зла, тем не менее, не является только этическим вопросом узнавания того «нравственного закона в нас», она выдвигает и вопрос о вторичности, т.е. о собственном, нами созданным, представлении о Другом. Осознание Другого всегда связано с противопоставлением субъективностей или, как внушает Лакан, обусловлено осознанием себя, причем взаимность отдельных сознаний подразумевает желание овладения Другим [3, 211]. Это желание, конечно же, является двигателем воли Дмитрия Карамазова, Рогожина или Кастелло, главного героя романа Э. Сабата «Туннель», а также Хоакин Монегра, исполненного зависти и ненависти к своему самому близкому другу в произведении Унамуна «Абель Санчез». Основная разница между этими героями заключается не в получении удовольствия или отсутствие неудовольствия от удовлетворения желаний, когда первое должно вызывать радость, в то время, как второе – фрустрацию, а в том, что некоторые из них, подобно героям Достоевского, своей волей успевают преодолеть совершённый грех, раскаяться и искупить свою вину, в то же время как авангардные герои остаются как будто «запертыми» в своем состоянии, погруженными в ощущение абсурда, безвыходности, то есть полного равнодушия по отношению к последствиям своего действия. Нам бы хотелось ещё раз вспомнить Достоевского: «Если Бога нет, всё позволено».

В этом ключе неосознание Другого можно рассматривать как закрывание глаз по отношению к себе и своему внутреннему Я. В то же самое время стирание границы между хорошими и плохими героями приводят к их «обезличиванию» и пустоте. Более того, удвоенные герои, которые согласно М. Бахтину, рождаются в полифоническом романе Достоевского [1, 19] сейчас слились в единую маску зла и равнодушия. Скажем так, многие литературные герои А. Камю и Э. Сабата имеют своих двойников в романах Ф.М. Достоевского – Мерсо в Шатове,

Кастел в Рогожине, Рамон в Свидригайлове и Лужине – но в то же время трудно говорить об их альтер эго внутри личного закрытого круга. В то время, как Раскольников, благодаря своему противопоставлению другим лицам, представленным как его двойники – Свидригайлов и Лужин, успевает найти выход из безнадежной ситуации, герои в новом романе остаются одни в закрытом безвыходном пространстве, в окружении пустых или обезличенных существ-масок. Такое положение героев усугубляется отсутствием четкой психологической или социологической мотивацией их поступков. Будто бы все происшествия происходят без осознанного участия героя, несмотря на то, что обычно речь идет об убийстве, совершенного ими. Отсутствие любви к своему ближнему порождает и отсутствие ненависти, вследствие чего часто получается, что происшествия в романе показаны как что-то происходящее вне зависимости от протагониста.

Однако необходимо заметить, что обезличивание действия часто прикрито употреблением первого лица при повествовании, причем само повествование показано как искреннее и оголенное, но не убедительное. Сам анализ событий, данный с точки зрения героя и участника, превращается, таким образом, в равнодушное рассматривание своего греха, вивисекцию разума и поступков, без существенного внутреннего осознания себя и собственной вины. Так грех, как и человек, остаются вечной тайной, что замечает, например, герой А. Камю Мерсо в «Постороннем» перед казнью.

С другой стороны, социальные истоки преступления затуманены и разбавлены лицемерием общества, которое осуждает не поступок, а личность. Возьмем, к примеру, два романа, практически заканчивающиеся сценой суда, – «Братья Карамазовы» и «Посторонний», в которых судебный процесс соотнесен прежде всего с показом нравственного лица подсудимого, а не доказыванием его участия в самом преступлении. Вследствие этого споры в суде превращаются в ложную и лицемерную проповедь, которая того, кто за решёткой, показывает как нравственного уродца, обеспечивая тем самым алиби общественному мнению для оправдания насилия, которое оно совершает над отдельным человеком. Таким образом, любовь к земной жизни уничтожает истинную любовь к Богу, сытость вытесняет свободную волю, а известность ничтожества становится более действительной, нежели неизвестность потустороннего существования.

Поэтому возникает ключевой, существенный вопрос: можно ли избежать неминуемость конца таким образом, что человек, как написано на дверях Ада Данте, освободится всякой надежды? Этот вопрос является самым важным и центральным практически во всех

упомянутых романах, а ответ на него с разными отклонениями практически один и тот же и весьма пессимистичен: выхода нет. На самом деле писателей нового и авангардного романов больше самого процесса рассматривания человеческого греха и неминуемости конца интересует один из видов экспериментального изучения человеческой деятельности. Человека помещают в разные репрессивные, обременяющие ситуации, то есть, на языке христиан, подвергают искушениям, человек пытается или игнорировать несчастья и препятствия, или предвидеть то, что неминуемо проистекает из происходящего. Такой практически проводимый только в лаборатории анализ человеческой природы и поступков, ею обусловленных, своё настоящее выражение получил в романах-антиутопиях. В отличие от утопических видений эпохи Возрождения, которые описывали идеальные или совершенные государства, антиутопия показывает самую невыгодную политическую и общественную систему, помещённую в основном в будущее. Несмотря на то, что родоначальником этого жанра можно считать Е. Замятина и его роман «Мы», необходимо подчеркнуть, что исследование последствий репрессий власти и всех проектов, созданных для более счастливой жизни людей, уже намечаются в «Легенде о Великом Инквизиторе». И там, также как и у Замятина и ряда его последователей (Дж. Оруэл, О. Хаксли, А. Камю и в конце века Жозе Сарамаго, Татьяны Толстой с её романами «Слепота» и «Кысь») указывается на возможность развития отрицательного общества, имея ввиду то, что планы о счастливой и одинаковой жизни всех людей основываются не на эмпирическом опыте, а на воображаемых представлениях. Несмотря на то, что они охотно используют фантастику, писатели антиутопий не пренебрегают реалистической мотивацией; более того, их интересует то, как человек может вести себя в этих искажённых обстоятельствах. Следовательно, в этом случае нужно говорить не о пессимистической фантазии, но об указании на реальные последствия развития общества или всей цивилизации, проистекающие из анализа возможных течений истории. Футуристские кошмары обычно проистекают из репрессии, а также из экологических или биологических катастроф (например, в «Чуме» А. Камю или в романах «Кысь» Т. Толстой и «Теллурия» В. Сорокина), авторы стараются показать тот мир, который не должен превратиться в реальность, хотя в то же время показывают, что этого трудно избежать. Описывая попытки государства полностью уничтожить всякую индивидуальность, что, необходимо заметить, являлось характеристикой и утопии, антиутопический роман завязку

строит на противопоставлении взбунтовавшегося человека, власти и её обезличенных представителей. В сущности, и антиутопия, как и антироман, основываются на внутреннем парадоксе: они, в первую очередь, исследуют отрицательные качества, которые человек проявляет в критические моменты, но прикрито выражают идею о том, что всегда будут люди, которые не готовы к угнетению, независимо от того, исходит ли это угнетение от Бога, власти или от семьи. Вера в силу характера человека, способного воспротивиться насилию государства или правителя, связана во многом с верой в человеческий род.

В этом смысле необходимо заметить, что, несмотря на восстания, эксперименты, провозглашённый антитрадиционализм, новый роман не слишком удалился от своих настоящих образцов с конца XIX века.

### **Литература**

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
2. Kott, J. Shakespeare Our Contemporary / J. Kott. – New York, L.: Norton & Company, 1974. – 400 p.
3. Lacan, J. Écrits: a Selection / J. Lacan. – New York: Norton, 1977. – 338 p.
4. Moretti, F. Atlas of the European Novel 1800-1950 / F. Moretti. – L.: Verso, 1998. – 206 p.
5. Moretti, F. Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez / F. Moretti. – New York, L.: Verso, 1996. – 256 p.
6. Tadié, J-Y. Le roman au XXe siècle / J-Y. Tadié. – P.: Poct, 1997. – 227 p.

### **THE GENRE OF NOVEL IN THE TWENTIETH-CENTURY WORLD LITERATURE AND DOSTOYEVSKY'S HERITAGE**

*T. M. Popovic*

#### **Abstract**

The essay primarily focuses on the study of the nineteenth-century Russian novel and on the problem of Dostoevsky's heritage in twentieth-century modern novel of the world literature.

**Key words:** Dostoevsky, Modernism, New Novel