

DOI 10.15826/izv2.2020.22.1.017

УДК 821.511.141-3 Эстерхази + 801.82 +
+ 808.1 + 7.038.6

Д. В. Спиридонов

Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

У ИСТОКОВ «НОВОЙ» ВЕНГЕРСКОЙ ПРОЗЫ: НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В «ПРОИЗВОДСТВЕННОМ РОМАНЕ» ПЕТЕРА ЭСТЕРХАЗИ

В статье рассматриваются основные черты повествовательной техники «Производственного романа» (1979) Петера Эстерхази, знакового произведения «новой» венгерской прозы 1970–1980-х гг. После краткой общей характеристики романа, автор последовательно характеризует стратегии иронического переосмысления жанровой традиции производственного романа, представленной как венгерскими произведениями, так и переводными советскими романами, составлявшими заметную часть литературного ландшафта Венгрии в 1950-е гг.; композиционную структуру повествования, включающую, помимо основного рассказа, метанарративный слой, представленный составляющими вторую часть романа комментариями, которые играют важнейшую роль в конструировании возможных путей рецепции и интерпретации всего текста; усложненную субъектную организацию романного нарратива и связанную с ней систему формальных приемов стирания границ между различными повествовательными голосами внутри текста — систему, функционально направленную на создание эффекта отсутствия единого повествовательного центра, пространственно-временного, психологического, аксиологического. В статье показано, что все эти повествовательные приемы и техники связаны со стратегией литературной эмансипации, которую сознательно утверждала «новая» проза 1970–1980-х гг. и которая в эстетическом и историко-литературном плане была связана с развитием постмодернизма в венгерской литературе этого времени. Анализ текста показывает, что эмансипационный пафос «Производственного романа» проявляется не только в технике наррации, но и в том, что эта техника, нарушая базовые коммуникативные конвенции романного повествования, проблематизирует прагматические установки, характерные для реалистической литературы в целом. Роман вынуждает читателя рефлексировать не только о структуре повествования, но и о тех этических параметрах, которые регулируют эту новую литературную коммуникацию.

К л ю ч е в ы е с л о в а: венгерская литература; «новая» венгерская проза; поколение 1956 года; нарратология; метанарратив; прагматика повествования; Петер Эстерхази; производственный роман

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-512-23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

Ц и т и р о в а н и е: *Спиридонов Д. В. У истоков «новой» венгерской прозы: нарративные стратегии литературной эмансипации в «Производственном романе» Петера Эстерхази.* DOI 10.15826/izv2.2020.22.1.017 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2020. Т. 22. № 1 (196). С. 244–258.

Поступила в редакцию 30.11.2019

Принята к печати 26.12.2019

Dmitry V. Spiridonov

*Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia*

RISE OF NEW HUNGARIAN PROSE: NARRATIVE STRATEGIES OF LITERARY EMANCIPATION IN PÉTER ESTERHÁZY'S *PRODUCTION NOVEL*

This article explores key narrative features of Péter Esterházy's *Production Novel* (1979), a landmark of the “new” Hungarian prose of the 1970s–1980s. The article provides a brief overview of the novel and successively addresses the strategies of ironic re-interpretation of the production novel genre, observed both in Hungarian and Soviet works at the forefront of the Hungarian literary landscape in the 1950s. The analysis deals with the two-part composition of the novel that entangles the main story line with fictional comments, constituting a meta-narrative layer and guiding the perception of the novel and the reader's possible interpretations; the complex structure of the narration and the whole system of formal techniques used for permeating the boundaries of different narrators' voices within the text, which produces the effect of a distributed narrative (spatial, temporal, psychological, and axiological) focus. The author demonstrates that all these narrative techniques and devices are part of a premeditated strategy of literary emancipation dominating the “new” Hungarian prose of the 1970s–1980s, which can be considered, both aesthetically and historically, a stage of emerging postmodernism in the Hungarian literature of the time. The analysis leads to conclude that the emancipatory impulse of the *Production Novel* manifests itself not only in a set of narrative techniques but, through them, in the violation of basic pragmatic conventions of novelistic narration and undermining the settings of realist literature. The novel makes the reader reconsider the whole structure of the traditional narrative and further on, the ethical parameters governing the new literary communication.

Key words: Hungarian literature; new Hungarian prose; generation of 1956; narratology; meta-narration; pragmatics of narration; Péter Esterházy; production novel

Acknowledgements

The research was supported by the *Russian Foundation for Basic Research* grant 19-512-23003 “Self-Awareness and Dialogue of Generations in Russian and Hungarian Literary Practice of the 20th–21st Centuries”.

For citation: Spiridonov, D. V. (2020). U istokov “novoi” vengerskoi prozy: narrativnye strategii literaturnoi emansipatsii v “Proizvodstvennom romane” Petera Esterkhazi [Rise of New Hungarian Prose: Narrative Strategies of Literary Emancipation in Péter Esterházy’s *Production Novel*]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 22, 1 (196), 244–258. doi: 10.15826/izv2.2020.22.1.017

Submitted: 30.11.2019

Accepted: 26.12.2019

Введение

1970-е годы знаменуют собой появление в венгерской литературе нового поколения прозаиков, традиционно объединяемых термином «новая проза». Выросшая из традиций европейского модернизма (М. Пруст, Р. Музиль, Т. Манн) и во многом опирающаяся на национальную довоенную литературу, в особенности на авторов, так или иначе связанных с журналом «Нюгат» (1908–1941), «новая проза» знаменовала собой совершенно новый этап развития венгерской литературы.

В ряду прозаиков этой генерации особенно выделяется фигура Петера Эстерхази (1950–2016), вошедшего в литературу небольшой повестью «Фанчико и Пинта» (1976). Наиболее значительным произведением раннего периода творчества Эстерхази стал «Производственный роман» («Termelési-regény»),



Петер Эстерхази
Péter Esterházy

вышедший в 1979 г. и, как традиционно считается, ознаменовавший формирование постмодернистской эстетики в венгерской литературе. Новаторский по форме, он задал совершенно особую тональность, в которой тотальная ирония, несерьезность, карнавальное, фантазмагорическое изображение социальной действительности сочетаются с глубиной наблюдений, обезоруживающей искренностью самоанализа, философской отрешенностью. Формировавшаяся в условиях относительной идеологической и экономической либерализации, происходившей в Венгрии в 1960–1970-е гг., такая поэтика ознаменовала собой одно из направлений литературной и — шире — духовной эмансипации.

Одной из главных примет новой литературы стала языковая игра, посредством которой ироническому

переосмыслению и символической девальвации подвергался официальный клишированный язык, определенный тип дискурса, опознававшийся как пустой и лживый (о кадаровской эпохе Эстерхази позднее напишет: «То и дело мы упирались в знаменитое изречение Витгенштейна, согласно которому слова не имели значения, имелось только словоупотребление» [цит. по: Гусев, Серeda, с. 522]). Соглашаясь с тем, что именно осмысление статуса языка было одной из главных тем новой «новой» прозы, следует подчеркнуть, что переразложение языка, осуществляемое молодыми прозаиками, было возможно только благодаря использованию разнообразных повествовательных техник, не только расширивших арсенал нарративных приемов венгерской прозы, но и задававших новые параметры рецепции текста, новый характер отношений автора и читателя.

1. Метанарратив и игра с жанровым кодом

«Производственный роман» Эстерхази состоит из двух неравноправных частей. Первая — собственно «производственный роман», рассказывающий о буднях Имре Томчани, молодого сотрудника некоего вычислительного института (сам Эстерхази начинал профессиональную деятельность программистом в Институте вычислительной техники при Министерстве машиностроения). Вторая часть («Записки Э.»), в несколько раз превышающая объем первой, представляет собой примечания к основному повествованию, в которых нарратором выступает Иоганн Эккерман (1792–1854), секретарь и биограф Гёте. Выбор этой фигуры не случаен: подобно тому, как в «Разговорах с Гёте в последние годы его жизни, 1823–1832» Эккерман подробно пересказывает свои «беседы с полубогом», создавая выпуклый портрет Гёте в быту, в романе Эстерхази описывается работа самого автора (Эстерхази) над романом, составляющим первую часть книги. «Эккерман» Эстерхази — повествовательная маска, во многом напоминающая ту, которую создал сам Эккерман в своих «Разговорах с Гёте»: молодой рефлексирующий человек, восторженно ловящий каждое слово «мастера» (так именуется сам Эстерхази в заметках своего фиктивного биографа).

Такая конструкция романа стала реализацией той тенденции в нарративной организации повествования, которая в 1970-е гг. уже отчетливо ощущалась в европейской литературе и которую принято обозначать терминами «нелинейное письмо» (*non-linear writing*), «гипертекстовая литература» (*hypertext fiction*), «комбинаторная литература» (*littérature combinatoire*) [см.: Спиридонов] (ср.: «к завершенности мы относимся одинаково: мы еще помним, когда истории в начале (более того: в своем начале!) начинались, а в конце заканчивались — ой, а в середине-то! Но не будем об этом», с. 171)¹. В данном случае этот особый тип организации повествования дополняется явным метанарративным измерением:

¹ Недавно было реализовано электронное издание «Производственного романа», в котором ссылки на примечания оформлены в виде гиперссылок [Esterházy]. Здесь и далее цитаты из романа приводятся в переводе Виктории Попиней с указанием страниц в круглых скобках по изданию [Эстерхази].

вторая часть романа задумана как разъяснение и рассказ о создании первой. Таким образом, по замыслу автора, перед нами как бы два производственных романа (или «роман в романе»), в одном из которых Имре Томчани с коллегами по институту борются за получение какого-то важного заказа, а в другом писатель Эстерхази трудится над романом об Имре Томчани. И все же традиция производственной литературы, в том числе советской, которую активно переводили в Венгрии в 1950-е гг., получает здесь отчетливо ироническое переосмысление.

В силу многократно отмечавшейся в научной литературе сложности повествовательной техники романа, фантазмагорический сюжет первой части крайне сложно реконструировать. «Производственная» фабула сводится к тому, что молодой программист Имре получает два задания: ловить мух («Товарищ Пек тычет пальцем в сторону хомячков так, чтобы они этого не заметили; еще обидятся. К ним мухи слетаются, шепчет он. Имре кивает, з-з-з, кивает. Ты не мог бы их отловить. Молодой человек сдержанно отвечает. Это задание не касается непосредственно моей специальности. Нет, широкоэкранным отвечает Грегори Пек и начинает переключать папки», с. 53)² и подготовить некое исследование, которое, как считает Имре, и так готово («Тебе будет поручена краткосрочная исследовательская работа, *положим* (курсив автора. — Д. С.), на два года. По ее завершении вы устроите презентацию исследования. Какое исследование. Не валяй дурака. Ну, это исследование. Да ведь оно готово! Готово, готово. Ерунда. Этот мне юношеский максимализм, готово. Поднажмем, ребята! Положа руку на сердце: разве нельзя внести в это исследование коррективы?», с. 49).

В первой части перед нами проходит вереница весьма странных персонажей (среди них, например, экономист по прозвищу Мерилин Монро, два хомячка Джакомо и Беверли, которые грызут салат на дне кастрюли и одновременно служат экономическими советниками при директоре, некая крановщица Таня — полуфантастический персонаж, буквально сошедший со страниц советской производственной литературы, и т. п.), мы даже до некоторой степени можем проследить отношения между ними, но эти отношения не только не носят «производственный характер», но и как будто бы лишены сюжетной логики (скажем, в главе 7 Имре внезапно влюбляется в молодую коллегу Янку Дороги, но этот столь ярко представленный сюжетный поворот далее в романе никак себя не проявляет). Мы наблюдаем серию ярких эпизодов («бой» на производственном совещании, безуспешная ловля почтового голубя, банкет и др.), о причинно-следственной связи между которыми можем только догадываться. Очевидно, однако, что жанровая атрибуция, служащая одновременно названием произведения, иронична, так как сотрудники института скорее имитируют работу.

² В венгерском языке, как и в русском, выражение «ловить мух» означает «ничего не делать». Многие поступки персонажей романа в действительности являются реализованными образными выражениями. О стилистической организации романа и том, как соотносятся «фигуральное» и «конкретное» в его семиотической структуре см. обстоятельное исследование Йоланты Ястржембской [Jastrzębska].

Вторая часть представляет собой своеобразный коллаж из полноценных рассказов, фрагментов историй и даже просто отдельных реплик, которые складываются в несколько сюжетно-тематических линий: отношения в семье Эстерхази, где отдельно стоит выделить корпус мемуарных нарративов о детстве автора, отдельно — изображение отношений с родителями и другими старшими родственниками, а также истории, связанные с взаимоотношениями с женой «мадам Гитти»; большое место занимает «футбольный сюжет»: выступление автора за футбольную команду третьей лиги, отношения в команде, история побед и поражений. Примечательно, что и в этой части почти нигде не рассказывается о создании собственно романа, мы не видим «мастера» пишущим или думающим о своем произведении³. Если первая часть продолжает уже устоявшуюся к середине 1970-х гг. линию сатирического (и шире — критического) изображения труда в условиях кадаровского «гуляш-коммунизма», то вторая часть рисует главным образом и почти исключительно повседневные заботы писателя, не лишённые, впрочем, и «производственного» измерения: «мастер» готовит еду, чинит машину, воспитывает ребенка и даже участвует в строительстве новой раздевалки для своей команды, так как старые помещения были снесены, а на строительство новых у предприятия, которому принадлежал клуб, денег не нашлось. В противоположность тем сюжетным ожиданиям, которые формирует название романа, труд «мастера» (в том числе и литературный) есть в первую очередь труд проживания повседневной жизни⁴.

³ Исключений, пожалуй, всего несколько. Одно из них — прямой комментарий «мастера», сказанный в кабаке: «Знаете, друг мой, <...> я придавал большое значение тому, чтобы в произведении секретарь комсомольской организации вызывал симпатии. И я считаю этого молодца (Андраша Бекеша) симпатичным» (с. 241). В первой части (романе «мастера») Андраш Бекеш действительно изображен благообразным молодым энтузиастом, как того требовали каноны соцреализма. Примечательно, что после произнесения этих слов гости кабака бросаются друг другу на шею, после чего «писатель и читатель» поют песню: «Любовь никогда / Не бывает без грусти, / Но это прекрасней, / Чем грусть без любви» (Там же). Эта сцена иронически «выворачивает наизнанку» образ Андраша, одновременно отсылая читателя к описанию Габора Качоха, секретаря комсомольской организации завода из второй части романа, который характеризуется как «проклятый вредитель, червяк, белладонна, белена, дешевый мелочный карьерист, для которого комсомол лишь средство» (с. 166), противопоставляя тем самым идеализированный образ героя-комсомольца реальному образу приспособленца от комсомола. Одновременно с этим ироническому перекодированию подвергается и сама функция комментария: Эстерхази-персонаж не врет, говоря о своем замысле образа Андраша Бекеша, и все же контекст позволяет совершенно иначе считать смысл этого заявления.

⁴ Контраст между героико-трудовой и литературно-бытовой сферами «производства» подчеркивается в изображении рук героев: в романе систематически противопоставляются руки, с одной стороны, архетипического рабочего человека, главного героя соцреалистической производственной прозы («перед ним вырос огромный венгр и протянул мастеру руку-лопату», после чего «млеющим от какой-то славянской тоски голосом» попросил писателя изобразить свои руки, с. 321; «руки доброго господина Дьердя, огромные лопаты с тектоническими трещинами, обхватили по кружке...», с. 550–551; ср. также «расплющенные толстые руки» слесаря господина Арманда, которые тот иронически называет «изящными штучками», с. 495–496), с другой стороны — утонченные, «миниатюрные» руки представителей аристократического семейства Эстерхази, тети Йоланки и самого «мастера» (во время строительства раздевалки «господин Ичи <...> присел на колени и, протянув руку вверх, схватил исполняющую главную роль руку мастера и вздохнул: “И скажи, приятель, этим... этим ты держишь *ручку* (курсив автора. — Д. С.)?” “Убирайтесь!” — воскликнул мастер на этой импровизированной встрече автора с читателями и, вырвав свою руку из руки, освободил ее для кирпичей», с. 509).

Контраст между первой частью и изображением быта «мастера» во второй имеет и определенное автобиографическое измерение: проработав несколько лет в институте, Эстерхази в 1978 г. уволился и стал зарабатывать литературой. Таким образом, две части романа изображают два этапа жизни самого писателя и как бы намекают на историю его личного освобождения: если первая часть рисует фантазмагорическую картину лишнего смысла круговорота бумаги и не имеющего никакого не только производственного, но и чисто психологического измерения отношений, то наполненные обаянием и искренностью «Записки Э.» воспринимаются как изображение *подлинной* жизни.

При этом весьма ярко проявляется метанарративный характер комментариев Эккермана. Читатель замечает, что некоторые персонажи первой части как будто бы имеют прототипов в «реальной» жизни «мастера», причем учет этого параллелизма иногда задает принципиально иную перспективу восприятия персонажа в первой части (в частности, имя уборщицы в институте, простой и грубоватой женщины тети Шари, регулярно сопровождается во второй части примечаниями, в которых содержатся фрагменты ироничных и теплых писем живущей в эмиграции тети Йоланки); в некоторых случаях в примечании содержится описание события, послужившего источником какого-то определенного выражения, использованного в первой части (таково прим. 1, рассказывающее о том, как родилась первая фраза романа: «Мы не находим слов»: «Одним весенним “улыбчивым утром во вторник” Петер Эстерхази долго искал свои тренировочные штаны, затем немного раздраженным голосом сказал: “Не найти”...», с. 163).

И все же тот факт, что композиционно элементы второй части являются примечаниями к первой, кажется приемом скорее механическим, поскольку лишь в отдельных случаях отчетливо различима смысловая связь между содержанием примечания и тем фрагментом текста, комментариев к которому оно содержит. Действительно, существенно более многочисленны случаи никак не эксплицируемого внутреннего интертекста, аллюзий и перекличек между формально не связанными частями основного повествования и комментариями. Например, в главе 3 Имре Томчани неуклюже открывает пакет с молоком, повторяя тем самым опыт комментатора Эккермана, решившего проверить на деле высказывание «мастера», которому хотелось бы, чтобы «время просто вливалось в роман. Как будто <...> из неловко вскрытого пакета с молоком жидкость льется на стол. Мягко, естественно» (с. 359, прим. 22, относящееся к главе 6, в которой автор внезапно переносит нас во времена Австро-Венгрии, тем самым «разрывая» повествование, подобно тому, как это происходит с пакетом молока в главе 3).

В условиях, когда отношения между основным текстом и корпусом комментариев, до конца не эксплицированы и не понятны, читатель вынужден специально искать их. Таким образом, текст в некотором смысле вовлекает читателя в рефлексию относительно собственного устройства. Благодаря сложной системе отсылок, аллюзий, внутренних интертекстуальных элементов, повторов, именно

структура романа становится его основной темой и основным предметом изображения. Другой эффект подобной организации повествования заключается в том, что, будучи лишен «производственной» семантики на тематическом уровне, роман актуализирует ее в акте рецепции: подлинный труд совершает читатель, вынужденный буквально производить сам роман, домысливая фабулу, мотивировку тех или иных замечаний и характеристик, выискивая причинно-следственную связь эпизодов. В этом смысле роман служит средством если не изображения, то актуализации «производственного процесса» рецепции текста, которая посредством нарочито усложненной структуры повествования становится частью тематического пространства второй части произведения⁵.

2. Субъектная структура повествования

Характерной чертой «Производственного романа» является сложная организация субъектной структуры. В первой части повествование в основном носит ауториальный характер, нарратор обладает всеми признаками всезнания (об исключениях будет сказано ниже). Во второй части преобладает персональный тип наррации, субъектом речи здесь выступает фигура Эккермана. Однако эта, казалось бы, простая структура постоянно усложняется, в результате чего читатель не всегда понимает, чья именно повествовательная точка зрения транслируется в том или ином фрагменте текста.

Так, во второй части речь Эккермана содержит закавыченные цитаты, принадлежащие другим участникам событий, которые подаются в скобках и служат как собственно предметом наррации, так и метанарративным комментарием (главным образом в этой функции выступают подаваемые в кавычках замечания «мастера»). При этом в тексте отсутствуют формальные признаки прямой речи за исключением кавычек, часто отсутствуют и авторские комментарии к прямой речи, так что источник закавыченных слов не всегда легко установить, а последовательный метакомментарий может образовывать несколько уровней субъектной организации, в которых читателю весьма легко запутаться. Вот, например, как комментатор начинает одну историю о молодом отце «мастера»:

Итак, отец мастера стоял во дворе «лучшего из хозяев». (В соседнее с ним хозяйство попал дядя Эден. К бывшей содержательнице притона, которая приобретены в Йожефвароше, веселом квартале, диалектом всегда развлекала элегантного мужчину. «Как я, душа моя, буду жить с такой особой». Волшебное.

⁵ Стремление превратить чтение текста в особого рода труд входит в сознательный замысел автора романа, хотя в примечаниях эта идея отрефлексирована в иронической модальности. Ср.: «Господин Джойс сказал, что на триста лет обеспечивает критиков работой... И ведь что до этого, так и мастер тоже обеспечивает. Потому что хотя бы эти ссылки, вставки, разъяснения к ним и вся эта катавасия как жанр... "Обеспечивает. На два дня. Блин! Нашел!" Он так радовался найденному бинту, как если бы у него в мешке их было не пять штук <...> "Конечно, два дня тоже срок". Ого-го, еще какой. Два дня — это два дня. <...> "Начинающим и теоретикам-профессионалам надо больше"» (с. 206–207).

Громкий, исполненный жизни лай женщины, по сути, он даже тогда не смог ей простить, когда она спасла ему жизнь <...>. Кулака как раз не было дома, потому что он был в тюрьме. («Количество слова “был” успокаивает. Стилль искрится, история движется вперед. И моя история тоже». Мило.) Он прятал вино. В кухне напротив плиты он и не думал его держать <...>, он спрятал его в навозе. Там и нашли. Выйдя потом из тюрьмы, большой, дородный человек остановился перед отцом мастера. От возмущения его голос дрожал: «Вы посмотрите, господин доктор, что мне сделали с руками». <...> В тюрьме его руки изнежились (мозоли и т.д.), и что самое главное, они побелели... (с. 265).

Замечание «лучшего из хозяев», вероятно, следует отнести на счет отца или самого «мастера», в чьем пересказе комментатор мог знать эту историю. Фраза «Как я, душа моя...», очевидно, принадлежит дяде Эдену, тогда как замечание «волшебно» отражает оценку самого комментатора. В то же время фраза «Количество слова “был”...» является стилистическим комментарием «мастера» к предшествующему предложению Эккермана (как будто бы «мастер» предварительно прочел текст Эккермана), а слово «мило» выражает уже точку зрения самого Эккермана по отношению к предшествующему стилистическому замечанию «мастера». Таким образом в пределах относительно небольшого фрагмента текста сходятся сразу несколько повествовательных перспектив, принадлежащих разным повествовательным уровням и временным планам.

Стандартная структура повествовательных уровней в этой части романа имеет следующий вид: {рассказ мастера или его поступок} > {пересказ и оценка комментатора, часто сопровождаемая цитатой из самого «мастера» (обычно цитируются слова «мастера», сказанные при совершении им описываемого действия, или выражающие его оценку кого-то из участников сцены)} > {комментарий самого «мастера» по поводу формулировок, избранных комментатором} > {вторичный комментарий Эккермана}. При этом в эту структуру могут вмешиваться голоса других персонажей — как в форме закавыченных реплик и пространных пассажей, так и в форме отдельных лексем, выделяемых лишь курсивом. Дополнительная трудность заключается в том, что Эккерман, будучи персональным нарратором, проявляет явную тенденцию к нарративному «всезнанию», что еще больше релятивизирует субъектную атрибуцию различных фрагментов текста.

Еще более сложный характер имеет повествовательная организация в первой части, где в структуре аукториальной повествовательной модели прямая речь не только не получает обычного для таких случаев оформления, но и не сопровождается кавычками. Диалог может быть передан, например, так:

В коридоре сталкиваются с тетей Шари. <...> Спешу, сынок. Надо корову подоить, а потом на поезд. Кислую капусту, как обещала, принесу, как увольняться буду. Банку можете оставить себе. Уходите, значит, тетя Шари? Да. На триста больше буду получать и работать только в утро. И поликлиника все-таки чистое место. А, так вы туда уходите? Туда. Женщина просит парня повесить ключи на вахту... (с. 137).

Такой способ построения повествования радикально отличается от так называемой свободной косвенной речи (СКР), посредством которой обычно достигается эффект совмещения точек зрения нарратора и персонажа. СКР имеет смысл только тогда, когда речь персонажа и речь нарратора систематически разграничены. Здесь же все речевые фрагменты вплетаются в единую дискурсивную ткань, утрачивая всякие формальные признаки самостоятельности.

Один из эффектов такой нарративной структуры заключается в «расшатывании» аукториального характера основного повествовательного голоса: вбирая в себя голоса персонажей, аукториальный нарратор никак не разграничивает собственную речь и речь изображаемых им акторов, смещение центра наррации в сторону тех или иных персонажей происходит постоянно, при этом четко обозначить, чья именно точка зрения выражается при таких смещениях, сложно. Субъектная фиксация повествовательного центра приобретает системный характер в главе 5, представляющей собой перечень того, что позволил бы себе «я», «кабы был бы я начальником» (субъектным фокусом повествования здесь становятся два хомячка, мечтающие о начальственном кресле), и в последней главе 9, где повествование ведется от лица «мы» и тем самым пародируется социалистический коллективистский дискурс (ср.: «На праздник мы собираемся вместе. Ура. Вдохновляющие труды по его подготовке мы берем на себя. Добудем мирного неба, мягкого хлеба, чистой воды и устроим небольшую попойку. <...> Мы бы хотели, чтобы от приветственных речей на глазах у присутствующих навернулись слезы, а после состоялось открытие какого-нибудь удачно вылепленного бюста. Возложение венков тоже было бы не лишним...», с. 144; при этом «мы» противопоставляется не участвующему в действии Имре Томчани).

В научной литературе давно устоялась точка зрения, что основные субъекты повествования (их четыре: диегетический нарратор в первой части; Имре Томчани, чью точку зрения систематически принимает нарратор; Эстерхази как носитель повествовательной перспективы и субъект речи во второй части; комментатор Эккерман) суть повествовательные и актантные маски самого автора [см.: Vojtár, о. 419; Kulcsár Szabó, о. 281–282; Jastrzębska, р. 165–166; и др.], при этом, по мысли Эрнё Кульчара Сабо, «отношения между нарратором и Томчани примерно такие же, как между Эстерхази (как персонажем второй части. — Д. С.) и <его> биографом» [Kulcsár Szabó, о. 282]. С этим тезисом можно согласиться с той лишь поправкой, что, как мы видели выше, в действительности повествовательных голосов в тексте гораздо больше, и эти голоса бесшовно «вплетаются» в повествовательную ткань произведения.

Такая нарративная модель определяет и специфику онтологического статуса изображаемого художественного мира: в ситуации неопределенности повествовательной точки зрения становятся проницаемыми границы изображаемой реальности. Читатель не всегда может определить, как происходит перемещение повествующего субъекта и персонажей из одного локуса в другой, как происходит своеобразное путешествие во времени, когда читатель вдруг оказывается

на заседании парламента времен Австро-Венгрии⁶, как и почему рядом с «мастером» оказывается Кальман Миксат (1847–1910), писатель, чьи стилистические приемы Эстерхази щедро использует в своем романе, как устроена темпоральная логика в повествовании Эккермана, и пр. Повествованием как будто бы не управляет ничья точка зрения — пространственная, временная, идеологическая, даже психологическая (то колебание между «эйфорией» и «дисфорией» в тональности повествования, которое отмечает в своей работе Йоланта Ястржембска, связано именно с этим). В прим. 51, одном из немногих, где комментатор изображает «мастера» за работой, содержится точная формулировка того эффекта, который создается подобной субъектной организацией повествования: «Роман, который пишется сам собой» («A regény, amint írja önmagát») (с. 536).

3. Проблема рецептивной стратегии

Нарративная техника, используемая автором «Производственного романа», наряду с языковой игрой, пастишизирующей и пародирующей традиционные дискурсы как современной Эстерхази эпохи, так и дискурсы прошлого, обычно рассматривается в контексте формировавшейся в то время в литературе Центральной и Восточной Европы постмодернистской эстетики. Сам Эстерхази в одном из интервью назвал это «венгерской постмодернистской реакцией», значимость которой, по его мнению, заключалась в том, что она «вытолкнула язык из-под контроля: одно из нелитературных достоинств “Производственного романа” и его механизм воздействия заключались как раз в том, что роман предлагал <читателю> язык, становившийся его личным, интимным языком» [цит. по: Schein, о. 977].

Как инструмент контроля и подавления в романе выступает не только требующий своеобразного пересотворения язык, но и вся нарративная техника. Роман Эстерхази нарушает основополагающие конвенции построения литературного нарратива (таковы, например, фундаментальные конвенции, связанные с возможностью атрибуции нарративной перспективы и непроницаемости диегетических уровней), что, в свою очередь, дает автору огромную свободу в построении сюжетно-тематической и пространственно-временной

⁶ Внезапное появление в мире Имре Томчани графа Альберта Аппоньи (1846–1933) сопровождается комментарием, начинающимся так: «Мастер поднял палец (страна притихла) и пошевелил им. “Видите, друг мой, мы сменяем писательский план, как другой — нижнее белье. Это заодно и объяснение”» (с. 358). Яркий эпизод этой части романа — речь, произносимая Кальманом Тисой (1830–1902), основателем Либеральной партии Транслейтании, одним из наиболее ярких политических деятелей 1870–1880-х гг.: эта речь («Я сторонник демократии, поступательного демократического развития...», с. 99) внезапно, без всякого перехода, начинает напоминать официозную речь оратора-коммуниста, в ней появляются слова «кулак», «товарищ», «спекулянт», «классовый враг», упоминается рабочий-новатор Борткевич, «токарь-скоростник и лауреат Сталинской премии», после чего стилистический регистр снова постепенно меняется (тем самым пародированию подвергается не только коммунистический дискурс, но и политико-пропагандистский дискурс в целом). Ср. в комментарии: «Знаете, друг мой, это проекция двухступенчатого колодца”. И рассказал поинтересовавшемуся, что как в изначальную ткань романа (курсив автора. — Д. С.) врезается эпоха Тисы, так и в нее саму — выступление Ракоши. “Проекция, приятель”» (с. 390).

структуры текста. Читатель — и сегодня, не говоря уже о конце 1970-х гг., — ощущает растерянность, сталкиваясь с повествованием, устроенным подобным образом⁷. Эта растерянность не только является самоценным эстетическим опытом, но и вынуждает читателя рефлексировать над теми прагматическими параметрами рецепции, которые навязывает ему столь сложно устроенный нарратив.

Один из пунктов того негласного соглашения, которое устанавливает автор с читателем, заключается в необходимости воспринимать языковую ткань текста как единственную изображаемую в нем реальность: сам язык определяет сюжетные ходы и повороты, которые вне конкретной языковой оболочки выглядят немотивированными и как будто бы не складываются ни в какую связную фабулу в традиционном смысле этого термина; язык задает ассоциативный ряд — набор стилистических и эстетических образцов, которые тут же вторгаются в повествование на тематическом уровне в виде цитат, многочисленных аллюзий, сюжетных ходов и даже действующих лиц; наконец, язык говорит сам по себе в том смысле, что он как будто бы не принадлежит никакой повествовательной инстанции внутри текста, никакому нарратору, и в этом смысле язык оказывается лишен обычной инструментальности.

Все эти признаки можно отнести на счет иронического пафоса [ср.: Thomka], постмодернистского нигилизма [ср.: Schein] или стремления автора продемонстрировать неадекватность применения повествовательных приемов и риторики социалистического реализма для изображения социальных реалий кадаровской Венгрии [ср.: Reichert]. И все же, помимо разнообразных семантических и эстетических следствий, которые можно обсуждать в связи с подобной организацией повествования, необходимо отметить, что сама прагматика такого нарратива тесно связана с социальным пафосом «новой» прозы. Литературным измерением этого пафоса было не только создание новой поэтики, но и обновление отношений между автором и читателем. Читатель «Производственного романа» оказывается в ситуации постоянного самовопрошания относительно структуры и природы читаемого им текста, заложенной в нем коммуникативной интенции. Дело не только в том, что роман может быть по-разному интерпретирован, что по-разному можно понимать многие элементы сюжета и по-разному реконструировать фабулу, но и в том, что озадаченность читателя актуализирует его отношения с литературной традицией как носительницей привычных повествовательных конвенций.

Эпический размах «Производственного романа» заключается, таким образом, не только в объеме текста, сложности его структуры или политематичности;

⁷ Примечательна в этой связи реакция писателя Иштвана Галла на дебютную повесть Эстерхази «Фанчио и Пинта»: «Собственно, что я такое прочел? Могу ли я сформулировать, что я прочел? Не могу. Но я очарован. А также смущен и разгневан. Не все мне понятно. Экзамен по этой книге сдавать я бы не решился» [цит. по: Гусев, Середа, с. 520]. Ср. также замечание «мастера» в «Производственном романе»: «Послушайте, друг мой, <...> на самом деле мы учимся лишь на тех книгах, о которых не можем составить суждение. Автору, <...> о книгах которого мы можем судить, есть чему поучиться у нас» (с. 399).

он прежде всего в том, что роман ставил перед собой цель «перезагрузить» отношения автора и читателя, позволить читателю испытать необходимость «передоговориться», тем самым освобождая читателя от гнета языка и возвращая литературной коммуникации давно утраченный смысл. В этой перспективе примечательно замечание биографа «мастера» во второй части романа: «Эстерхази был творчески неудовлетворен; он знал, что в наши дни писателю уже не нужно ратовать о судьбе подкидышей или за сокращение рабочего дня, не нужно при- туплять перо *в борьбе* с рабоче-крестьянской властью даже за увеличение объема свободного времени! Однако, например, в сражении за подлинное высвобождение, осмысленность свободного времени, его обогащающее человека содержание роль у искусства великая, ничем не заменимая роль» (с. 370).

Заключение

В поэтике «Производственного романа» Петера Эстерхази отчетливо прослеживаются черты богатой национальной литературной традиции: генетическая связь с сатирической и гротесковой литературой (К. Миксат, И. Эркень), влияние мемуарно-исторической прозы (прежде всего Г. Оттлика, А. Шимонфи и П. Надаша), идейное воздействие произведений авторов так называемого «поколения 1956 года» (П. Хайноци, И. Часар и др.), отразивших неприятие практики двоемыслия. И все же «Производственный роман» обозначил радикальный поворот в истории венгерской прозы.

В значительной степени это связано не только с новаторским отношением к языку и повествовательной технике, но и с тем, что посредством экспериментальной техники текст романа проблематизировал саму категорию автора как эстетического и, что важно, этического центра произведения. Растворяясь во множестве повествовательных масок, автор романа продуцирует текст, который не только отказывается судить, прямо или косвенно, персонажей, населяющих изображаемый в нем художественный мир, но и вообще не может адекватно восприниматься изнутри традиционных моделей литературной коммуникации, предполагающих в качестве базового допущения серьезность интенции автора и готовность читателя примерять на себя роль, которую, реализуя ту или иную этическую программу (развлекательность, назидательность, изобразительность и пр.), предлагает ему текст. Недоумение читателя объясняется тем, что произведение последовательно разоблачает само себя в качестве текста, могущего обрести смысл в рамках той или иной этической модели литературной коммуникации. Как следствие, читатель вынужден выходить за пределы известного ему инвентаря таких коммуникативных моделей. В оригинальном исследовании Эндре Бойтара интертекстуальный и металитературный аспекты структуры «Производственного романа» сопоставляются с повествовательной конструкцией «Евгения Онегина» [Vojtár]. Очевидно, что у такого сравнения мог бы быть и еще один аспект: подобно «Производственному роману», новаторский для своего времени роман Пушкина утверждал новый тип взаимоотношений

автора и героя, автора и читателя, существенно расширяя возможности романного повествования и одновременно проблематизируя отношения читателя с литературной традицией.

В историко-литературной и социально-исторической перспективе такая установка молодого на тот момент Петера Эстерхази свидетельствовала о вызревании нового поколения венгерских авторов, стремящихся к радикальному обновлению литературного языка, в чем им виделся один из путей духовной и интеллектуальной эмансипации.

Источники

Эстерхази П. Производственный роман / пер. с венг. В. Попиней. СПб. : Symposium, 2001.
Esterházy P. Termelési-regény. URL: http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/esterhazy/esterhazy00003a_kv.html (date of access: 29.11.2019).

Исследования

Гусев Ю. П., Середва В. Т. Венгерская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны : в 2 т. Т. 2 : 1970–1980-е гг. / отв. ред. В. А. Хорев. М. : Индрик, 2001. С. 463–531.

Спиридонов Д. В. Три ветви генеалогии нелинейного повествования в современной европейской прозе // Sjami. Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature. 2011. Vol. 12. P. 103–112.

Bojtár E. Az irodalom gépezete (Puskin és Esterházy) // *Literatura*. 1981. № 3–4. O. 419–426.

Jastrzębska J. «Roman de production» de Péter Esterházy // *Hungarian Studies*. 1989. Vol. 2. № 5. P. 197–242.

Kulcsár Szabó E. Műalkotás — Szöveg — Hatás. Budapest : Magvető Könyvkiadó, 1987.

Reichert G. A Termelési-regény és a realista hagyomány // *Új Forrás*. 2018/3. O. 30–39.

Schein G. Esterházy Péter // *Magyar irodalom / szerk. T. Igentli*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2010. O. 976–980.

Thomka B. Az ironia prózai minőségei. Esterházy “Ironikusan utalt iróniája” // *HÍD. Irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat*. 1980. № 3. O. 345–356.

References

Bojtár, E. (1981). Az irodalom gépezete (Puskin és Esterházy) [The Mechanics of Literature (Pushkin and Esterházy)]. *Literatura*, 3/4, 419–426.

Gusev, Yu. P., & Sereda, V. T. (2001). Vengerskaia literatura [Hungarian Literature]. In V. A. Khorev (Ed.), *Istoriia literatur Vostochnoi Evropy posle Vtoroi mirovoi voiny* [History of East-European Literatures after World War II] (Vol. 2: 1970s–1980s, pp. 463–531). Moscow: Indrik.

Jastrzębska, J. (1989). “Roman de production” de Péter Esterházy. *Hungarian Studies*, 2(5), 197–242.

Kulcsár Szabó, E. (1987). *Műalkotás — Szöveg — Hatás* [Artwork — Text — Effect]. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

Reichert, G. (2018). A Termelési-regény és a realista hagyomány [*Production Novel and Realistic Tradition*]. *Új Forrás*, 3, 30–39.

Schein, G. (2010). Esterházy Péter. In T. Igentli (Ed.), *Magyar irodalom* [Hungarian Literature] (pp. 976–980). Budapest: Akadémiai Kiadó.

Spiridonov, D. V. (2011). Tri vetvi genealogii nelineinogo povestvovaniia v sovremennoi evropeiskoi proze [Three Genealogical Branches of Non-linear Narrative in Contemporary European Prose]. *Sjani. Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, 12, 103–112.

Thomka, B. (1980). Az ironia prózai minőségei [Prosaic Features of Irony]. *HÍD. Irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat*, 3, 345–356.

Спиридонов Дмитрий Владимирович

кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской и зарубежной литературы
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: Dmitry.Spiridonov@urfu.ru

Spiridonov, Dmitry Vladimirovich

PhD (Philology), Associate Professor
Department of Russian and Foreign Literature
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: Dmitry.Spiridonov@urfu.ru
ORCID: 0000-0002-8263-5581
ResearcherID: U-2012-2018
Scopus AuthorID: 57208121160