

ЭПОС И РОМАН

(О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА)

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже малопластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила.

Все эти жанры или, во всяком случае, их основные элементы гораздо старше письменности и книги, и свою исконную устную и громкую природу они сохраняют в большей или меньшей степени еще и до нынешнего дня. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению. Но главное — роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действительны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков;

392

изучение же романа — изучению живых языков, притом молодых.

Этим и создается необычайная трудность теории романа. Ведь эта теория имеет, в сущности, совершенно иной объект изучения, чем теория других жанров. Роман — не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. Это единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродный ей, в то время как другие большие жанры получены ею по наследству в готовом виде и только приспосабливаются — одни лучше, другие хуже — к новым условиям существования. По сравнению с ними роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются. Недаром лучшая книга по истории античного романа — книга Эрвина Роде — не столько рассказывает его историю, сколько изображает процесс разложения всех больших высоких жанров на античной почве.

Очень важна и интересна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данного периода. В некоторые эпохи — в классический период греческой, в золотой век римской литературы, в эпоху классицизма — в большой литературе (то есть в литературе господствующих социальных групп) все жанры в известной мере гармонически дополняют друг друга и вся литература, как совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характерно: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров. В эти эпохи роман ведет неофициальное существование за порогом большой литературы. В органическое целое литературы, иерархически организованное, входят только готовые жанры со сложившимися и определенными жанровыми лицами. Они могут взаимно ограничиваться и взаимно дополнять друг друга, сохраняя свою жанровую природу. Они едины и родственны между собой по своим глубинным структурным особенностям.

Большие органические поэтики прошлого — Аристотеля, Горация, Буало — проникнуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров. Они как бы конкретно слышат

393

эту гармонию жанров. В этом — сила, неповторимая целостная полнота и исчерпанность этих поэтик. Все они последовательно игнорируют роман. Научные поэтики XIX века лишены этой целостности: они эклектичны, описательны, стремятся не к живой и органической, а к абстрактно—энциклопедической полноте, они ориентируются не на действительную возможность сосуществования определенных жанров в живом целом литературы данной эпохи, а на их сосуществование в максимально полной хрестоматии. Они, конечно, уже не игнорируют романа, но они просто прибавляют его (на почетном месте) к существующим жанрам (так, как жанр среди жанров, он входит и в хрестоматию; но в живое целое литературы роман входит совершенно по—другому).

Роман, как мы уже сказали, плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их. Историки литературы склонны иногда видеть в этом только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она — явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода «жанровым критицизмом». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко со второй половины XVIII века. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд Гарольд» и особенно «Дон—Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации. Вообще всякая строгая выдержанность жанра помимо

394

художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией. В присутствии романа, как господствующего жанра, по—новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров, иначе, чем они звучали в эпохи, когда романа не было в большой литературе.

Пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. В эпоху творческого подъема романа — и в особенности в периоды подготовки этого подъема — литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и направления) — пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману. Но характерно, что роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это «Dit d'aventures»), на роман барокко, на пастушеский роман («Экстравагантный пастушок» Сореля), на sentimentalный роман (у Филдинга, «Грандисон Второй» Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, — и это самое главное — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления, как мы увидим дальше, объясняются транспонировкой жанров в новую особую зону построения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом.

Конечно, явление романизации нельзя объяснять только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там, где такое влияние может быть точно

395

установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху. Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление. Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это — единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы. В этом исключительная важность романа и как объекта изучения для теории и для истории литературы.

Историки литературы, к сожалению, обычно сводят эту борьбу романа с другими готовыми жанрами и все явления романизации к жизни и борьбе школ и направлений. Романизованную поэму, например, они называют «романтической поэмой» (это верно) и думают, что этим все сказано. За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка.

Теория литературы обнаруживает в отношении романа свою полную беспомощность. С другими жанрами она работает уверенно и точно — это готовый и сложившийся объект, определенный и ясный. Во все классические эпохи своего развития эти жанры сохраняют свою устойчивость и каноничность; их вариации по эпохам, направлениям и школам периферийны и не задевают их затвердевшего жанрового костяка. В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней почти ничего не смогла прибавить существенного к тому, что было сделано еще Аристотелем. Его поэтика остается неизблемым фундаментом теории жанров

396

(хотя иногда он так глубоко залегает, что его и не увидишь). Все обстоит благополучно, пока дело не коснется романа. Но уже и романизированные жанры ставят теорию в тупик. На проблеме романа теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки.

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в его целом не нашла сколько—нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полному регистранию и описанию романских разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удается дать сколько—нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многоплановый жанр, хотя существуют и замечательные одноплановые романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистой описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет не доступный ни для одного жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента; роман — прозаический жанр, хотя и существуют замечательные стихотворные романы. Подобного рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало.

Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романскую разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. Таково,

397

например, известное предисловие Руссо к «Новой Элоизе», предисловие Виланда к «Агатону», Вецеля к «Тобиасу Кнауту»; таковы многочисленные декларации и высказывания романтиков вокруг «Вильгельма Мейстера» и «Люцинды» и др. Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития. Они ближе подходят к пониманию особого положения романа в литературе, несоизмеримого с другими жанрами.

Особое значение в этой связи получает ряд высказываний, сопровождавших создание нового типа романа в XVIII веке. Открывается этот ряд рассуждениями Филдинга о романе и его герое в «Томе Джонсе». Его продолжением является предисловие Виланда к «Агатону», а самым существенным звеном — «Опыт о романе» Бланкенбурга. Завершением же этого ряда является, в сущности, теория романа, данная позже Гегелем. Для всех этих высказываний, отражающих становление романа на одном из его существенных этапов («Том Джонс», «Агатон», «Вильгельм Мейстер»), характерны следующие требования к роману: 1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы; 2) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4) роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира (эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем).

Все эти утверждения—требования имеют весьма существенную и продуктивную сторону — это критика с точки зрения романа других жанров и их отношения к действительности: их ходульной героизации, их условности, их узкой и нежизненной поэтичности, их однотонности

398

и абстрактности, готовности и неизменности их героев. Здесь дается, в сущности, принципиальная критика литературности и поэтичности, свойственных другим жанрам и предшествующим разновидностям романа (барочному героическому роману и сентиментальному роману Ричардсона). Эти высказывания подкрепляются в значительной мере и практикою этих романистов. Здесь роман — как его практика, так и связанная с нею теория — выступает прямо и осознанно как критический и самокритический жанр, долженствующий обновить самые основы господствующей литературности и поэтичности. Сопоставление романа с эпосом (и противопоставление их) является, с одной стороны, моментом в критике других литературных жанров (в частности, самого типа эпической героизации), с другой же стороны, имеет целью поднять значение романа как ведущего жанра новой литературы.

Приведенные нами утверждения—требования являются одной из вершин самоосознания романа. Это, конечно, не теория романа. Большой философской глубиной эти утверждения также не отличаются. Но тем не менее они свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа.

В дальнейшем я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности,

определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным

399

переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междуязычных связей и отношений. Европейскому человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен.

Первую стилистическую особенность романа, связанную с активным многоязычием нового мира, новой культуры и нового литературно—творческого сознания, я рассматривал в другой своей работе^а. Напомню вкратце лишь самое основное.

Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором, художественно—намеренный выбор не был творческим центром литературно—языкового процесса. Классический грек ощущал и «языки», и эпохи языка, многообразные греческие литературные диалекты (трагедия — многоязычный жанр), но творческое сознание реализовало себя в замкнутых чистых языках (хотя бы фактически и смешанных). Многоязычие было упорядочено и канонизовано между жанрами.

Новое культурное и литературно—творческое сознание живет в активно—многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого сосуществования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка. Кончилось также наивное и упрощенное сосуществование «языков» внутри данного национального языка, то есть сосуществование территориальных диалектов, социальных и профессиональных диалектов и жаргонов, литературного языка, жанровых языков внутри литературного языка, эпохи в языке и т. д.

Все это пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения. Слово, язык стали иначе ощущаться, и объективно они перестали быть тем, чем они были. В условиях этого внешнего и внутреннего взаимоосвещения языков каждый данный язык, даже при условии абсолютной неизменности его языкового состава (фонетики, словаря, морфологии

400

и т. д.), как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего на нем сознания.

В этом активно—многоязычном мире между языком и его предметом, то есть реальным миром, устанавливаются совершенно новые отношения, чреватые громадными последствиями для всех готовых жанров, сложившихся в эпохи замкнутого и глухого одноязычия. В отличие от других больших жанров, роман сложился и вырос именно в условиях обостренной активизации внешнего и внутреннего многоязычия, это его родная стихия. Поэтому роман и мог стать во главе процесса развития и обновления литературы в языковом и стилистическом отношении.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в уже упомянутой работе.

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпосом.

В разрезе нашей проблемы эпос как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое» по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпоса.

Мир эпоса — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпоса. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпоса как жанра. Эпоса никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпоса как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпосе и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя

401

эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель,

родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недостижимом ценностно—временном уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно—временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романский.

Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанцированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамильярно (как мое настоящее). Но тем самым мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом; мы изъедем себя из «моего времени», из зоны его фамильярного контакта со мной.

Мы говорим об эпопее как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра, о его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем. О том, каковы были эти первичные песни аэдов или кантилены, мы можем поэтому только гадать. И у нас нет никаких оснований думать, что они были более похожи на поздние (известные нам) эпические

402

песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки. Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции. Они переносят на современные события и на современников готовую эпическую форму, то есть переносят на них ценностно—временную форму прошлого, приобщают их к миру отцов, начал и вершин, как бы канонизируют их при жизни. В условиях патриархального строя представители господствующих групп в известном смысле принадлежат как таковые к миру «отцов» и отделены от остальных почти «эпической» дистанцией. Эпическое приобщение к миру предков и зачинателей героя—современника есть специфическое явление, выросшее на почве давно готовой эпической традиции и потому столь же мало объясняющее происхождение эпопей, как, например, неоклассическая ода.

Каково бы ни было ее происхождение, дошедшая до нас реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин. Абсолютное прошлое — это есть специфическая ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. — не чисто временные, а ценностно—временные категории, это ценностно—временная превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом — все хорошо, и все существенно хорошее («первое») — только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопей.

Память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и изменить этого нельзя; предание о прошлом священо. Нет еще сознания относительности всякого прошлого.

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман. В эпоху эллинизма возникает контакт с героями троянского эпического цикла; эпос превращается в роман. Эпический материал транспонируется в романский, в зону контакта, пройдя через стадию фамильяризации и смеха. Когда роман становится ведущим жанром, ведущей

403

философской дисциплиной становится теория познания.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопей и ощущается, звучит в каждом слове ее.

Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопей как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной сущности и значительности, но

вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно—временного эпического прошлого.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпопеи, — важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально—личной точки зрения и оценки. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как

404

предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. Повторяем и подчеркиваем: дело не в фактических источниках эпопеи, и не в содержательных ее моментах, и не в декларациях ее авторов, — все дело в конститутивной для жанра эпопеи формальной черте ее (точнее, формально—содержательной): опора на безличное непререкаемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключаяющая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в отношении предмета изображения и самого слова о нем как слова предания.

Абсолютное прошлое как предмет эпопеи и непререкаемое предание как единственный источник ее определяют и характер эпической дистанции, то есть третьей конститутивной черты эпопеи как жанра. Эпическое прошлое, как мы говорили, замкнуто в себе и отграничено непроницаемой преградой от последующих времен, и прежде всего от того вечно длящегося настоящего детей и потомков, в котором находятся певец и слушатели эпопеи, совершается событие их жизни и осуществляется эпический сказ. С другой стороны, предание отгораживает мир эпопеи от личного опыта, от всяких новых узнаваний, от всякой личной инициативы в его понимании и истолковании, от новых точек зрения и оценок. Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция. Эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться, он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности. Эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, то есть изображаемых событий и героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценок; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от своего предмета, ибо для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных и пространственно—временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения

405

языков (и тогда эпопея стала полуусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключаяющей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и средневековья. В основе всех этих готовых высоких жанров лежит та же оценка времен, та же роль предания, аналогичная иерархическая дистанция. Ни для одного высокого жанра современная действительность как таковая не является допустимым объектом изображения. Современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически—высших пластах, уже дистанцированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои «высокой» современности как бы приобщаются к прошлому, вплетаются путем разных посредствующих звеньев и связей в единую ткань героического прошлого и предания. Свою ценность, свою высоту они получают именно через это приобщение к прошлому как источнику всякой подлинной сущности и ценности. Они, так сказать, изъеются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они поднимаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность. Нельзя забывать, что «абсолютное прошлое» не есть время в нашем ограниченном и точном смысле слова, но есть некая ценностно—временная иерархическая категория.

Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам, для которых оно станет прошлым (окажется в далеком образе), станет объектом памяти, а не объектом живого видения и контакта. В жанре «памятника» поэт строит свой образ в будущем далеком плане потомков (ср. надписи восточных деспотов и надписи Августа). В мире памяти явление оказывается в совершение особом контексте, в условиях

совершенно особой закономерности, в иных условиях, чем в мире живого видения и практического и фамильярного контакта. Эпическое прошлое — особая форма художественного восприятия человека и события. Она почти полностью покрывала собой художественное восприятие и изображение вообще. Художественное изображение — изображение *sub specie aeternitatis*⁶. Изображать, увековечивать художественным словом можно и должно только то, что достойно быть вспомнутым, что должно быть сохранено в памяти потомков; для потомков создается образ, и в предвосхищаемом далеком плане потомков этот образ формируется. Современность для современности (не претендующая на память) отмечается в глине, современность для будущего (для потомков) — в мраморе и меди.

Важно соотношение времен: ценностный акцент лежит не на будущем, не ему служат, не перед ним существуют заслуги (они — перед лицом вневременной вечности), но служат будущей памяти о прошлом, служат расширению мира абсолютного прошлого, обогащению его новыми образами (за счет современности) — мира, который всегда принципиально противостоит всякому преходящему прошлому.

В готовых высоких жанрах сохраняет свое значение и предание, хотя его роль в условиях открытого личного творчества становится более условной, чем в эпосе.

В общем, мир большой литературы классической эпохи проецирован в прошлое, в далекой план памяти, но не в реальное относительное прошлое, связанное с настоящим непрерывными временными переходами, а в ценностное прошлое начал и вершин. Прошлое это дистанцировано, завершено и замкнуто, как круг. Это не значит, конечно, что в нем самом нет никакого движения. Напротив, относительные временные категории внутри него богато и тонко разработаны (оттенки «раньше», «позже», последовательности моментов, быстроты, длительности и т. п.); наличествует высокая художественная техника времени. Но все точки этого замкнутого в круг и завершено времени одинаково отстоят от реального и движущегося времени современности; оно в своем целом не локализовано в реальном историческом процессе, не соотносено с настоящим и с будущим, оно, так сказать, содержит в себе самом всю полноту

времен. В результате все высокие жанры классической эпохи, то есть вся большая литература, строятся в зоне далекого образа, вне всякого возможного контакта с настоящим в его незавершенности.

Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла, как мы уже говорили, стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью «низшего» уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое—то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности. Будущее мыслилось либо как безразличное, по существу, продолжение настоящего, либо как конец, конечная гибель, катастрофа. Ценностно—временные категории абсолютного начала и абсолютного конца имеют исключительное значение в ощущении времени и в идеологиях прошлых времен. Начало идеализуется, конец омрачается (катастрофа, «гибель богов»). Это ощущение времени и определяемая им иерархия времен проникают собою все высокие жанры античности и средневековья. Они настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи — до XIX века и даже позже.

Идеализация прошлого в высоких жанрах имеет официальный характер. Все внешние выражения господствующей силы и правды (всего завершенного) сформированы в ценностно—иерархической категории прошлого, в дистанцированно—далеком образе (от жеста и одежды до стиля — все символы власти). Роман же связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли (праздничная форма, фамильярная речь, профанация).

Мертвых любят по—другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом.

В высоких жанрах всякая власть и привилегия, всякая значительность и высота уходят из зоны фамильярного контакта в далекой план (одежда, этикет, стиль речи героя и стиль речи о нем). В установке на завершенность

выражается классичность всех не романских жанров.

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее — эта «жизнь без начала и конца» была предметом изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области народного смехового творчества. В указанной работе я старался показать громадное значение этой области — как в античном мире, так и в средние века — для рождения и формирования романного слова. Такое же значение она имела и для всех остальных моментов романного жанра на стадии их возникновения и раннего формирования. Именно здесь — в народном смехе — и нужно искать подлинные фольклорные корни романа. Настоящее, современность как таковая, «я сам», и «мои современники», и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой

современности — здесь процветает пародирование и травестирирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. «Абсолютное прошлое» богов, полубогов и героев здесь — в пародиях и особенно в травестиях — «осовременивается»: снижается, изображается на уровне современности, в бытовой обстановке современности, на низком языке современности.

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали как «*spoudogeloion*», то есть область «серьезно—смехового». Сюда относятся малосюжетные мимы Софрона, вся буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература («*Ἐπίδημιαί*» Иона из Хиоса, «*Ὀμιλίαί*» Крития), памфлеты, сюда сами древние относили и «сократические диалоги» (как жанр), сюда, далее, относится римская сатира (Луцилий, Гораций, Персии, Ювенал), обширная литература «симпосионов», сюда, наконец, относится мениппова сатира (как жанр) и диалоги лукиановского типа. Все эти жанры, охватываемые понятием «серьезно—смехового», являются подлинными предшественниками романа; более того, некоторые из них суть жанры чисто романного типа, содержащие в себе в зародыше,

409

а иногда и в развитом виде, основные элементы важнейших позднейших разновидностей европейского романа. Подлинный дух романа как становящегося жанра присутствует в них в несравненно большей степени, чем в так называемых «греческих романах» (единственный античный жанр, удостоенный этого имени). Греческий роман оказывал сильное влияние на европейский роман именно в эпоху барокко, то есть как раз в то время, когда началась разработка теории романа (аббат Huet) и когда уточнялся и закреплялся самый термин «роман». Поэтому из всех романских произведений античности он закрепился только за греческим романом. Между тем названные нами серьезно—смеховые жанры, хотя и лишены того твердого композиционно—сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра, предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени. Особенно касается это сократических диалогов, которые, перефразируя Фридриха Шлегеля, можно назвать «романами того времени», и затем менипповой сатиры (включая в нее и «Сатирикон» Петрония), роль которой в истории романа огромна и еще далеко недостаточно оценена наукой. Все эти серьезно—смеховые жанры были подлинным первым и существенным этапом развития романа как становящегося жанра.

В чем же романский дух этих серьезно—смеховых жанров, на чем основано их значение как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта. Даже и там, где предметом изображения этих жанров служит прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно—удаляющую — дистанцию. В далеком образе предмет не может быть смешным; его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в

410

зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамильярно ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху, разбивать его внешнюю оболочку, заглядывать в нутро, сомневаться, разлагать, расчленять, обнажать и разоблачать, свободно исследовать, экспериментировать. Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготавливает абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той предпосылки бесстрашия, без которой невозможно реалистическое постижение мира. Приближая и фамильяризуя предмет, смех как бы передает его в бесстрашные руки исследовательского опыта — и научного и художественного — и служащего целям этого опыта свободного экспериментирующего вымысла. Смеховая и народно—языковая фамильяризация мира — исключительно важный и необходимый этап на пути становления свободного научно—познавательного и художественно—реалистического творчества европейского человечества.

План комического (смехового) изображения — специфический план как во временном, так и в пространственном отношении. Роль памяти здесь минимальна; памяти и преданию в мире комического нечего делать; осмеивают, чтобы забыть. Это зона максимально фамильярного и грубого контакта: смех — брань — побои. В основном это развенчание, то есть именно вывод предмета из далекого плана, разрушение эпической дистанции, штурм и разрушение далекого плана вообще. В этом плане (плане смеха) предмет можно непочтительно обойти со всех сторон; более того, спина, задняя часть предмета (а также и его не подлежащее показу нутро) приобретают в этом плане особое значение. Предмет разбивают, обнажают (снимают иерархическое убранство): смешон голый объект, смешна и снятая, отделенная от лица «пустая» одежда. Происходит комическая операция расчленения.

Комическое разыгрывают (то есть осовременивают); предметом игры служит изначальная художественная символика пространства и времени: верх, низ, перед, зад, раньше, позже, первый, последний, прошлое, настоящее, короткое (мгновенное), долгое и т. п. Господствует

411

художественная логика анализа, расчленения, умертвления.

Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно—прозаического романного образа. Это — сократические диалоги. Все характерно в этом замечательном жанре, рожденном на исходе классической античности. Характерно, что он возникает как «апомнемоневмата», то есть как жанр мемуарного типа, как записи на основе личной памяти действительных бесед современников^с; характерно далее, что центральным образом жанра является говорящий и беседующий человек; характерно сочетание в образе Сократа, как центрального героя этого жанра, народной маски дурака — непонимающего, почти Маргита, с чертами мудреца высокого типа (в духе легенд о семи мудрецах); результат этого сочетания — амбивалентный образ мудрого незнания. Характерно амбивалентное самовосхваление в сократическом диалоге: я мудрее всех, потому что знаю, что ничего не знаю. На образе Сократа можно проследить новый тип прозаической героизации. Вокруг этого образа возникают карнавализованные легенды (например, его отношения с Ксантиппой); герой превращается в шута (ср. позднейшую карнавализацию легенд вокруг Данте, Пушкина и т. п.).

Характерен, далее, каноничный для этого жанра рассказанный диалог, обрамленный диалогизованным рассказом; характерна максимально возможная для классической Греции близость языка этого жанра к народному разговорному языку; чрезвычайно характерно, что эти диалоги открывали аттическую прозу, что они были связаны с существенным обновлением литературно—прозаического языка, со сменой языков; характерно, что этот жанр в то же время является довольно сложной системой стилей и даже диалектов, которые входят в него как образы языков и стилей с разными степенями пародийности (перед нами, следовательно, многостильный жанр, как и подлинный роман); характерен, далее, самый образ Сократа, как замечательный образец

412

романно—прозаической героизации (столь отличной от эпической), наконец, глубоко характерно — и это самое для нас здесь важное — сочетание смеха, сократической иронии, всей системы сократических снижений с серьезным, высоким и впервые свободным исследованием мира, человека и человеческой мысли. Сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер жизни — ремесел, обыденного быта и т. п.) приближают и фамильяризуют мир, чтобы его безбоязненно и свободно исследовать. Исходным пунктом служит современность, окружающие живые люди и их мнения. Отсюда, из этой разногласной и разноречивой современности, путем личного опыта и исследования совершается ориентация в мире и во времени (в том числе и в «абсолютном прошлом» предания). Даже внешним и ближайшим исходным пунктом диалога служит обычно нарочито случайный и ничтожный повод (это было каноничным для жанра): подчеркнут как бы сегодняшний день и его случайная конъюнктура (случайная встреча и т. п.).

В других серьезно—смеховых жанрах мы найдем другие стороны, оттенки и последствия того же радикального перемещения ценностно—временного центра художественной ориентации, того же переворота в иерархии времен. Несколько слов о менипповой сатире. Фольклорные корни ее те же, что и у сократического диалога, с которым она связана генетически (обычно ее считают продуктом разложения сократического диалога). Фамильяризирующая роль смеха здесь гораздо сильнее, резче и грубее. Вольность в грубых снижениях и выворачивание наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения здесь могут иной раз шокировать. Но с этой исключительной смеховой фамильярностью сочетается острая проблемность и утопическая фантастика. От эпического далекого образа абсолютного прошлого ничего не осталось; весь мир и все самое священное в нем даны без всяких дистанций, в зоне грубого контакта, за все можно хвататься руками. В этом до конца фамильяризованном мире сюжет движется с исключительной фантастической свободой: с неба на землю, с земли в преисподнюю, из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее. В смеховых загробных видениях менипповой сатиры герои «абсолютного прошлого», деятели различных эпох исторического прошлого (например, Александр

413

Македонский) и живые современники фамильярно сталкиваются друг с другом для бесед и даже потасовок; чрезвычайно характерно это столкновение времен в разрезе современности. Необузданно—фантастические сюжеты и положения менипповой сатиры подчинены одной цели — испытанию и разоблачению идей и идеологов. Это — экспериментально—провоцирующие сюжеты.

Показательно появление в этом жанре утопического элемента, правда неуверенного и неглубокого: незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому, начинает в будущем искать ценностных опор, пусть это будущее и рисуется пока в форме возврата золотого Сатурнова века (на римской почве мениппова сатира была теснейшим образом связана с сатурналиями и со свободой сатурналиева смеха).

Мениппова сатира диалогична, полна пародий и травестий, многостильна, не боится даже элементов двуязычия (у Варрона и особенно в «Утешении философском» Боэция). Что мениппова сатира может разрастись в громадное полотно, дающее реалистическое отражение социально многообразного и разноречивого мира современности, свидетельствует «Сатирикон» Петрония.

Почти для всех перечисленных нами жанров области «серьезно—смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной стороны, и изображаемых им героев

и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно—временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующее их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто.

Поле изображения мира изменяется по жанрам и эпохам развития литературы. Оно различно организовано и по—разному ограничено в пространстве и во времени. Это поле всегда специфично.

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться

414

в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно—временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания.

Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора — один из важнейших результатов преодоления эпической (иерархической) дистанции. Какое громадное формально—композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для специфики романного жанра — не нуждается в пояснениях.

В этой связи коснемся «Мертвых душ» Гоголя. Гоголю рисовалась как форма его эпопеи «Божественная комедия», в этой форме мерещилось ему величие его труда, но выходила у него мениппова сатира. Он не мог выйти из сферы фамильярного контакта, однажды войдя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанцированные положительные образы. Дистанцированные образы эпопеи и образы фамильярного контакта никак не могли встретиться в одном поле изображения; патетика врывается в мир менипповой сатиры как чужеродное тело, положительная патетика становилась абстрактной и все же выпадала из произведения. Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай ему не могло удасться: непрерывного перехода быть не могло. Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра (понимая жанр не в формалистическом смысле, а как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира). Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамильярным контактом (грубо говоря, не мог найти соответствующего раздвижения бинокля).

415

Но современность как новый исходный пункт художественной ориентации вовсе не исключает изображения героического прошлого, притом без всякого травестирирования. Пример — «Киропедия» Ксенофонта (она уже не входит, конечно, в область серьезно—смехового, но лежит на ее границах). Предметом изображения служит прошлое, героем — великий Кир. Но исходным пунктом изображения является современность Ксенофонта: именно она дает точки зрения и ценностные ориентиры. Характерно, что героическое прошлое избрано не национальное, а чужое, варварское. Мир уже разомкнулся; монолитный и замкнутый мир своих (каким он был в эпопее) сменился большим и открытым миром и своих и чужих. Этот выбор чужой героики определяется характерным для Ксенофонтовой современности повышенным интересом к Востоку — к восточной культуре, идеологии, социально—политическим формам; с Востока ждали свет. Уже началось взаимоосвещение культур, идеологий и языков. Характерна, далее, идеализация восточного деспота: и здесь звучит современность Ксенофонта с ее идеей (разделяемой значительным кругом его современников) обновления греческих политических форм в духе, близком к восточной автократии. Такая идеализация восточного автократа глубоко чужда, конечно, всему духу эллинского национального предания. Характерна, далее, чрезвычайно актуальная в то время идея воспитания человека; впоследствии она стала одной из ведущих и формообразующих идей нового европейского романа. Характерно, далее, намеренное и совершенно открытое перенесение на образ великого Кира черт Кира—младшего, современника Ксенофонта, в походе которого он участвовал; чувствуется также влияние образа другого современника и близкого Ксенофонту человека — Сократа; этим вносится в произведение мемуарный элемент. Характерна, наконец, и форма произведения — диалог, обрамленные рассказом. Таким образом, современность и ее проблематика являются здесь исходным пунктом и центром художественного идеологического осмысления и оценки прошлого. Это прошлое дано без дистанции, на уровне современности, правда не в ее низких, а в высоких пластах — на уровне ее передовой проблематики. Отметим некоторый утопический оттенок этого произведения, отражаемое им легкое (и неуверенное) движение современности от

416

прошлого в сторону будущего. «Киропедия» — роман в существенном смысле этого слова.

Изображение прошлого в романе вовсе не предполагает модернизации этого прошлого (у Ксенофонта есть, конечно, элементы такой модернизации). Напротив, подлинно объективное изображение

прошлого как прошлого возможно только в романе. Современность с ее новым опытом остается в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизирующая и искажающая своеобразие прошлого сила. Да ведь всякой большой и серьезной современности нужен подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени.

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно—идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс. Всякое событие, каково бы оно ни было, всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовность и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого», огражденного непреступной границей от продолжающегося, неконченного настоящего. Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности. Как бы он ни был далек от нас во времени, он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение

417

к нашей неготовности, к нашему настоящему, а наше настоящее идет в незавершенное будущее. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной форме и степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим.

Для эпоса характерно пророчество, для романа — предсказание. Эпическое пророчество всецело осуществляется в пределах абсолютного прошлого (если не в данном эпосе, то в пределах объемлющего его предания), оно не касается читателя и его реального времени. Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей. У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее.

Неистребима «модернистичность» романа, граничащая с несправедливой оценкой времен. Вспомним переоценку прошлого в Ренессансе («тьма готического века»), в XVIII веке (Вольтер), в позитивизме (разоблачение мифа, легенды, героизации, максимальный отход от памяти и максимальное — до эмпиризма — сужение понятия «познание», механистическая «прогрессивность» как высший критерий).

* * *

Коснусь некоторых связанных с этим художественных особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По—новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (то есть может

418

получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько—нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ почти с любого момента, и можно кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представляется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца» — а чем кончится война? кто победит? что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее вся известна). Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они невозможны).

В далевом образе дается целое событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен. Роман же спекулирует категорией незнания. Возникают различные формы и методы использования авторского

избытка (того, чего герой не знает и не видит). Возможно сюжетное использование избытка (внешнее) и использование избытка для существенного завершения (и особого романного овнешнения) образа человека. Встает и проблема иной возможности.

Особенности романной зоны в разных разновидностях его проявляются по—разному. Роман может быть лишен проблемности. Возьмем, например, авантюрно—бульварный роман. В нем нет ни философской, ни социально—политической проблемности, нет психологии; ни через одну из этих сфер, следовательно, не может быть контакта с незавершенным событием современной и нашей жизни. Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по—иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопереживать,

419

с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменой собственной жизни. Ничего подобного не может быть в отношении эпопеи и других дистанцированных жанров. Здесь раскрывается и специфическая опасность этой романной зоны контакта: в роман можно войти самому (ни в эпопею, ни в другие дистанцированные жанры никогда не войдешь). Отсюда возможность таких явлений, как замена собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу (герой «Белых ночей»), как боваризм, как появление в жизни модных романских героев — разочарованных, демонических и т. п. Другие жанры способны порождать подобные явления лишь тогда, когда эти жанры романизованы, то есть транспонированы в романную зону контакта (например, поэмы Байрона).

С новой временной ориентацией и с зоной контакта связано и другое, в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно—бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предваряющие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно—литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы. Процесс изменения границ областей культуры (в том числе и литературы) — процесс чрезвычайно медленный и сложный. Отдельные нарушения границ спецификума (вроде указанных выше)

420

являются лишь симптомами этого процесса, протекающего на большой глубине. В романе как становящемся жанре эти симптомы изменения спецификума проявляются гораздо чаще, резче, и они показательнее, ибо роман идет во главе этих изменений. Роман может послужить документом для угадывания еще далеких и больших судеб развития литературы.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе. Однако этого большого и сложного вопроса в рамках настоящей статьи я могу коснуться лишь бегло и поверхностно.

Человек высоких дистанцированных жанров — человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, — общества (его коллектива), певца, слушателей.

Коснемся в этой связи проблемы «самопрославления» у Плутарха и др. «Я сам» в условиях далекого плана существует не в себе и для себя, но для потомков, в предвосхищаемой памяти потомков. Я осознаю себя, свой образ в дистанцированном далеком плане; мое самосознание отчуждено от меня в этом дистанцированном плане памяти; я вижу себя глазами другого. Это совпадение форм — точек зрения на себя и на другого — носит наивный и целостный характер, расхождения между ними еще нет. Нет еще исповеди—саморазоблачения.

421

Изображающий совпадает с изображаемым^d.

Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь вовне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек

лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор). Эпический мир знает одно—единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один—единый и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализованы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность, и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно—смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. Смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно

422

исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца. Смех извлекает из всех этих несоответствий и разнобоев прежде всего комические эффекты (но не только комические), а в серьезно—смеховых жанрах античности из них вырастают уже и образы иного порядка, например грандиозный и по—новому, по—сложному цельный и героический образ Сократа.

Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно—смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить вне сюжета; более того, именно во внесюжетных выступлениях своих — в *trices* ателлан, в *lazzi* итальянской комедии — они лучше всего раскрывают свое лицо. Ни эпический, ни трагический герой по самой природе своей не может выступать во внесюжетной паузе и в антракте: у него нет для этого ни лица, ни жеста, ни слова; в этом сила и в этом же его ограниченность. Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан, итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда современного

423

жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. п.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно—углубленной и серьезной (или серьезно—смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально—содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека. Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней.

Человек до конца невоплотим в существующую социально—историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпывать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой, — которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный

избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя). Сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности.

424

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разрыв между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане — становится субъективность человека; появляется специфический разрыв аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев—идеологов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе», таков глубоко романский образ Диогена в обширной диалогической литературе киников и в менипповой сатире (здесь он резко сближается с образом народной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестроения образа человека в романе.

Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно—идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жанровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма, в новом же мире — в эпоху позднего средневековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготовлялись уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли

425

незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизодической, например роман барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его лег личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно—прозаический романский образ и новое, основанное на опыте, критическое научное понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по—иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы был сложен и извилист.

Романизация литературы вовсе не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа вовсе и нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие—то стилизации отживших форм.

Свои положения я развивал в несколько отвлеченной форме. Я иллюстрировал их только некоторыми примерами из античного этапа становления романа. Мой выбор определяется тем, что у нас резко недооценивают значение этого этапа. Если и говорят об античном

426

этапе романа, то имеют в виду, по традиции, только «греческий роман». Античный этап романа имеет громадное значение для правильного понимания природы этого жанра. Но на античной почве роман действительно не мог развить всех тех возможностей, которые раскрылись в новом мире. Мы отмечали, что в некоторых явлениях античности незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому. Но на почве бесперспективности античного общества этот процесс переориентации на реальное будущее не мог завершиться: ведь этого реального будущего не было. Впервые эта

переориентация совершилась в эпоху Ренессанса. В эту эпоху настоящее, современность, впервые почувствовало себя не только незавершенным продолжением прошлого, но и неким новым и героическим началом. Воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую героическую сферу. Настоящее в эпоху Ренессанса впервые почувствовало себя со всею отчетливостью и осознанностью несравненно ближе и роднее будущему, чем прошлому.

Процесс становления романа не закончился. Он вступает ныне в новую фазу. Для эпохи характерно необычайное усложнение и углубление мира, необычайный рост человеческой требовательности, трезвости и критицизма. Эти черты определяют и развитие романа.

^a См. статью «Из предыстории романного слова» в наст. изд.

^b Перед лицом вечности (*лат.*).

^c «Память» в мемуарах и автобиографиях имеет особый характер; это память о своей современности и о себе самом. Это негероизирующая память; в ней есть момент механичности и записи (не монументальной). Это личная память без преемственности, ограниченная пределами личной жизни (нет отцов и поколений). Мемуарность присуща уже жанру сократического диалога.

^d Эпос распадается тогда, когда начинаются поиски новой точки зрения на себя самого (без примеси точек зрения других). Экспрессивный романский жест возникает как отклонение от нормы, но его «ошибочность» как раз и раскрывает его субъективную значимость. Сначала — отклонение от нормы, затем — проблемность самой нормы.