В.Кожинов

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РОМАНА

Теоретико-исторический очерк

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
Москва, 1963

8 Р 2
К 58

Исследование В. Кожинова посвящено проблеме зарождения романа в западноевропейской и русской литературе. Обосновывая свою концепцию возникновения романа, В. Кожинов опирается на труды русских советских и зарубежных ученых. Несомненными достоинствами книги являются ее партийность и острота. Автор резко и аргументированно критикует несостоятельность теорий отмирания романа.

Внимательно прослеживая глубокие социально-исторические сдвиги эпохи Возрождения в различных странах, сопоставляя эти изменения в жизни общества с эстетическими возможностями старых литературных жанров, В. Кожинов раскрывает закономерность возникновения новой формы художественного освоения мира. Роман оказался — и это ярко и убедительно показывает автор — наиболее емкой, наиболее универсальной литературной формой для художественного исследования человека, рассматриваемого в его новом отношении к обществу.

Книга В. Кожинова читается с большим интересом и сочетает глубину теоретических обобщений, подлинный историзм с яркостью и простотой изложения мысли.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Жалобы на трудность предисловий давно стали общим местом. Проще всего цель этой книги можно определить так: автор стремится выяснить, почему, когда и каким образом возникает в литературах Европы роман — жанр, который становится ведущей формой искусства слова уже в середине XVIII века и особенно в XIX веке. Однако даже эта простейшая формулировка задачи таит в себе немало сложностей и противоречий. Мы хотим говорить о происхождении романа, то есть определенного типа литературного произведения. Но существует ли ясное представление о том, что такое роман? Есть ли у нас в руках какой-либо точный эталон жанра, позволяющий с полной уверенностью называть то или иное произведение романом?

Общепринято, что роман — это, во-первых, *повествование,* рассказ о событиях, который создает эпический образ, ставящий перед нами как бы вполне самостоятельную реальность людей, вещей, действий, переживаний в их взаимосвязи. Далее, роман — нечто «эпическое» во втором значении этого слова, то есть, выражаясь точнее, *эпопейное* повествование, тяготеющее к тому, чтобы охватить, вобрать в себя человеческую действительность времени во всей ее многосторонности. Наконец, роман — *прозаическое* повествование; это качество вовсе не исчерпывается, конечно,

чисто внешней организацией речи, но определяет целый ряд свойств жанра — от общего эстетического колорита «прозы» до принципиально *письменной* природы (в отличие от стихотворной поэмы, обращенной и непосредственно к слуху).

Все это, по-видимому, бесспорно и незыблемо; любой теоретик согласится с тем, что роман — обширное повествование в прозе. Однако это определение едва ли дает подлинное, научное понятие о романе. Более того, несмотря на его ясность, оно вдруг оказывается крайне зыбким и произвольным, как только мы обращаемся к реальной жизни литературы. Вот наглядный пример из краткой литературной энциклопедии, изданной в 1958 году в США.

«Роман — прозаическое повествование большого размера. Подобно новелле, роман не поддается точному определению — как в силу неотъемлемой, но неопределенной стихии протяженности, так и в силу того, что он включает столь много различных типов и разновидностей…

Эта проблема определения делает крайне трудным создание сколько-нибудь истинной истории романа, ибо мы не можем быть уверены в том, какие произведения составляют часть его истории. Обширные повествования в прозе известны уже на заре литературы. Древние египтяне имели их, хотя дошедшие до нас произведения обычно показывают, что здесь дело не пошло дальше повести. Более уверены мы в отношении «Сатирикона» Петрония (50 г. н. э.) и «Золотого осла» Апулея (190 г. н. э.), а также целой школы греческих героических романов III века н. э.»[1]

В этом рассуждении, очень характерном для современного западного литературоведения, сразу обращает на себя внимание какая-то теоретическая беспомощность мысли, чуть ли не возведенная в принцип. Нельзя, оказывается, ни определить природу романа, ни назвать уверенно какое-либо произведение романом, ни установить эпоху его возникновения, ни даже

[1] «The Reader's Companion to World Literature», New York, 1958, p. 317 — 318.

решить, существует ли вообще проблема происхождения романа (может быть, он рождается вместе с литературой в целом и не представляет собою в этом отношении самостоятельного объекта исследования...).

Все это звучит как некая пародия на науку. И тем не менее все это объяснимо и даже закономерно; перед нами проявление вполне определенной *методологии* исследования. Дело в том, что представление о романе как о пространном повествовании в прозе и не может само по себе дать иных результатов, как и всякая чисто *формальная* концепция.

Несомненно, что роман, то есть своеобразный литературный жанр, — это конкретное единство целого ряда свойств художественной *формы.* Когда мы говорим, что роман есть пространное эпическое произведение, обширное сюжетное повествование, написанное прозаическим стилем, обычной разговорной речью и в свободном ритме прозы, — мы имеем в виду именно особенную форму; содержание может быть неистощимо многообразным даже в пределах одной эпохи. К роману, очевидно, принадлежат и «Робинзон Крузо» Дефо и «Тристрам Шенди» Стерна, «Жизнь» Мопассана и «Братья Карамазовы» Достоевского, «Тихий Дон» Шолохова и «Улисс» Джойса. Мы называем эти произведения романами в силу того, что они обладают некоторыми общими чертами образности, композиции, художественной речи, которые и выражаются в определении — обширное повествование в прозе. Это определение можно развернуть и конкретизировать, уяснить своеобразие романа среди других жанров — эпической поэмы, новеллы или современных очерковых форм разного типа[1] (не говоря уж о драматических и лирических жанрах). Такой путь изучения романа как специфической формы вполне возможен и ценен.

[1] Я имею в виду книги, подобные «Зеленым холмам Африки» и «Смерти после полудня» Хемингуэя, «Земле людей» Сент-Экзюпери, многим произведениям Пришвина и Паустовского, циклам очерков Эренбурга и т. п. Эта жанровая линия, не основанная на принципах единого сюжетного повествования, играет очень существенную роль в литературе XX века.

И все же этот путь никак не может выработать научного понятия о романе; он способен привести только к *описательной* характеристике внешних свойств жанра. Дело в том, что *сама по себе форма романа* (как, конечно, и форма любого значительного общественного явления) пропитана скрытым, как бы всецело превратившимся в форму, но поистине громадным и многогранным содержанием. Современный писатель, намеревающийся написать роман, который воплотит его неповторимо конкретный замысел и материал, находит в уже готовом виде эту несущую в себе глубокий и емкий смысл форму романа, выработанную столетиями развития искусства (разумеется, форму в ее наиболее общих свойствах). Писатель может вовсе не отдавать себе отчета в том, какое совершенное и, главное, богатое содержанием наследие принимает он из рук предшествующих поколений романистов. Писателя заботит и поглощает его собственное и во многом совершенно новое, неведомое открытие жизни. Но, воплощая свои мысли, свой опыт и свою страсть в форме прозаической эпопеи с ее свободной композицией, непрерывно развивающимся сюжетным повествованием, с ее гибкой образностью и ритмом, естественной сменой рассказа, диалога, лирического выражения, писатель уже только благодаря этому как бы вбирает в свое произведение богатство смысла, открытое и освоенное прежними поколениями художников, опирается на фундамент многовековой культуры.

Это звучит в столь кратком рассуждении чисто декларативно и, вероятно, даже неясно. Но сказать здесь об этом необходимо, ибо нельзя обойтись без хотя бы самой общей характеристики цели и методологии работы. Ставя вопрос о содержательности формы романа, я, в частности, имею в виду, что любой сдвиг в форме — например, переход к прозе, овладение способом рассказа от первого лица, создание многолинейной, соединяющей несколько планов повествования композиции, использование формы живой разговорной речи и т. п. — порождается открытием и освоением нового содержания. И в дальней-

шем, когда, например, та же форма рассказа от первого лица становится обычным, а по временам даже почти всеобщим качеством эпического повествования, то есть воспринимается именно как определенная *форма,* она все же несет в себе емкий и напряженный смысл, который был очевиден и поражал воображение в момент ее открытия.

Можно представить себе, сколь огромна и многостороння содержательность формы романа, взятой в ее конкретной целостности. Но чтобы понять эту содержательность, явно необходимо обратиться к истокам романа, к становлению этой формы или, скорее, даже к процессу формирования того художественного содержания, которое порождает форму романа, закономерно требует ее становления.

Так намечается методология работы. И здесь уже совсем ясно предстает трудность задачи, ибо оказывается, что, с одной стороны, невозможно действительно определить существо романа, не изучив его происхождения, а с другой стороны, как уже говорилось, нельзя прослеживать происхождение и развитие романа, не имея понятия об его природе. Этот замкнутый круг не есть нечто необычное: подобная сложность возникает в любой исторической науке, ибо немыслимо понять какое-либо общественное явление, не проникнув в тайну его рождения, и вместе с тем невозможно изучать развитие вещи, о которой не имеешь четкого представления. Это противоречие можно преодолеть лишь на пути неразрывного единства логического и исторического — единства, которое дает марксистский метод исследования.

Подробный разговор о методологических вопросах перегрузил бы предисловие и неизбежно оказался бы здесь, до обращения к реальному литературному материалу, слишком абстрактным. Поэтому мы будем говорить о методологии позднее, в четвертой главе книги. Но на одном моменте нельзя не остановиться.

Роман, как и всякий жанр, есть определенная целостная *форма* литературного произведения, конкретный тип художественной структуры, единая система своеобразных композиционных, образных и языковых

свойств. Это нужно все время иметь в виду, ибо связывание романа с определенным содержанием, растворение его в содержании с неизбежностью ведет к вульгаризации или даже к полной бесплодности исследования жанра: исчезает самый предмет исследования. Жанры — и в том числе роман — более или менее глубоко преобразуются за века своего развития, но известные качества формы все же сохраняются; иначе мы не могли бы вообще говорить о «трагедии», «эпической поэме», «комедии», «сатире», «новелле», «романе».

Итак, перед нами в конечном счете стоит задача исследования процесса становления *формы* романа в ее основных свойствах. Поняв и изучив историю становления этой формы, мы и решили бы вопрос о происхождении романа. Однако, как я стремился показать выше, невозможно уяснить ни что такое роман, ни историю его рождения, оставаясь только в плоскости формы, ибо форма возникает в процессе освоения нового содержания, вбирает его в себя и как бы становится его концентрированным выражением, отпечаткам. Поэтому, стремясь понять рождение «романной» формы, мы должны идти долгим и сложным обходным путем, исследуя то конкретное художественное содержание, открытие и освоение которого создает жанр романа как определенную форму словесного искусства. Ее элементы и свойства могут быть поняты только как закономерные последствия и порождения вновь открываемого содержания.

Естественно, что первую и большую часть этой книги займет главным образом анализ содержания романа в начальную эпоху его развития. Изучить происхождение романа — это ведь и значит показать, как определенное художественное содержание «переходит» в форму, превращается в форму, которая потом уже предстает для последующих поколений художников и читателей в качестве сложившейся (хотя никогда, конечно, не перестающей изменяться и развиваться) данности.

Далее, очевидно, что книга о рождении романа с неизбежностью должна оказаться не только историче-

ским, но и собственно теоретическим исследованием. История становления романа и *теория романа* (то есть развернутое определение сущности жанра) нераздельно взаимосвязаны, и первое немыслимо без второго. Конечно, «полная» теория романа может быть построена только на основе изучения всех многообразных исторических проявлений этого жанра — вплоть до наших дней. Однако такая законченная теория романа, по сути дела, еще невозможна, поскольку роман и сегодня предстает как активно развивающийся жанр; он сам еще далеко «не закончен», и каждая эпоха стремится выдвинуть свою теорию романа, «отрицающую» предшествующий роман.

Однако в то же время анализ происхождения романа может и должен привести к пониманию ряда сущностных качеств жанра, его основного «ядра», из которого потом развивается все богатство исторических форм. И это, естественно, входит в задачу данной книги. В конечном счете собственно теоретические проблемы вообще занимают в ней главное место. Цель ее не в том, чтобы исследовать до сих пор не освещенные литературные факты, но скорее в том, чтобы по-новому осмыслить более или менее известное.

Об этом важно сказать, ибо читатель может быть разочарован, не найдя в дальнейшем результатов новых исторических разысканий, привлечения забытых источников, подробного рассмотрения фактов литературного процесса исследуемой эпохи. Ничего этого в книге нет; она основывается как раз на материале самых значительных и потому более или менее общеизвестных исторических и литературных явлений.

В связи с общим характером книги следует сказать и о том, что *последовательность* изложения основана на собственно *теоретических,* а не исторических принципах. Отдельные главы и разделы посвящены различным проблемам одной и той же исторической и литературной эпохи и поэтому имеют смысл только во взаимосвязи. Так, например, главы об истоках русского романа неразрывно связаны с предшествующими главами о рождении романа в Западной Европе.

* * *

Из вышеизложенного уже ясно: в этой книге придется говорить не только о вопросах, связанных с возникновением романа (когда, как и почему он рождается), но в равной мере и о том, *что такое роман,* какова природа этого жанра.

Проблема происхождения и сущности романа вовсе не является чисто познавательной. Она имеет живое практическое значение, ибо реакционное литературоведение подходит к ней далеко не академически. Так, например, в 1951 году в ФРГ был переиздан труд очень влиятельного филолога Карла Фосслера (1872 — 1929), который следующим образом характеризует роман:

«Вопрос о том, что такое роман, в чем его сущность, затруднителен. Я не осмеливаюсь дать на него никакого определенного ответа». Итак, та же агностическая поза, которую мы уже видели у современных энциклопедистов США. Однако Фосслер все-таки отвечает на поставленный вопрос, — правда, в негативной форме:

«Развлекательность остается вплоть до сегодняшнего дня основной задачей романистов... Как правило, роман представляет из себя наркотическое средство возбуждения и поднимается до достоинства искусства только в виде исключения и очень редко... Поднимаясь до высоты поэзии, роман перестает быть романом...

Я должен специально подчеркнуть отрицательные стороны романа, присущую ему и, так сказать, конституциональную неполноценность, потому что в большинстве случаев он переоценивается историками литературы, этим доверчивым тщеславным племенем педантов, и безапелляционно принимается ими за совершенную и правильную форму искусства и поэзии».

Далее Фосслер характеризует роман как ничтожное средство от скуки, которое развивается в духе других модных развлечений: «Поскольку скука, подобно чувству голода, вечно возвращается, вечно возвращаются и романы, в основе своей всегда те же самые,

только по-другому приготовленные, по-иному состряпанные…

В XVIII веке общество бросается в объятья увлажненного слезами *аббата* Прево, затем Ричардсона, а позднее Вальтера Скотта; впоследствии Бальзака и Эмиля Золя и, наконец, поглощает русских — Достоевского и Горького, а в первую мировую войну Барбюса и т. д. Для этой неутолимой жажды сенсаций безразлично, является ли роман французским, английским, русским или китайским — почему бы не должен быть однажды в большой моде китайский роман?»[1]

Легче всего ответить на эту брань почтенного профессора бранью; гораздо полезнее обнажить теоретическую беспомощность его концепции, которую он все же высказывает, несмотря на жест в агностическом духе. Он утверждает, что роман не является «совершенной и правильной формой поэзии», ибо не создается согласно «конституции», основным законам поэзии. И это даже верно, ибо роман действительно противоречит тем «законам», которые выразились, скажем, в форме эпической поэмы, развивавшейся до нового времени. Однако эти законы нарушены не только в романе, но и в других основных жанрах искусства слова новейшего времени — в том числе даже в драме и лирике. На смену «искусству поэзии» пришло «искусство прозы», и отрицание этого предстает уже как своего рода донкихотство. Причем, как я попытаюсь доказать ниже, сам дон Кихот был несравнимо более широк и велик в своем отношении к прозе жизни, чем наш теоретик к прозе искусства.

Выяснить, как роман начинает (драма и лирика идут в этом отношении по его стопам) создание «искусства прозы», которое дает свои бессмертные художественные ценности, — одна из основных задач этой книги.

Естественно, что размышления о происхождении и сущности романа опираются на богатейшее теоретическое наследство в этой области. Огромное значение

[1] Karl Vossler. Die Dichtungsformen der Romanen. Stuttgart, 1951, S. 295-296, 301-302.

имеют суждения самих романистов — начиная от Сервантеса и Филдинга. Вообще ранние работы и высказывания о романе, относящиеся к XVII, XVIII, началу XIX века, обладают особой важностью для нас. Хотя они нередко и кажутся теперь наивными и односторонними, в них есть неоценимое преимущество перед позднейшими солидными и развернутыми концепциями. Ибо они принадлежат эпохе непосредственного становления жанра, когда новаторская сущность романа воспринималась необычайно свежо и остро. В данной книге эти, во многом забытые, суждения о романе использованы очень широко.

Огромное значение для теории романа имеют, конечно, классические суждения Гегеля и Белинского. Исследование романа немыслимо без основополагающей концепции буржуазного общества, созданной марксизмом. В особенности важны здесь общетеоретические трактаты Маркса — от «Святого семейства» до «Капитала».

В конце XIX и в XX веке были написаны десятки и сотни объемистых работ по истории и теории романа (особенно много их в немецком и английском литературоведении). Однако в своем подавляющем большинстве это откровенно позитивистские исследования, имеющие весьма ограниченную или даже ничтожную теоретическую ценность.

Если обратиться, например, к «Введению в литературоведение» Вольфганга Кайзера, которое считается на Западе лучшим из подобного рода обобщающих трудов последних десятилетий, мы найдем здесь следующее определение романа (по традиции роман сопоставляется с «эпосом», то есть эпической поэмой): «Рассказ о всеобщем мире (в возвышенном тоне) называется *эпосом;* рассказ о частном мире в частном тоне называется *романом*»[1]. Весь раздел о романе ограничивается тавтологическими вариациями на эту тему, со ссылками на Гегеля и Фишера. Не нужно доказывать, что гегелевская теория эпоса и романа была

[1] Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einfьhrung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1951, S. 361.

неизмеримо более глубокой и многосторонней, чем это поверхностное сопоставление. А между тем трактат Кайзера выступает как своего рода итог, обобщение современных теоретических воззрений в Западной Европе. Весьма характерно и уже приведенное выше определение романа из американского справочника.

За последнее столетие теория жанров (да и многие другие проблемы поэтики) была действительно по-новому разработана в русском литературоведении. Это все более ясно осознают в последнее время многие исследователи Запада. Выдающаяся роль нашего литературоведения далеко не случайна: она вытекает в конечном счете из ведущей роли самой русской литературы. Теперь всеми признано, что творчество Толстого, Достоевского, Чехова, Горького в полном смысле слова определило развитие мировой литературы в XX веке. И это по-своему отразилось в достижениях и судьбах русской науки о литературе.

Для понимания жанровой формы романа первостепенное значение имеют, например, работы А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского.

Нам теперь вполне очевидна односторонность или даже прямая ложность многих идей «формального метода», развивавшегося у нас в начале века. Дело, конечно, не в том, что представители этой школы изучали художественную форму. Это как раз необходимо. Дело в том, что они не стремились активно и сознательно к глубокому и всестороннему освоению *содержательности* формы, ее неотъемлемого художественного смысла. К счастью, эти талантливые исследователи нередко действовали явно вопреки собственным догмам. Но, так или иначе, их характеристики художественной прозы страдают *описательностью,* дают чаще всего внешний — пусть даже тонкий и интересный — чертеж конструкции и словесной ткани романа (ниже мы еще вернемся к этому). Этот же упрек следует отнести, в частности, к умной и дельной книге Б. А. Грифцова «Теория романа» (1927).

Однако в то же время этого рода работы сыг-

рали необходимую и плодотворную роль. Они создали *самую* почву для дальнейшего развития теории — почву, от которой теперь можно было *отталкиваться.* Об этом верно говорилось в работе о данном периоде литературоведения, вышедшей в конце 1920-х годов. Этот период, резюмировал автор, «в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя. Пусть он их не разрешил. Но самые ошибки, смелость и последовательность этих ошибок тем более сосредоточивают внимание на поставленных проблемах...»[1]

В 1930-х годах начинается глубокое изучение проблемы содержательности литературных форм — в том числе жанровых форм. Отдельные стороны теории романа интересно разрабатываются целым рядом исследователей (пусть и не всегда занимавшихся этой проблемой *специально).* Здесь можно назвать имена таких ученых, как Н. Я. Берковский, И. А. Виноградов, В. Р. Гриб, А. З. Лежнев, М. А. Лифшиц, Л. Е. Пинский, Г. Н. Поспелов, Л. И. Тимофеев и другие. В духе советского литературоведения этих лет создается и замечательная книга Ралфа Фокса «Роман и народ».

Особое значение для теории романа имеют работы выдающегося литературоведа и лингвиста М. М. Бахтина[2].

Наконец, в самое последнее время вышли четыре книги, в той или иной мере обогащающие понятие о сущности эпоса и романа: В. Д. Днепров. «Проблемы реализма». Л., «Советский писатель», 1961 (см. главу «Роман — новый род поэзии»); Е. М. Мелетинский. «Происхождение героического эпоса». М., Изд. восточной литературы, 1963; Л. Е. Пинский. «Реализм эпохи

[1] П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., «Прибой», 1928, стр. 232.

[2] М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963 (4-я глава посвящена вопросу о жанре); его же: диссертация «Франсуа Рабле и народная культура средневековья» (архив ИМЛИ).

Возрождения». М., Гослитиздат, 1960 (особенно глава о Сервантесе); А. В. Чичерин. «Возникновение романаэпопеи». М., «Советский писатель», 1958 (ср. также диссертацию А. В. Чичерина «Формирование романа в России и на Западе», находящуюся в Библиотеке имени В. И. Ленина).

На все указанные выше исследования и опирался автор в работе над данной книгой.

Но, без сомнения, наиболее существенную роль сыграла постоянная помощь и поддержка группы научных сотрудников Института мировой литературы имени А. М. Горького — группы, которая в течение последних лет работала над созданием трехтомного труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (первый том издан в 1962 году; второй и третий тома выйдут в ближайшее время). Этим друзьям по работе мне хочется высказать здесь свою самую горячую благодарность.

Глава первая. НОВАТОРСТВО ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

1

В рукописях величайшего из людей Возрождения Леонардо да Винчи — среди проектов летательных аппаратов и стиральных машин, глав из теории живописи и ваяния, философских тезисов — сохранились лаконичные поэтические произведения. Большую часть из них составляют короткие басни в прозе. Но рядом с этими традиционными назидательно-аллегорическими сценками, подобные которым можно найти в литературном наследстве многих древних и средневековых писателей Европы и Азии, Леонардо записывает лаконичные рассказы совершенно иного типа.

Это непритязательные повестушки о тех или иных происшествиях частной жизни, не претендующие на какой-либо скрытый поучительный смысл, имеющие, по-видимому, крайне простую цель: выхватить из потока повседневности отдельный случай, происшествие — чаще всего забавное, вызывающее мгновенную улыбку. Леонардо рассказывает, например, о двух странствующих монахах, которые «сделали на пути привал в одной гостинице, в обществе некоего купчи-

ка, севшего с ними за один стол, на который по бедности означенной гостиницы не подано было ничего, кроме вареной курицы... Этот самый купчик, видя, что для него будет этого мало, обратился к тем монахам и сказал: «Ежели не изменяет мне память, то не вкушаете вы ни в коем разе по таким дням в монастырях ваших мяса». На такие слова вынуждены были монахи ответить, что это правда. После чего купчик мог поступить по своему желанию и съел один ту курицу, а монахи остались ни при чем».

Вслед за тем, покинув гостиницу, сотрапезники должны были переходить вброд реку, и один из монахов взялся перенести купца на своих плечах. «Вручив ему свои сандалии, монах нагрузил купчика на себя, но, достигнув середины реки, вдруг остановился и спросил: «Скажи-ка мне немного: нет ли при тебе денег?» — «Разумеется, — ответил тот. — Уж не думаете ли вы, что купцы, как я, могут иначе пускаться в путь?» — «Горе мне, — сказал монах, — наш устав запрещает нам носить на себе деньги», — и мигом сбросил его в воду... Купец вынес эту месть с приветливым смехом, мирно и наполовину покраснев от стыда» [1].

Художественный смысл этой на вид простенькой истории достаточно сложен и глубок, чтобы привлечь наш интерес. В частности, очевидно, что здесь нельзя отделаться примитивной формулировкой «сатира на монахов», — хотя именно так нередко характеризуют ренессансные рассказы этого рода. Перед нами скорее уж «сатира на купцов», хотя и это нехитрое определение ровно ничего не объясняет. И именно эта неподатливость рассказа, несводимость его к прямолинейному и одностороннему смыслу обнаруживает его своеобразное и новаторское существо. Сатирические образы различных сословий характерны как раз для *средневековой* литературы; между тем повествовательное искусство эпохи Возрождения, к которому принадлежит и наша история, несет в себе новое, качественно иное содержание. Но прежде чем говорить о смысле

[1] Леонардо да Винчи. Избранные произведения, т. II. М. — Л., «Academia», 1935, стр. 361 — 362.

этой истории о купце и монахах, необходимо сделать ряд общих пояснений.

Рассказец Леонардо следует, очевидно, назвать новеллой или же отнести к жанру, представляющему собой лаконичный вариант новеллистического, — *фацетии;* этому старому обозначению более или менее соответствует позднейший термин «анекдот». Итальянские фацетии эпохи Возрождения, классическим собранием которых является «Книга фацетии» старшего современника Леонардо — Поджо, отличаются от новеллы того времени, пожалуй, только тем, что в них отсутствуют специальные характеристики персонажей и в действии участвуют «некие», обычно даже безымянные люди. Мы можем видеть в фацетии как бы упрощенное, рассчитанное на устную передачу инобытие новеллы. Первый сборник итальянских новелл — «Новеллино, или Сто древних новелл» (около 1300 года), опиравшийся в основном на бытующий в живой устной традиции повествовательный материал, состоит большей частью именно из фацетии; некоторые из этих фацетии позднее были искусно превращены, развиты в новеллы крупнейшими мастерами этого жанра.

Итак, Леонардо рядом с философскими и моралистическими баснями записывает новеллистические рассказы, как бы удостоверяя тем самым их значительность и ценность. В этом, казалось бы, не выражается какое-либо особое «новаторство»: ведь ко времени записей Леонардо (конец XV века) итальянская новелла прошла уже почти двухвековый путь развития. Через полстолетия после выхода анонимного «Новеллино» явилась великая книга Боккаччо, за которой последовали многочисленные ее потомки — в том числе столь известные, как книги Мазуччо, Саккетти, Поджо. И все же записи Леонардо дают отправную точку для важных теоретических выводов. В короткой повестушке, зафиксировавшей ходячий анекдот или личное наблюдение Леонардо, либо целиком вымышленной им (все это в данном случае безразлично), мы можем как бы осязаемо схватить живой процесс становления новой художественности.

В уже упомянутом сборнике «Новеллино» далеко

не все из сотни составивших его рассказов являются новеллами в собственном смысле слова. Мы находим здесь краткие изложения различных сказаний, легенд, басен и притч древнего Востока, античности и средневековья — произведений, которые по своей художественной природе качественно отличаются от приведенного рассказа Леонардо. Такова, например, «новелла» (а на самом деле — притча) о султане и иудее.

Нуждаясь в деньгах, султан призвал к себе своего подданного, богатого иудея, и спросил, какая вера, по его мнению, наилучшая, рассуждая при этом так: «Ежели он скажет иудейская, то я скажу ему, что он хулит мою веру, а ежели скажет — сарацинская, то я скажу: тогда зачем ты придерживаешься иудейской?» Иудей, услышав вопрос сеньора своего, рассказывает притчу об отце, имевшем перстень с лучшим в мире драгоценным камнем. Перед смертью он заказал два во всем ему подобных перстня и, призывая порознь трех своих сыновей, «каждому отдал перстень втайне, и каждый почитал свой подлинным, и никто не ведал настоящего, помимо отца их. И так же говорю тебе о верах, коих три. Отец всевышний ведает, какая лучшая; сыновья же, сиречь мы, полагаем каждый, что обладаем лучшей»[1].

Чтобы сразу показать, чем эта древняя история, вошедшая в «Новеллино», отличается от новеллы как таковой, имеет смысл обратиться к третьей новелле первого дня «Декамерона» Боккаччо, который пересказывает заново ту же самую фабулу о султане и иудее. Различие наиболее наглядно выражается в концовке новеллы. Выслушав притчу, султан (здесь ему дано знаменитое имя Саладин) «понял, что еврей отлично сумел вывернуться из петли, которую он расставил у его ног, и потому решился открыть ему свои нужды и посмотреть, не захочет ли он услужить ему. Так он и поступил, объяснив ему, что он держал против него на уме, если бы он не ответил ему столь умно,

[1] «Новеллино», новелла семьдесят вторая. Цит. по кн.: «Хрестоматия по западноевропейской литературе». Литература средних веков. Сост. Р.О. Шор. М., Учпедгиз, 1936, стр. 394.

как тот сделал. Еврей с готовностью услужил Саладину такой суммой, какая требовалась, а Саладин впоследствии возвратил ее сполна, да кроме того дал ему великие дары и всегда держал с ним дружбу, доставив ему при себе видное и почетное положение» [1].

В этой новелле — если рассматривать ее в контексте всей книги Боккаччо — совершается внутренняя метаморфоза, глубокое преобразование традиционной фабулы. История о трех кольцах становится подчиненным элементом повествования: ее вполне можно было бы заменить другой — правда, обязательно столь же яркой, умной, — так как цель ее состоит теперь прежде всего в демонстрации, выявлении ума и находчивости героя новеллы. Основной смысл заключительной части новеллы, ее сюжетной развязки предстает перед нами как утверждение силы одаренной индивидуальности — силы, которая пробивает твердую стену официальных отношений. Мы видим, что грозный султан решился *«открыть»* герою свои нужды, просто объяснить свое положение. Мудрый ответ мгновенно устанавливает действительно человеческие отношения, ибо властитель теперь намерен узнать, «не *захочет»* ли его подданный *«услужить»* ему.

В этом соединении «захочет» и «услужить» очень рельефно воплощается реальное историческое противоречие: еще живое средневековое «служение» — которое вовсе не подразумевает свободного выбора, но является естественной необходимостью — неожиданно соседствует с «хотением», только еще осознаваемым первыми гуманистами как идеальный стимул поступков человека. Далее выясняется, что султан впоследствии «всегда держал с ним *дружбу»* — то есть отношение, немыслимое в условиях феодальной иерархии. Наконец оказывается, что именно простые человеческие отношения и привели к обоюдной пользе и удовлетворению.

Итак, здесь явно ослабляется морально-философическая значимость притчи, которая во многом теряет

[1] Дж, Боккаччо. Декамерон. Л., Гослитиздат, 1955, стр. 43.

свою самостоятельную содержательную роль, и, с другой стороны, прорастает тема частного, индивидуального человека и личных отношений между людьми. Однако, как уже было отмечено, эта новелла действительно выявляет свою подлинную природу лишь в контексте, лишь на фоне всего творчества Боккаччо. В самом рассказе словно сохраняется колебание интереса между достаточно весомой по смыслу старой притчей и новаторской художественной темой, непосредственно вбирающей в себя ведущие стремления живой и жгучей современности. Новое содержание не могло проявиться со всей полнотой на почве традиционных фабул: при этом возникало известное несоответствие художественной сущности и ее образного осуществления.

В этой связи становится очевидной новизна фацетии Леонардо. Конечно, большей части новелл «Декамерона» также свойственна адекватность идейного содержания и созданного в произведении жизненного мира; действие предстает как образ частной жизни современности. Но запись Леонардо дает удачный материал в силу своего лаконизма и, с другой стороны, особого происхождения. Великий художник и ученый среди серьезных мыслей записывает эту повестушку об обмене «любезностями» между купчиком и монахами. И нельзя сомневаться в том, что внешне ничтожный рассказ обладал для Леонардо (который, кстати сказать, склонен был в свою эпоху живописи и скульптуры недооценивать именно искусство слова) огромным эстетическим обаянием. Свежо и остро — пусть, быть может, не до конца осознанно — ощущалась новизна содержания и стиля рассказа.

Краткость и «несерьезность» фацетии Леонардо в данном случае только облегчают проникновение в ее внутреннюю сущность; а это, в свою очередь, дает возможность заглянуть в сердцевину новой художественности, постепенно заступающей место средневекового искусства. Совершив это, мы могли бы представить себе ведущие тенденции дальнейшего развития.

Что же отличает повествовательную миниатюру

Леонардо от малых жанров древнего и средневекового эпоса — сказки, легенды, басни, притчи и т. п.? Прежде всего следует уяснить процесс высвобождения собственно художественного смысла. В притче о трех кольцах — трех религиях — синтетически выступает философское, религиозное, моралистическое, художественное содержание. Образное повествование оказывается в значительной мере формой идеологии вообще. Литература предстает не как специфическая сфера «человековедения», но скорее как «обществоведение» в целом, легко вбирающее в себя любой материал. Художественный образ человека, действующего в определенных обстоятельствах, является в первую очередь *формой* этого нерасчлененного мышления об общественном мире в целом.

Принципиально иной характер имеет рассказ Леонардо, ибо образы людей создаются в нем не для того, чтобы в их действиях и речах запечатлеть какой-либо общий, отвлеченный от непосредственного содержания их личностей смысл; образы интересны сами по себе. Это, конечно, вовсе не значит, что искусство тем самым отвлекается от общества и погружается в изолированную сферу жизни личности. Даже в кратчайшей сценке Леонардо личности выступают в сложных общественных обстоятельствах, в прямой соотнесенности с современной социальной борьбой. Все дело в том, что образ человека как определенной целостной реальности, как конкретной личности становится *исходной точкой* всего отношения художника к миру, пунктом, от которого как бы начинается «отсчет», и, во-вторых, самим *мерилом* для оценки всех вещей и отношений мира.

Это глубокое изменение природы искусства имеет совершенно реальные и конкретно-исторические причины, всесторонне исследованные Марксом. Рассматривая проблему соотношения личности и средневекового, феодального общества, Маркс утверждает в «Капитале»: «Несомненно... что *общественные* отношения лиц... проявляются здесь именно как их собственные *личные* отношения». Поэтому «крепостные и феодалы, вассалы и сюзерены, миряне и попы» — все эти обще-

ответные «оболочки» — являют собой неотъемлемые «характерные маски, в которых выступают средневековые люди по отношению друг к другу» [1]. В феодальном обществе «дворянин всегда остается дворянином, разночинец — всегда разночинцем, вне зависимости от прочих условий их жизни; это — не отделимое от их индивидуальности качество». Лишь в период распада феодального общества впервые возникает «отличие индивида как *личности* от классового индивида» [2].

Иначе говоря, в средневековом обществе в его классическую пору (и, конечно, в классический период античного общества) сословные свойства индивида и *есть* его *личные* свойства. Человек поступает и сознает прежде всего в зависимости от того, кем он является в обществе, и поэтому можно без преувеличения сказать, что у него вообще нет личного начала в современном смысле слова или, по крайней мере, оно выражено в очень слабой степени. Во всяком случае, это личное начало всецело подчинено сословному.

Между тем в рассказе Леонардо определяющим оказывается именно личное начало. Все содержание заключается, собственно, в «игре» личного и сословного, но в игре, которая ведется с позиций личного. Купец хочет съесть курицу один и для этого использует сословный признак своих соперников: они монахи, им нельзя в этот день есть мяса. С самого начала ясно, что монахи с удовольствием съели бы эту курицу, но, поскольку купец напоминает им об их сословном лице, они вынуждены подчиниться. Однако затем оружие купца оборачивается против него же: монах сбрасывает его в воду, сам ссылаясь теперь на сословное существо своей личности, будто бы имеющее для него первостепенное, всепоглощающее значение. В этой сцене человек прикидывается монахом, совсем скрываясь под своей «характерной маской»; при известии о том, что у купца есть при себе деньги, самое

[1] К. Маркс. Капитал, т. I. М., Госполитиздат, 1950, стр. 83 — 84. — Курсив мой. — *В. К.*

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3. М., 1955, стр. 77.

тело монаха как бы теряет способность нести далее свою ношу. Человек мгновенно и полностью подменен монахом.

Однако в целом рассказ обнаруживает именно то, что маска стала легко отделимой, снимаемой. Собственно говоря, само комическое содержание этой фацетии основано на противопоставлении человека и средневековых масок.

И в финале рассказа, как бы отбросив в сторону эти сословные маски, открыто улыбаются друг другу *человеческие* лица; лицо купчика не просто «краснеет» — оно покрывается краской человечности. Перед нами уже не монах и купец, но личности, или, выражаясь точно, *частные* люди, бытие и сознание которых ранее, в сущности, не было предметом искусства.

2

Гораздо позже описываемого здесь переворота в искусстве Бальзак заметил, что писатели античности и средневековья «забыли» изобразить *частную* жизнь. «Отрывок Петрония о частной жизни римлян скорее раздражает, чем удовлетворяет нашу любознательность» [1], — сетовал великий «историк частной жизни».

Но дело, конечно, не в забывчивости, ибо сама частная жизнь в рабовладельческом и феодальном обществах находится в неразвитом, зачаточном состоянии, выступая, по словам Энгельса, лишь «вне официального общества» либо как результат «распада гибнущего древнего мира», отклонения от господствующих общественных отношений. Именно в таких условиях возникает упомянутый Бальзаком «Сатирикон» Петрония или позднегреческая повествовательная идиллия «Дафнис и Хлоя». Сама же по себе структура античного и феодального общества не дает почвы для частной жизни, непосредственно *личных* отношений

[1] «Бальзак об искусстве». Сост. В. Р. Гриб. М. — Л., «Искусство», 1941, стр. 6.

между людьми. «Всякая частная сфера, — говорит Маркс, — имеет здесь политический характер или является политической сферой» [1].

Конечно, в древней и средневековой поэзии — особенно на поздних этапах — можно найти произведения, обращающиеся к «частной» проблематике. Причем вполне естественно, что за последнее столетия именно эта линия привлекала специальное внимание исследователей и читателей: в XVII — XIX веках возникает обостренный интерес к позднегреческой эротической повести, эллинистической лирике и драме, к теме личности в памятниках христианства и рыцарском эпосе. Но центральное, основное направление античного и средневекового искусства предстает перед нами как освоение политической, непосредственно общественной жизни людей. Гомеровский эпос, классическая трагедия и комедия Греции, римская сатира, героические поэмы средневековья, рыцарские повествования являются, пользуясь словами Белинского, художественным выражением «государственной жизни», и в качестве основных персонажей здесь выступают «представители стихий государственности: цари, герои, военачальники, правители, жрецы»[2], взятые прежде всего с точки зрения их политического, официального бытия.

Закономерно, что литература на этой стадии развития имеет непосредственно *исторический* характер. Аристотель, сопоставляя поэзию и историю (то есть хронику событий), видит различие в том, что историк говорит о «случившемся», а поэт о «возможном», о событиях, которые только *могли бы* произойти. Нетрудно видеть, что это разграничение художественной и исторической литературы оказывается *недостаточным* при анализе многих новелл Боккаччо или упомянутой фацетии Леонардо. Ведь здесь речь идет совершенно *не о тех событиях,* которые являются объектом для ис-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 255.

[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, стр. 108

торика. С точки зрения историка, «события» рассказа Леонардо вообще не являются *событиями.* Важнее всего, однако, то, что они не являются достойными эстетического интереса событиями не только для историков, но и для *поэтов* эпохи Аристотеля.

Даже значительно позже, в период начавшегося распада античного общества, крупнейший писатель этого периода Лукиан (II век н. э.) с возмущением и насмешкой говорит о прочитанном им повествовании, автор которого «упомянул о битве при Европе менее, чем в семи строках, но зато потратил двадцать или еще более того мер воды на пустой... рассказ о том, как какой-то всадник мавр, по имени Мавсак, блуждал по горам, ища воды, чтобы напиться, и встретил нескольких сирийских землевладельцев за завтраком. Сначала те испугались его, но затем, узнав, что он из их друзей, приняли его и угостили; оказалось, что один из них сам был в Мавритании, так как там служил в войске его брат.

Затем следуют длинные рассказы и отступления о том, как он охотился в Мавритании, где видел много слонов, пасущихся стадами, и как едва не был съеден львом, и каких больших рыб покупал в Цезарее...

Мы оставались бы в неведении относительно очень важных вещей и для римлян было бы нестерпимым ущербом, — саркастически продолжает Лукиан, — если бы Мавсак, страдая от жажды, не нашел воды и вернулся бы в лагерь не пообедавши. А я, однако, умышленно упустил много еще более важного: что к ним пришла флейтистка из соседней деревни и что они обменялись подарками, мавр подарил Мальхиону кинжал, а тот — Мавсаку пряжку, и еще многое другое...» Лукиан категорически утверждает, что автор рассказа о войне «должен видеть и изображать... события... как они представляются ему, наблюдающему как бы с птичьего полета... И во время битвы он должен смотреть не на одну какую-нибудь часть и не на одного определенного всадника или пехотинца — если только это не Брасид, стремящийся вперед, и не Демосфен, препятствующий высадке, но сначала на полководцев...

Вдохновенный Гомер поступал так же, несмотря на то, что был поэт» [1].

Лукиан действительно характеризует здесь содержание основной линии античной поэзии — во всяком случае, повествований о войне. Но нам трудно преодолеть в себе эстетическое обаяние, какую-то несомненную и очень нам родственную прелесть рассказа о мавре Мавсаке — прелесть, сохранившуюся даже в иронической передаче Лукиана. Этот рассказ — совершенно не случайно до нас не дошедший — представляет собой неожиданный прообраз многих современных повествований, изображающих жизнь простых людей на войне. Он чем-то напоминает, например, военные романы Хемингуэя, Ремарка, Сарояна.

В повести о Мавсаке мы видим, как грандиозной, но уже лишенной человеческого смысла войне эпохи распада рабовладельческой империи противопоставляется «естественная» и по-своему богатая и содержательная частная жизнь; пока решаются судьбы мира, беззаботный мавр блуждает по горам, ища воды, завтракает с крестьянами, слушает рассказы об охоте на львов и о больших рыбах Цезареи, получает в подарок пряжку, любезничает с флейтисткой из соседней деревни…

Но, как легко заметить, вытащив на свет сегодняшнего дня этот забытый, как бы умерший и вместе с тем исполненный живого трепета рассказ, мы оказываемся перед сложным противоречием. Ведь мы утверждали, что частная жизнь впервые становится объектом художественного освоения в итальянской новелле Возрождения. И вдруг выясняется, что в эпоху Римской империи существовала повесть о Мавсаке, явно родственная знакомой нам фацетии Леонардо. Лукиан подверг ее резкой критике, но это не могло остановить развития данного направления в литературе.

И во времена Лукиана, и особенно позднее появляется ряд греческих и римских произведений, сосредоточившихся на изображении именно частной жизни.

[1] Лукиан. Собрание сочинений в двух томах, т. II. М. «Academia», 1935, стр. 149, 158 — 160.

Это, во-первых, повествования, известные теперь под названием «позднегреческие романы» — «Херей и Каллироя» Харитона, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Эфиопика» Гелиодора, «Дафнис и Хлоя» (приписывается Лонгу) и несколько других крупных эпических произведений.

Все они близки по содержанию и форме, представляя собой как бы сочинения разных авторов по одной заданной художественной схеме: любящая пара по воле злого случая разлучается накануне свадьбы — девушку обычно похищают, возлюбленный отправляется в трудные поиски. Следует ряд авантюрных эпизодов, в которых выступают восточные деспоты, разбойники, корыстные работорговцы. В финале влюбленные, пройдя через цепь тяжких страданий и искушений, вновь соединяются.

Обратимся к одной из этих повестей — -«Дафнис и Хлоя», которая, безусловно, резко выделяется по своей художественной ценности и, если воспользоваться общепринятой формулой, входит в золотой фонд мировой литературной классики. В то время как остальные «греческие романы» почти целиком сводятся к повествованию о напряженных событиях и напоминают современную приключенческую литературу, в «Дафнисе и Хлое» фабульная схема выступает только как внешнее обрамление пластичного и психологически утонченного рассказа о мирной жизни пастухов, о развивающейся любви юных героев, о взаимодействии человека и природы. История двух детей, принадлежавших к знатным семействам, по воле случая ставших пастухами в отдаленной, изолированной от большого мира рабовладельческой усадьбе на острове Лесбос, и, в заключение, возвращающихся в родные дома, чтобы быть счастливыми супругами, предстает здесь в качестве объединяющей канвы для повествования об идиллической жизни и любви среди девственных рощ, лугов, источников.

Но именно на этом пути достигается наиболее глубокое проникновение в сферу частной жизни — в интимное бытие и сознание людей и их личные отношения. И с этой точки зрения «Дафнис и Хлоя» не

уступает повествованиям о любви эпохи Возрождения; хотя определяющий весь колорит рассказа идиллический пафос во многом ограничивает рамки изображения быта и психологического анализа «поэтической», «изящной» стороны жизни.

Здесь и встает перед нами вопрос: не означает ли это, что итальянская новеллистика XIV — XV столетий не совершила всемирно-исторического художественного открытия и приоритет в данном отношении принадлежит писателям поздней античности? Мы найдем именно такое решение проблемы в работах ряда крупных литературоведов — во влиятельной книге Эрвина Роде «Греческий роман и его предшественники» (Лейпциг, 1876), в отечественных исследованиях: А. И. Кирпичникова «Греческие романы в новой литературе» (Харьков, 1876), К. Тиандера «Морфология романа» (в «Вопросах теории и психологии творчества», т. II, вып. 1. СПб., 1909), Б. А. Грифцова «Теория романа» (М., 1927) и т. п. В. В. Сиповский, например, в своем известном фундаментальном труде прямо утверждает, что «по образцу» позднегреческой прозы «строится весь европейский... роман и даже эпос, начиная с эпохи Возрождения вплоть до XVIII века»[1].

Мы еще не раз вернемся к критике концепции, изложенной в этих работах. Во всяком случае, следует сразу же указать на недостаток подлинного историзма в их методологии. Дело в том, что многие явления и тенденции античной культуры (особенно позднего периода) обладают бросающимся в глаза *сходством* с явлениями складывающегося в Европе через тысячелетие буржуазного общества. В частности, само понятие «Возрождение» подразумевает «возврат» к определенным чертам греко-римской цивилизации. Но, как заметил Маркс, это сходство все же имеет только характер «формальной аналогии, — которая, притом, во всех существенных пунктах представляется сплошь обманчивой для всякого, кто понял капиталистический способ производства»[2]. Сходство так называемых «ан-

[1] В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 1. СПб., 1909, стр. 236.

[2] К. Маркс. Капитал, т. III, I954, стр. 800.

тичных романов» и, с другой стороны, повествовании о частной жизни, созданных в XIV — XVIII веках, — это именно формальная аналогия, обманчивая во всех существенных моментах. Ставя этот вопрос, мы затрагиваем одну из самых существенных сторон всей нашей темы. До сих пор мы говорили, что новая художественность, достаточно отчетливо проявившаяся в фацетии Леонардо, связана с освоением частной жизни людей. Но это только наиболее общий и внешний признак; в «Дафнисе и Хлое», например, также изображены частные отношения, но эта позднеантичная идиллическая повесть имеет принципиально иную природу.

Энгельс писал: «Пастухи, любовные радости и страдания которых воспевают Феокрит и Мосх, «Дафнис и Хлоя» Лонга... — рабы, не принимающие участия в делах государства, в сфере жизни свободного гражданина»[1]. Это крайне важный момент; обратим внимание также и на то, что герой повести, передаваемой Лукианом, — *мавр,* служащий — очевидно, не по своей воле — в римских войсках.

Итак, речь идет о частной жизни людей, которые, в сущности, и не имеют никакой иной жизни, которые не участвуют в общественной жизни как таковой (ведь в античности государство как бы равно обществу; каждая сфера жизни имеет «непосредственно политический» характер). Чтобы изобразить крупным планом частную жизнь, автор «Дафниса и Хлои» *уходит* на периферию общества, в замкнутый мирок патриархальной усадьбы, где люди занимаются только тем, что пасут овец. Эти люди — не подданные Римской империи и не граждане уцелевших городских республик, но рабы, то есть даже и не люди в собственном смысле слова. Предметом изображения является идеализированное бытие обособленного и узкого мирка, который достаточно прочно отгорожен от большого общественного мира. Реальное современное общество выступает здесь только чисто негативно: идеальный островок интимных отно-

[1] Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М, Госполитиздат, 1952, стр. 78.

шений противопоставлен кричащей, мятущейся, полной контрастов жизни гибнущего официального общества.

Совершенно иное содержание мы находим в новеллистике Возрождения. Здесь нас ведут в самую гущу именно *общественной* жизни современности, в кипенье ее основных противоречий. Это ясно видно даже в коротенькой повестушке Леонардо: в ней открыто ставится наиболее злободневная и центральная проблема борьбы старых и новых отношений между людьми, которая реально развертывается на каждой площади, в каждом доме любого итальянского города. Еще не осмеяны публично уставы монастырей, еще грозно возвышаются на холмах вокруг города башни феодальных замков, еще сковывают ремесленников цеховые законы, — но подлинная жизнь, которой принадлежит будущее, все более властно проглядывает сквозь средневековые маски. Когда-нибудь эти маски будут сброшены совсем, и тогда окажется, что новое лицо далеко не всегда человечно и радостно... Но это будет потом, а пока твердо верится, что, если содрать с любого из людей средневековую личину, предстанут простые и чудесные черты жизнелюбца, доброго соседа и творца полезных вещей и веселых слов.

Но для нас важно сейчас другое — не конкретное содержание новой литературы, а само ее соотношение с действительностью, существо ее художественного метода. Осваивая *частную* жизнь, личные связи людей, она как раз на этом пути могла и должна была проникнуть в самую сердцевину современной жизни *общества* и его развития, ибо новые общественные отношения складывались именно как частные. Ведь вся суть нового социального развития состояла в том, что последовательно рвались родовые и феодальные связи между людьми и формировалось общество, в котором «отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата» [1] —

[1] К. Маркс. К критике политической экономии. М., Госполитиздат, 1952, стр. 193 — 194.

будь то родовая община, сословие античного города, феодальное поместье, ремесленный цех, монашеский орден, купеческая гильдия и т. д. Основная тенденция развития нового общества ведет к тому, чтобы между людьми не было никаких связей, кроме частных, — хотя, конечно, это именно тенденция, никогда не достигающая абсолютной завершенности. Связь частного интереса должна стать единственной и, значит, *всеобщей,* как бы приравнивающей всех людей друг к другу. Лишь впоследствии консолидируются -новые классы буржуазии и пролетариата, основанные уже всецело на непосредственном отношении к собственности.

Высвобождаясь из оков феодального порядка, люди превращаются в индивидов, связанных «только узами частного интереса» [1]. Но это и обусловливает возможность и, более того, необходимость художественного освоения всей жизни *общества* через изображение *частной* жизни индивидов. Если в «Дафнисе и Хлое» и других повествованиях этого рода художественно осмыслен только данный замкнутый и своеобразный «сектор» современного общества, который обладает условиями для развития частных отношений, — то в той же итальянской новеллистике в интимных ситуациях раскрывается вся общественно-историческая современность, целостное соотношение человека и общества этой эпохи. В греческой идиллии отражается — разумеется, идеализированно — именно и только жизнь пастухов патриархальной усадьбы; в фацетии Леонардо отражено нечто гораздо более широкое и всеобщее, чем взаимоотношения купцов и монахов.

Эта наиболее общая проблема художественного метода еще встанет перед нами; важно обратить внимание на вытекающее отсюда глубокое различие самой эстетики и, далее, поэтики греческой повести и ренессансной новеллы. В «Дафнисе и Хлое» господствует пафос идиллической поэтичности; все рассматривается через эту эстетическую призму. Повествование создает идеализированную, очищенную от контрастов и многокрасочности картину. С другой стороны, речь повеет-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 126.

вователя и героев, движение сюжета, композиционная структура несут на себе печать тщательной стилизации и сознательной условности. Писатель создает завершенный в себе, единый по колориту образный мир, в котором стройно сменяются эпизоды, теоретически продуман выбор слов, а течение фраз скреплено выверенным ритмом.

Совершенно противоположные качества мы находим у ренессансных повествователей — пафос прозаичности и многогранной, контрастной стихии реальной жизни, соединение трагизма и комизма, возвышенного и низкого, отсутствие какой-либо специфической «идеальности», вторжение обыденной разговорной речи. Образный мир не замкнут, а как бы широко открыт в живую жизнь современности, в уличный шум итальянских городов. Частные отношения между людьми выступают не как особая сфера, противопоставляемая собственно общественной жизни, но как основное поле человеческих действий. Поэтому вместо стилизации, условной образности, призванной создать одноцветный идиллический мирок, в новелле господствует открытое правдоподобие бытовых, психологических и речевых деталей, не скованное никакими заданными эстетическими канонами. Новая литература осваивает реальную жизнь повседневности во всех ее многосторонних качествах.

Итак, тип повествования, возникающий в эпоху Возрождения, принципиально отличается от так называемого «позднегреческого романа» и с точки зрения свойств художественного метода (отражение в образах частной жизни целостного состояния общества), и с точки зрения эстетики и поэтики.

Далее, все это относится и к другой линии античных повествований о частной жизни — «римским романам», к которым причисляют «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и дошедшую до нас главу из «Сатирикона» Петрония. Содержание этих произведений прямо противоположно содержанию повестей типа «Дафнис и Хлоя»; это комико-сатирические рассказы, погружающиеся на дно римского общества. Но крайности в данном случае сближаются: если в «Дафнисе и

Хлое» предстает замкнутый мир прекрасных частных отношений, то в «Сатириконе» мы входим в столь же замкнутый мир безобразных частных отношений. Совпадение тем более ясно, что в «Сатириконе» действие происходит также в доме бывшего *раба,* который, правда, отпущен хозяином на волю и разбогател, но все же явно не принимает участия в жизни официального общества.

Исследуя историю любовных отношений — одной из основных сторон частной жизни, Энгельс показывает, что «любовные отношения в современном смысле имеют место в древности лишь вне официального общества». Затем он как раз и ссылается на повесть «Дафнис и Хлоя», герои которой «рабы, не принимающие участия... в сфере жизни свободного гражданина...

Но помимо любовных связей среди рабов, — продолжает Энгельс, — мы встречаем любовные связи только как продукт распада гибнущего древнего мира, и притом связи с женщинами, которые также стоят вне официального общества, — с гетерами, т. е. чужестранками или вольноотпущенницами»[1]. Эта вторая сфера явилась объектом для «Сатирикона», а во многом также и «Метаморфоз». Изображаемый Петронием пир у вольноотпущенника Тримальхиона — это задворки жизни Рима, где распад общества совершился в прямом смысле слова. Именно возникшие в процессе распада грязные «островки» частной жизни (как и «чистый» остров Лесбос) и отражены здесь, а не целостное римское общество середины I века нашей эры (то есть еще до расцвета империи при Веспасиане, Тите, Траяне и т. д.).

Частная жизнь осмыслена здесь вовсе не как собственно человеческое, но как чисто *природное,* даже «животное» существование, лишь имеющее человеческий облик. По острой характеристике исследователя «Сатирикона», «подлинным персонажем является не столько сам герой, сколько его фалл, и приключения,

[1] Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства, стр. 78

которые в большом числе переживает герой, относятся не столько к нему, сколько к этой части тела» [1]. Низменный комизм и циническое осмеяние определяют эстетический колорит рассказа, а в основе поэтики лежит натуралистическая образность и сатирический гротеск. Художественная речь представляет собою стилизацию жаргона и вульгарной разговорности.

Все это делает повествование однокрасочным и узко локальным. И, несмотря на всю противоположность «Сатирикона» и «Дафниса и Хлои», с определенной точки зрения эти повести однотипны: в них осваиваются две «крайние» формы частной жизни, две обособившиеся от большого общественного мира сферы, где эта жизнь могла и должна была возникнуть и развиться. Крайности фарса и идиллии выражают две окраины римского общества, окраины, которые по мере разложения этого общества будут двигаться к «центру». Их господство будет означать полный распад, гибель всей античной цивилизации. Уже из этого становится очевидным еще одно различие или даже, точнее, еще одна противоположность данной линии античной литературы и новеллистики Возрождения; последняя вырастает на почве только лишь *рождающегося* мира. В тех частных отношениях, которые отражает новелла, заключено зерно целой общественной формации будущего, которая еще прорастает из-под отмирающих корней феодализма.

Важно обратить внимание и на характер другого римского «эпоса частной жизни» — повествования Апулея. Замечательно, что создание образа частной жизни достигнуто здесь прямым превращением человека в *животное.* Герой выступает в облике осла и именно так обретает богатую частную жизнь, ибо он сразу оказывается вне общества и, с другой стороны, получает возможность заглядывать в интимное бытие людей, которые не испытывают какого-либо давления общественных норм в присутствии осла. Люди, говорит в повести Луций, «не считаясь с моим присутствием, сво-

[1] О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 314.

бодно говорили и действовали как хотели... Я сам вспоминаю свое существование в ослином виде с большой благодарностью, так как под прикрытием этой шкуры, испытав превратности судьбы, я сделался если уж не благоразумным, то, по крайней мере, опытным» [1]. Итак, «опыт частной жизни» человек лучше всего приобретает в облике животного...

Понятно, что само это художественное решение уже вполне определенно оценивает частное бытие человека как нечто «животное», стоящее по ту сторону общественности и ее многогранной культуры. Фантастическое допущение — ослиный облик героя — позволяет проникнуть в закоулки, где тайно совершается это особенное бытие. В повествовании Апулея в известной мере сочетаются две эстетические стихии — натуралистический комизм и поэтичная идилличность; но это не меняет дела, как не может изменить его сосуществование «Сатирикона» и «Дафниса и Хлои».

Нельзя не заметить, что в «Дафнисе и Хлое» частная жизнь также предстает как нечто «животное». Дафнис и Хлоя, живущие на лоне природы, «подражали тому, что слыхали, тому, что видали: слыша пение птиц, они сами пели; глядя, как прыгают овцы, сами они легко скакали и, как пчела, цветы собирали...». Человек все время сравнивается здесь с животным как в своем роде идеальным — естественным существом. Высшая степень привязанности влюбленных характеризуется тем, что «можно б скорее увидеть, что овцы и козы, покинув друг друга, пасутся отдельно, чем встретить отдельно Дафниса и Хлою». Вся любовь героев последовательно изображается как подражание живущим с ними одной жизнью овцам и козам.

В повествовании Апулея это сравнение человека и животного как бы полностью реализуется, превращается в метафору: здесь уже не «человек, как козел», но «человек-осел»... Интересно, что та же самая фабула о человеке-осле (восходящая, очевидно, к анимистической сказке) была обработана и греческим современ-

[1] Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 253.

ником, даже сверстником Апулея, — Лукианом. Независимо от римского писателя Лукиан создает своего «Осла» в том же духе — как рассказ о частной жизни (правда, по объему и, значит, по охвату материала Лукианова повесть значительно меньше). Правильно понимая проблему, мы не должны удивляться, что Лукиан, который так резко восстал против рассказа о Мавсаке, сам повествует о «ничтожных» обыденных фактах. Здесь это вполне оправдано тем, что герой потерял человеческий облик. Как уже говорилось, отчасти оправдано это и в рассказе о Мавсаке, ибо речь идет о мавре, а не римском гражданине. Рассказ отражает не поведение современных людей на войне вообще, но лишь поведение таких людей, как этот мавр. Из этого и вытекает своеобразие смысла рассказа и, далее, его художественных свойств.

Но очень характерно, что Лукиан, который в упомянутой повести «Лукий, или осел» или в своих «Диалогах гетер» сам изображает частную жизнь стоящих за пределами общества людей, протестует вместе с тем против изображения частной жизни в повествовании о *войне,* то есть всеохватывающем *общественном* явлении.

Это различение ясно показывает, что Лукиан, *как* и другие писатели его времени, рассматривал частную жизнь только как специфическое явление, «оправданное» лишь там, где нет подлинно общественной жизни, — в среде рабов, гетер или в условно-фантастическом мире — у человека, принявшего облик животного. Само же общество следует изображать как бы с птичьего полета, освещая крупным планом деятельность выдающихся граждан государства и не задерживаясь на мелочах частного бытия.

Совершенно иначе понимает свои цели тот же Боккаччо: нельзя сомневаться, что «Декамерон» задуман им как *целостная* картина современного ему *общества.* И это на самом деле так: книга новелл Боккаччо — подлинная *эпопея* современности, художественно осмысляющая ее основные социальные тенденции. И даже миниатюра Леонардо, с которой мы начали разговор, проникает в самый центр общественной жиз-

ни, а не уводит на периферию, в *какую-либо* особую замкнутую область.

Наконец еще один, не менее важный вывод из сопоставления внешне схожих античных и ренессансных повествований заключается в том, что если в первом случае частная жизнь предстает почти как выпадение из действительно человеческого бытия — вплоть до превращения в животное, то во втором — как путь к обретению подлинно человеческих свойств. Это, разумеется, влечет за собой дальнейшие последствия, определяет принципиальное различие всей эстетики и поэтики художественных повествований сопоставляемых эпох.

Глава вторая. СТРАНСТВИЯ СЛОВА «РОМАН»

1

Итак, сходство так называемых «античных романов» и новой повествовательной литературы, возникающей в эпоху Возрождения, есть только внешняя, формальная аналогия (подобная, например, аналогии римского «пролетариата» и рабочего класса эпохи капитализма). Эти литературные явления, отделенные друг от друга более чем тысячелетием, принципиально различны по своей художественной природе. Кроме того, здесь даже нельзя ставить вопрос о какой-либо преемственности, поскольку античная проза становится известной, входит в оборот новоевропейской культуры уже *после того,* как складывается мощная традиция ренессансного повествования. Это доказано, например, в работе известного русского филолога И. А. Кирпичникова «Греческие романы в новой литературе» (Харьков, 1876).

Античная проза только сравнительно поздно, в XVII — XVIII веках, начинает рассматриваться теоретиками как некое предвестие современного романа, причем это происходит в силу характернейшей иллюзии — всегда понимать предшествующее как ступень

к последующему, — иллюзии, о которой неоднократно иронически писал Маркс. Именно с этой точки зрения ищут в древней литературе «зачатки» реализма в современном смысле, элементы психологического анализа и т. д., часто забывая к тому же, что ценность прошедших стадий искусства заключена как раз в их художественной неповторимости.

Но идея «античного романа», важнейшим стимулом которой явился трактат Эрвина Роде[1], опиравшегося, как и его влиятельный современник Фридрих Ницше, на концепцию «вечного возвращения всех вещей», постоянного повторения исторических и эстетических ситуаций, — это, так сказать, локальная идея, разделяемая только определенной группой теоретиков романа. Так, современный исследователь античной прозы, И. И. Толстой, несмотря на высокую оценку научных заслуг Роде, все же определяет античные прозаические повествования как «особый литературный жанр поздней античности»[2]. И это совершенно верно: античная проза являет собой именно особый, неповторимый жанр, складывающийся в период распада Римской империи и продолжающий свое существование в литературе Византии. Черты этого жанра с достаточной выпуклостью очерчены в многочисленных исследованиях. Он имеет и свою особую теорию, зафиксированную в филологических трактатах ряда византийских писателей. Так, например, известный византийский автор X века, Свида, определяет этот тип произведений термином «drama historikon» (то есть «рассказанная драма») [3]. Новейшие исследователи постоянно подчеркивали, что форма античной повести неразрывно связана с позднегреческой драмой. «Гелиодор сам указывает на генетическую связь новой комедии и романа» [4], — пишет А. И. Кирпичников. В греческих пове-

[1] Erwin Rohde. Der griechische Roman und seine Vorldufer. Leipzig, 1876.

[2] И. И. Толстой. Повесть Харитона как особый литературный жанр поздней античности. В кн.: Харитон. Херей и Каллироя. Изд-во АН СССР, 1954.

[3] См. об этом указ, книгу Rohde, S. 350.

[4] А. И. Кирпичников. Греческие романы в новой литературе. Харьков, 1876, стр. 49.

стях «широко применялись некоторые наиболее действенные приемы сценического действия» [1]. В «Эфиопике» Гелиодора повсеместно встречается «произносимый монолог, понятный при театральной технике, но плохо обоснованный в романе»[2]. Характерна в этом отношении и специальная работа И. И. Толстого «Трагедия Еврипида «Елена» и начала греческого романа»[3].

Все это раскрывает своеобразие самого генезиса античной прозы, которая возникает на базе драмы, неизбежно отмирающей в период распада античного мира, когда театр перестает быть общенародным делом. Эта прозаическая трансформация трагедии (или комедии) свидетельствует об упадке, ибо пространные прозаические повествования в условиях отсутствия книгопечатания неизбежно обращены к крайне узкому кружку привилегированных ценителей. Мы как бы присутствуем при умирании литературы — ее жизненная почва сокращается до мельчайшего клочка. Разительный контраст в этом отношении представляет проза эпохи Возрождения, обращенная к самому широкому читателю.

Все это вовсе не означает, что античная проза не имеет никакого отношения к позднейшему развитию романа. Напротив, определенные тенденции в литературе поздней античности (в особенности жанр так называемой менипповой сатиры) в свое время сыграют громадную роль в становлении европейского романа. И об этом мы еще будем подробно говорить в дальнейшем. Однако необходимо строго и последовательно различать две вещи: вопрос о *возникновении* жанра романа и вопрос о воздействии предшествующих литературных форм на позднейшие.

Античная проза, без сомнения, оказала влияние на творчество многих романистов (особенно в XVII —

[1] А. В. Болдырев. Ахилл Татий и его роман. В кн.: «Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт». Л., 1925, стр. 13.

[2] А. Егунов. Греческий роман и Гелиодор. В кн.: «Гелиодор. Эфиопика». М. — Л., 1932, стр. 54.

[3] См. «Ученые записки Ленингр. ун-та». Серия филол. наук, 1938, № 20.

XVIII веках). Но из этого еще не следует, что повествования поздней античности представляют собою романы в современном значении этого слова. У них принципиально иная художественная природа. Роман — этот развивающийся и теперь жанр — рождается *самостоятельно* лишь в конце эпохи Возрождения. И, как я попытаюсь показать ниже, роман возникает вначале в устном творчестве народа как непосредственное освоение новых человеческих отношений, нового, небывалого взаимодействия человека и общества — взаимодействия, сложившегося лишь в преддверии буржуазной эпохи.

Поэтому первоначально роман формируется, по сути дела, вне воздействия каких-либо устойчивых литературных традиций — в известном смысле «на пустом месте». Новая форма словесного искусства вырастает непосредственно на почве самой жизни — на почве ее новых, ранее небывалых отношений и форм. И лишь потом уже зародившийся жанр подключается к многовековой традиции словесного искусства, отбирая в ней то, что ему так или иначе близко и родственно.

Но к этому мы еще вернемся. Сейчас важно лишь защитить «тылы» нашего теоретического наступления и показать шаткость весьма распространенного воззрения, которое относит возникновение романа к античности, игнорируя глубокое историческое своеобразие двух столь отдаленных эпох развития культуры.

Впрочем, проблема соотношения романа и античной прозы не так уж остра, ибо между этими явлениями лежит *тысячелетний* исторический водораздел и само название «роман» фактически присваивается античной прозе лишь исследователями XIX века[1]. Мы имеем право даже чисто декларативно обвинить подобное словоупотребление в недопустимой модернизации, в субъективной проекции современных понятий в отделенную от нас двумя тысячелетиями литературную реальность.

[1] Правда, еще гораздо ранее говорит об «античном романе» автор трактата «О происхождении романов» (1670) французский епископ Юэ. Но, как увидим впоследствии, здесь речь идет совсем о другом понятии «роман».

Однако имеется другой ряд литературных явлений, которые гораздо естественнее и прямее связаны с современным романом, — это «рыцарские», или «средневековые», романы XII — XV веков, от которых, собственно, и идет сам термин «роман» и которые непосредственно сменяются в истории крупной эпической формы современным типом романа. Поэтому и теоретики, которые в античной прозе находят лишь предвестие романа, его вскоре обрывающееся ростки, рассматривают рыцарские повествования уже как подлинное начало истории жанра, продолжающейся далее непрерывно.

Конечно, были и есть теоретики, которые вовсе не склонны выводить роман из рыцарского эпоса или, во всяком случае, принципиально разделяют эти явления. Мы найдем такое решение вопроса и в «Лекциях по эстетике» Гегеля, и в работе «Происхождение современного романа» русского философа и литературоведа конца прошлого века В. В. Лесевича[1], и в знаменитой книге Ралфа Фокса «Роман и народ», и в труде современного английского литературоведа Арнольда Кеттла «Введение в английский роман»[2]. Последовательно отстаивает идею самостоятельности романа Г. Н. Поспелов. В одной из работ он справедливо заметил: «Многие из рыцарских эпопей бытовали, а потом записывались на *романских* языках и получали в свое время название роман. Под этикеткой «средневековые романы» они нередко трактуются и до сих пор в истории литературы. Но такое их обозначение совершенно неправомерно. Исторически сложившееся и принятое по традиции название в данном случае затемняет перспективу»[3].

Это суждение намечает своеобразный и интересный путь исследования. В пределах сжатой работы невозможно рассмотреть историю рыцарского эпоса в ее со-

[1] См. журнал «Русская мысль» за 1898 г., кн. IX и за 1901 г., кн. IV.

[2] Arnold Kettle. An introduction to the English Novel. London, 1951, v. 1.

[3] Г. Поспелов. Роман. «Литературная энциклопедия», т. 9, 1935, стлб. 776.

отношении с историей романа. Но нам вполне доступна история самого *слова,* самого термина «роман». Такой подход к делу может показаться странным и несерьезным: как можно подменять историю вещи историей ее названия? Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается глубокая содержательность истории слова «роман». Слово — не пустой звук. На каждом этапе развития оно вбирает в себя богатый и определенный смысл. Путь слова — это, в сущности, путь *теории* явления, история целостного отражения вещи в сознании людей. Прослеживая сложную и даже подчас увлекательную историю слова «роман», можно разрешить целый ряд загадок и неясностей. Итак, мы попытаемся проследить историю европейского эпоса в XII — XVIII веках через призму истории слова «роман».

2

Перипетии истории этого интернационального слова можно проследить на основе специальных филологических работ и показаний словарей. Начальный ее период обстоятельно освещен в опирающейся на громадный материал работе немецкого филолога П. Фёлькера «Развитие значения слова «роман». Ученый доказывает, что вначале это слово было только названием ряда европейских языков: «Романскими назывались все те языки, за исключением итальянского, которые сложились в результате развития видоизмененного местными условиями народного языка Рима. Уже в ранний период... эти языки больших масс народа вступили в осознанную противоположность с латинским как языком законодательства, церкви и науки». Позднее эти языки приобретают свои современные названия. Так, например, «название «французский» преобладает над названием «романский» (roman) уже в XIV веке, а в ходе XV века становится единственно господствующим» [1].

[1] P. Voelker. Die Bedeutungsentwickelung des Wortes Roman. Zeitschr. fьr romanische Philologie. 1886, X Band, Heft 4, S. 523.

Однако еще значительно ранее этой смены названий языков слово «роман» начинает применяться не только к языкам, но и к написанным на них произведениям. «Первый толчок этому, — показывает Фёлькер, — дали *переводы* с латинского, появляющиеся в середине XII века... А вслед за тем и другие произведения на народном языке — уже не основанные на латинских текстах — получают то же название «роман» (roman)». (Цит. изд., S. 523 — 524).

Вначале, таким образом, слово «роман» имеет очень общий смысл: «книга, написанная на романском языке». Но уже к XV веку, как свидетельствуют языковые данные, слово сужает свое значение и прилагается исключительно к *повествованиям* на романских языках (S. 496 — 497). Фёлькер разграничивает три типа «романов»: а) переводы и обработки исторических повестей античности, подобные «Роману о Трое», «Роману об Энее», «Роману об Александре» (эти переводы с латинского и являются *первыми,* наиболее ранними «романами», ибо они впервые получили это название, будучи переведены на «романские» языки; б) обширные *аллегорические* повествования различных видов — «Роман о Лисе», «Роман о Розе» (точнее, они имели даже названия «Роман Розы» и «Роман Лиса») и т. п.; наконец, в) повествования о приключениях рыцарей, подобные «Роману о Ланселоте», «Роману о Тристане», «Роману об Амадисе» и т. д.

Повествования последнего типа преобладают количественно и, кроме того, в течение долгого времени остаются живым, развивающимся явлением (переводы с латинского, естественно, вообще не являются живым фактом литературы, а обширные средневековые аллегории заканчивают свою историю уже после эпопеи Данте, которая представляет собою как бы их завершение). Поэтому, резюмирует Фёлькер, «вплоть до нового времени под «романами» имеют в виду главным образом рыцарские истории» (S.524).

Именно с этим значением рыцарской истории слово «роман», как показывает Фёлькер, в XIV веке появляется в английском языке (romance у Чосера), а к

XVII веку — в немецком (der Roman). В русский язык слово «роман» в том же значении входит в XVIII веке (например, у Тредиаковского).

Итак, возникнув в качестве обозначения «книги на романском языке», слово «роман» к XV веку становится названием *основного* эпического жанра средневековой литературы — рыцарской повести. Естественно, что термин наполняется теперь конкретным содержанием. Он применяется «исключительно к повествованиям с вымышленным содержанием», причем к повествованиям, которые слагаются «из необыкновенных, выделяющихся из происшествий повседневной жизни событий и положений» (S. 516 — 517). С этой точки зрения «роман» *противопоставляется* теперь другим жанровым названиям. Основываясь на материале ряда средневековых текстов, Фёлькер показывает, что термины «roman» и «geste» «взаимно противопоставлены...; последнее равнозначно летописи, доподлинному рассказу» (S. 515). «Geste» буквально значит «деяние», и во Франции имя «chanson de geste» (то есть «песня о деяниях») носили старые народные эпосы, подобные «Песне о Роланде».

Это противопоставление *вымышленного* и необыкновенного «романа» и *исторической* «песни» очень важно для уяснения интересующих нас вопросов. «Roman» и «geste» противопоставляются по той логике, которая выразилась в научно точной русской пословице: «Сказка — складка, песня — быль». Заглянув в историю скитаний слова «роман» в целиком внятном нам русском языке, мы обнаружим весьма интересные факты.

«Рыцарский роман» начиная с XIII века получает необычайно широкое распространение во всей Европе. Лишь в XVII веке этот жанр постепенно отмирает. Однако в России он достаточно популярен и в XVIII веке. Характерной чертой жанра являются его свободные странствия из страны в страну. Многие французские «романы» переходят в Англию, Германию, Италию. В России также с XVI — XVII веков широко распространены французские по происхождению «романы» о

Бове-королевиче и о Петре Златых Ключей и прекрасной Магилене.

Следует подчеркнуть, что компаративисты напрасно рассматривали эти произведения в аспекте теории бродячих фабул. В данном случае речь должна идти совсем о другом — не о сложном и таинственном странствии фабулы, но о простом *переводе* произведений. Конечно, переводческая практика того времени еще не задавалась проблемой точности и адекватности перевода и допускала самую вольную переработку. Кстати, обработка допускается и позднее, хотя и становится менее вольной. Но, во всяком случае, русские переводы «Дон Кихота», «Жиль Бласа», «Манон Леско», сделанные в XVIII веке, едва ли можно именовать «переводами» с современной точки зрения. А в XVII веке, когда появляются переводы «Бовы» и романа о Пьере и прекрасной Магеллоне (которым зачитывался несколько ранее по-испански дон Кихот, даже летавший вместе с Санчо на «волшебном коне» Магеллоны), переводческие «принципы» еще совершенно неопределенны.

Итак, повествование о Бове-королевиче и другие подобные явления, популярные в определенный период в России, представляют собою «рыцарские романы». В XVIII веке жанр этот и в России уже отмирает и противостоит эстетически передовой литературе. В 1760 году русский литератор Порошин с горечью говорит о засилье «нелепых романов», утешаясь лишь тем, что «не у одних нас есть Бовы-королевичи, Еруслаы Лазаревичи, Петры Златые Ключи. Везде их много...» [1]. Для писателя XVIII века «Повесть о Бове-королевиче» — «роман». Под тем же названием эта повесть, дошедшая до нас более чем в трехстах русских изданиях и списках, фигурирует и в ряде работ историков литературы.

Но, кроме того, история о Бове существует и в уст-

[1] Цит по кн.: В В. Сиповский. Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа), ч I, XVIII в. СПб, 1903, стр. 162.

В этом издании собран ценнейший свод фактов. В дальнейшем при цитировании указывается: Сиповский, стр.

ной традиции, как *волшебная сказка.* Любой фольклорист назовет ее именно так. Мы сталкиваемся с явлением «двойного счета» в терминологии: «Повесть о Бове-королевиче» — это и «рыцарский роман» и волшебная «сказка». Однако этот двойной счет образуется лишь впоследствии: в XVIII веке никакой путаницы нет, ибо «роман» и «сказка» выступают в русском языке как *синонимы.*

Выдающийся прозаик М. Д. Чулков говорит: «Помещенные в Парижской Всеобщей Вифлиофике Романов повести о Рыцарях не что иное, как наши сказки Богатырские» (Сиповский, стр. 220), имея в виду русские сказки типа сказки об Иване-царевиче или том же Бове. Другой известный писатель XVIII века, М. В. Попов, в предисловии к сочиненной им на материале русской истории рыцарской повести «Славенские древности, или приключения славенских князей» заявляет: «Намерение мое услужить обществу посильным трудом было мне побуждением написать сию *сказку* или так называемый *роман»* (Сиповский, стр. 217). В том же значении употребляет слово «роман» и Н. И. Новиков, который отмечает в «Живописце», что «печатаются одни только *романы* и *сказки...* Тысяча одной ночи продано гораздо больше сочинений г. Сумарокова» [1]. Через двадцать лет И. А. Крылов сообщает о том же в своем «Зрителе»: «Ни один роман еще не залежался, то и знай, что их подпечатывают, — «Тысячу одну ночь» то и дело, что раскупают»[2].

Итак, роман и волшебная сказка выступают как синонимы; различие, пожалуй, состоит лишь в *объеме* произведений: роман — обширное повествование, сказка — короткий рассказ (примерно таково же различие «романа» в собственном, современном смысле и «новеллы») В. В. Сиповский, который как бы присоединяется к терминологическим воззрениям писателей XVIII века (о причинах этой архаической позиции ученого XX века мы еще будем говорить ниже), именно

[1] «Русские сатирические журналы XVIII века». Избранные статьи и заметки. М., Учпедгиз, 1940, стр. 173. — Курсив мой. — В. К.

[2] Там же, стр. 289.

так и решает вопрос: «Я не вижу существенного различия между романом и сказкой, особенно в качественном отношении. Уловимее различие в отношении количественном: роман захватывает огромное содержание, целую сеть событий и множество лиц — сказка, чаще всего, изображает один или несколько эпизодов и выдвигает немногое число действующих лиц...» Но сказка «по существу своему ничем не отличается от романа» [1].

Сиповский, безусловно, прав, если мы остаемся в рамках словоупотребления XVIII века (а двухтомное исследование ученого посвящено как раз русской повествовательной литературе XVIII века); волшебная сказка и роман — это синонимические термины, противопоставляемые исторической поэме (или песне), которая есть «быль», а не «складка».

Но, быть может, это только особенности *русского* словоупотребления, а в западноевропейских языках «роман» не сближается со «сказкой»? Та же работа Фёлькера обнаруживает, что и в романских языках дело обстоит совершенно аналогично. Фёлькер приводит высказывание французского филолога XVII века Фоше из трактата «Сочинение о происхождении французского языка и поэзии» (Париж, 1610): «Итальянцы, испанцы, немцы и другие были вынуждены строить свои романы и сказки на выдумках наших труверов» (Фёлькер, цит. изд., S. 516).

Действительно, большинство европейских «рыцарских романов» представляет переработки французских первоисточников, повествований труверов (то есть средневековых певцов рыцарства). Фоше объединяет роман в одну категорию со сказками (contes). Слово «conte» в это время обозначает именно фантастическое повествование (в отличие от «nouvelle»). «Contes» называет свои волшебные повести Перро; французский перевод «Тысяча и одной ночи», изданный в начале XVIII века, получает название «Contes Arabes».

[1] В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 2. СПб., 1910, стр. 60.

Один из персонажей мольеровского «Мнимого больного» иронизирует над врачами в следующих выражениях: «Это все выдумки... Когда врач обещает помочь вашему организму... когда он уверяет, что знает секрет продления жизни на долгие годы, он рассказывает вам медицинский роман. А как дойдет до проверки на опыте... вы словно пробуждаетесь от волшебного сна» [1].

3

Итак, к XVIII веку слово «роман» обозначает волшебное, фантастическое, сказочное повествование, рассказ о невероятных приключениях. Это значение как бы вбирает в себя длительную и сложную историю жанра — историю, в которой, правда, следует видеть три принципиально различных этапа.

Во-первых, собственно рыцарский эпос, который развивается в XI — XV веках и представляет собой вполне определенное, имеющее четкие границы явление. Эта эпическая форма приходит на смену народным эпопеям, подобным историческим «песням» о Роланде, о Нибелунгах, о Сиде. «Романы» — это уже всецело вымышленные произведения о подвигах какого-либо рыцаря, принадлежащие перу индивидуального автора. В XII веке во Франции создаются «Роман о Тристане» Томаса, романы об Эреке, Ланселоте, Ивене, Персевале знаменитого Кретьена де Труа; в Германии XIII века — роман о Парцифале и Лоэнгрине Вольфрама фон Эшенбаха; в Англии XIV — XV веков — роман о Говэне и «Смерть Артура» Томаса Мэлори. Во многих случаях имеют место вольные переводы иностранных повестей (так, Парцифаль — это немецкий Персеваль; переходят из страны в страну истории Ланселота, Эрека, Говэна и т. д.).

Вначале эти «романы» создаются в стихах; с XIII века появляются и прозаические повествования. Авторы используют в качестве фабульного материала

[1] Ж.-Б. Мольер. Собрание сочинений, т. 2. М.. Гослитиздат, 1957, стр. 665 — 666.

древние мифологические сказания и отголоски исторических преданий, но в центр произведения встает фигура рыцаря, совершающего воинские и куртуазные подвиги. Как справедливо указывал А. Н. Веселовский, рыцарский эпос «предполагает обособление поэта от народного певца, ослабление интереса к общему эпическому преданию, искание нового слова, новых тем и формы выражения. …Ланцелот и Говэн, Тристан и Изольда и т. п. явились… носителями личного рыцарского идеала» [1].

Герои рыцарского эпоса освобождают города и страны от враждебных сил, добывают сокровища и талисманы, завоевывают сердца возлюбленных красавиц. И поскольку речь идет о героизации и поэтическом воспевании рыцарства, в повествовании создается величественный и полный чудес мир. Добиваясь своих целей, рыцарь борется с великанами, волшебниками и чудовищами, преодолевает действие сверхъестественных сил, обнаруживает нечеловеческую стойкость, храбрость, выносливость. Те сказочные мифологические образы, которые в предшествующем фольклоре были объектом непосредственной веры, выступая как первоначальная форма осознания природных и общественных сил, в рыцарских повествованиях приобретают совершенно иной смысл и роль: они служат собственно эстетическим целям, создавая волшебнопоэтическую атмосферу, героизируя облик все побеждающих рыцарей. В этом ореоле предстают образы титанов феодальных добродетелей — воинской доблести, служения сеньору, средневекового культа дамы, который также в конечном счете связан с официально-политической сущностью рыцарства.

Этот рыцарский эпос в собственном смысле имеет реальную почву для развития лишь до XIV — XV веков; позднее рыцарство перестает быть действительным представителем всего общества, быстро приходя к упадку и разложению. К этому времени в среде горожан складывается франко-англо-немецкий сатириче-

[1] А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., Гослитиздат, 1939, стр. 12.

ский эпос о Лисе-Ренаре. Это произведение, которое также называется *романом,* формируется аналогично рыцарскому эпосу — на основе сказочного фольклора. Но здесь мифологические образы использованы в совершенно иных эстетических целях. Перенося человеческие действия в животный мир, «Роман Лиса» как раз осмеивает рыцарство. Изданный в XIV веке, этот «роман» открывается вступлением, в котором прямо указывается на его пародийный смысл:

Сказаний много, господа,
Есть про старинные года...
.....
И как Тристан страдал, и как
Одолевал Роланда враг.
.....
Но вам еще не говорили,
Какую ссору заварили
Коварный Лис и Изегрим...

Эта *сатирическая* сказка о рыцарях как бы «уничтожала» рыцарскую *героическую* сказку, которую мы находим в поэмах Кретьена де Труа или в огромном прозаическом повествовании Томаса Мэлори. И действительно, эпоха рыцарского эпоса как такового к середине XV века прекращается, хотя от нее и остаются навсегда прекрасные образы Тристана и Изольды, Ларцифаля и Лоэнгрина, рыцарей Круглого стола.

Однако уже на рубеже XV — XVI веков рыцарский эпос не только возрождается в новом, глубоко преобразованном виде, но и получает небывалую популярность и влияние. Распространение книгопечатания делает эти обширные повествования достоянием широкого читателя. На этом, втором, этапе своей истории «роман» (в традиционном значении слова) уже не является, собственно, *рыцарским эпосом,* хотя именно к этой стадии наиболее применим термин «рыцарский роман». Это новый — *ренессансный* жанр.

Само рыцарство уже не существует как определенная и реальная сила, да и обращены «рыцарские романы» XVI столетия вовсе не к рыцарям. Возникает, в сущности, новый литературный жанр, который только

опирается на образы и художественные средства средневекового рыцарского эпоса, обращаясь также и к более ранним эпическим формам — народным «chansons de geste» и античным поэмам. Наибольшего развития этот жанр достигает не в классической стране прежнего рыцарского эпоса — Франции, но в Испании и Италии.

Новый тип «рыцарского романа» неразрывно связан с эпохой Возрождения, с ее великими путешествиями первооткрывателей неведомых земель, социальными сдвигами и схватками, дерзким авантюрным духом, пафосом всесилия человека, раскрепощением сильных людских страстей и стремлений. Фабулы и формы рыцарского эпоса явились очень удачной и близкой, лежащей под рукой почвой для художественного воплощения этой новой героики.

В самом начале XVI века испанец Монтальво издает знаменитую книгу об Амадисе Гэльском, за которой последовала целая серия произведений этого рода, подробный перечень которых мы находим в «Дон Кихоте» Сервантеса. Само имя «Амадис» означает «юноша моря», и это как нельзя более соответствовало духу тогдашней Испании. Подвиги и странствия героев этих повествований были своеобразным художественным отражением реальных путешествий и завоевательских походов: фантастические фабулы дышали современностью. Один из солдат Кортеса, Диас дель Кастильо, свидетельствовал в своей «Правдивой истории событий завоевания Новой Испании», что, подступив к столице ацтеков, «мы были поражены и говорили друг другу, что город этот походит на описываемые в книге об Амадисе очарованные места» [1]. Сервантес в «Дон Кихоте» точно выразил суть этих произведений, заметив, что «они открывают... широкий и вольный простор, где перо может бежать свободно, описывая кораблекрушения, бури, схватки, битвы... Сочинитель волен показать, что он знает астрологию,

[1] Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес. М., Гослитиздат, 1958, стр. 183.

что он и превосходный космограф, и музыкант, и в государственных делах искушен...» [1].

Словом, «рыцарские романы» этого периода обладают типичными чертами ренессансной литературы. Консерватизм и невежество многих позднейших исследователей породили совершенно ошибочное представление о «рыцарских романах» этого времени как о нелепых, бессмысленных россказнях чисто развлекательного свойства. Одной из причин этого послужило поверхностное восприятие той критики рыцарских повествований, которая содержится в «Дон Кихоте». Ниже мы еще рассмотрим отношение Сервантеса к «рыцарским романам». Сейчас достаточно напомнить, что устами своих разумных героев Сервантес высоко оценивает того же «Амадиса Гэльского» и романы о Пальмерине и Тиранте Белом.

Небывало широкое увлечение литературой, которое вызвали ренессансные «рыцарские романы», закономерно породило — очевидно, впервые в истории литературы — то, что мы теперь назвали бы халтурой — бездарные и подражательные книги. Но лучшие «рыцарские романы» по праву входят в сокровищницу искусства Возрождения. Стоит отметить, что гораздо позже, в 1805 году, Гёте признавался в письме к Шиллеру: «Чтобы не скучать, я стал читать всевозможные книги и, между прочим, Амадиса. Мне поистине стыдно, что я дожил до своих лет и знал это *отличное* произведение только по написанным на него пародиям»[2].

Кроме того, важно иметь в виду, что своих вершин этот ренессансный жанр достиг не на путях прозаического повествования, но в стихотворной форме, в поэме. Перечисляя «рыцарские романы» в «Дон Кихоте», Сервантес высказывает самое глубокое уважение по отношению к итальянским рыцарским поэмам Боярдо и Ариосто. В XVI — начале XVII века именно эти произведения считались высшими образцами «романа».

[1] Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский. Пер. Н. М. Любимова, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 496 — 497. В дальнейшем цит. по этому изданию.

[2] Цит. по кн.: М. де Сервантес Сааведра. Дон Кихот. М. — Л., 1932, стр. LIV — LV.

В этом нет ничего удивительного: «рыцарский роман» и на первом этапе своей истории использует стих, форму поэмы столь же часто, как и прозу. В конечном счете стих даже более соответствовал возвышенному, героическому содержанию жанра. Лишь в XVII веке, на третьем этапе истории того литературного явления, которое традиционно называлось «романом», проза становится господствующей формой — во французской «прециозной» школе. Теоретик прециозного «романа», епископ Юэ, говорит в своем «Письме о происхождении романов» (1670): «В былое время под именем романов разумели не только прозаические, но и, более того, романы, писанные стихом: Джиральди и его ученик Пинья (итальянские филологи XVI века. — *В. К..)* в своих трактатах de'Romanzi (то есть о романе) имеют в виду лишь последние, указывая в образец на Боярдо и Ариосто. В настоящее время преобладает другое понимание, и мы называем романами вымышленные изображения любовных приключений, написанные в прозе» [1].

«Влюбленный Роланд» Боярдо и «Неистовый Роланд» Ариосто создаются на рубеже XV — XVI веков. Это действительно высшие образцы «рыцарского романа-поэмы» эпохи Возрождения. Темы и идеи этого жанра получают здесь цельное и совершенное воплощение. В этом же русле создает позднее свою рыцарскую поэму «Ринальдо» (1562) Торквато Тассо, который в написанном через три года трактате «Рассуждение о поэтическом искусстве и, в особенности, о героической поэме» утверждает, что «рыцарский роман» однороден с эпопеей и задача заключается лишь в придании этому роману стройной классической формы поэмы.

Итак, в XVI веке «романами» называются обширные повествования в прозе и стихах, которые в своих приключенческих и фантастических «рыцарских» фабулах выражают героически-авантюрное содержание эпохи. Эти «романы», — которые уже принципиально

[1] Цит. по кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939, стр. 17.

отличаются от первого этапа истории «романа», от собственно рыцарского эпоса, — и имеет в виду, например, Сервантес. Так же широко — от многотомного прозаического повествования об Амадисе до тщательно отшлифованных поэм Боярдо и Ариосто — понимают «роман» и теоретики того времени. И не только того времени. В уже цитированном объемистом труде В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа» очень полно отражена трехвековая история изучения романа — от Юэ и Тредиаковокого до Морилло и Стороженко. В разделах о «рыцарском романе» здесь правомерно рассматривается единый жанр эпохи Возрождения, включающий в себя прозаические и стихотворные формы, — жанр чудесного и авантюрного повествования о необыкновенных подвигах и путешествиях. Жанр, который -не претендует на достоверность: Сервантес исходит из того, что в реальность происходящих в романе событий и выступающих в нем героев может поверить только наивный крестьянин или безумец.

К XVII веку этот жанр приходит в упадок в силу кризиса самой «исторической ситуации» Возрождения; эпоха всеобщего революционного переворота, великих открытий и потрясений завершается. («Рыцарские романы» ренессансного типа уже не могут больше возникать — и, конечно, вовсе не потому, как наивно объясняли некоторые исследователи, что Сервантес «убивает» эти романы своим «Дон Кихотом». В XVI веке «рыцарские романы» выражали открытую героику и захватывающую авантюрность самой реальной жизни больших масс людей; теперь же, в эпоху начавшегося подъема абсолютистского государства, это содержание теряет жизненную почву. Сам Сервантес уже после «Дон Кихота» пытается создать «идеальный», очищенный от преувеличений «рыцарский роман» «Персилес и Сихизмунда», но это произведение не имеет успеха.

Начинается третий этап в истории того литературного явления, которое первоначально связано с именем «роман». Речь идет о короткой, заканчивающейся уже в XVIII веке жизни «галантно-героического ро-

мана», представленного повествованиями Гомбервиля, Скюдери, ла Кальпренеда во Франции, фон Лоэнштейна, Циглера, фон Гофмансвальдау в Германии и т. д. Эта повествовательная линия опять-таки существенно отличается от предшествующего ренессансного «рыцарского романа», хотя в ней и развиваются односторонне некоторые характерные тенденции — перенесение действия в условный легендарно-исторический мир, нагромождение сложных авантюр, изображение экзотической и роскошной обстановки, обилие исторических и географических рассуждений.

Прежде всего это, так сказать, специфическая литература придворной аристократии, причем аристократии периода упадка, когда последняя уже не играет самостоятельной общественно-исторической роли, сохраняя лишь внешний блеск и видимость власти. Поэтому и искусство отмечено печатью эфемерности: оно представляет иллюзорный мир подвигов и приключений, который призван заслонить реальное бессилие и ничтожность. Но, естественно, в этом искусственном воодушевлении нет уже и следа той дерзости и размаха, которые пропитывают ренессансный «роман», отражающий действительные, практические подвиги современников. Кроме того, в прециозной литературе всецело преобладает изображение идеализированного мира галантных любовных похождений; не случайно Юэ, обобщавший практику именно прециозного «романа», определяет этот жанр как «изображения любовных приключений». Повествование насыщено здесь аллегориями и условностями, понятными узкому кругу посвященных, а описание исторических и придворных событий претендует на своеобразную схоластическую «ученость», которая, правда, имеет мало общего со страстным познавательным пафосом ренессансных рыцарских повестей.

«Галантно-героический роман» развивается исключительно на узкой придворно-аристократической почве; его отрицают и осмеивают все другие литературные направления времени, и к концу XVII века его история заканчивается. И содержание и стиль «галантного романа» воспринимались современниками и

позднейшими исследователями как плоды вырождения предшествующего «рыцарского романа»: «Весь героический роман XVII века, вышедший из Франции времен Фронды, не что иное, как те же Амадисы, перенесенные в иную среду: их форма удержалась, но заполнилась новым содержанием. Амадисы чем дальше, тем больше вырождались...» [1]

В русле «галантно-героического романа», естественно, не было создано произведений, обладающих действительной художественной ценностью. Известное значение этот этап имел лишь в смысле разработки новых средств изображения психологии и «изящного» лирического стиля повествования. На эти достижения опиралась, в частности, Мадлен де Лафайет, создавшая в конце столетия новаторскую психологическую повесть «Принцесса Клевская»; правда, в гораздо большей степени этот «классицистический роман» связан с драматургией Расина и своеобразным творчеством Ларошфуко (мемуары и максимы) и других современных писателей этого типа.

4

Итак, мы бегло рассмотрели основные типы произведений, которые к XVIII веку объединялись в представлении людей под названием «роман». Вполне естественно, что слово «роман» означало сказочное, волшебное и галантно-возвышенное повествование и соседствовало со словом «сказка». Именно отсюда ведет свое происхождение бытовое словоупотребление «роман», означающее и невероятное, сверхъестественное сочетание событий: это значение не могло бы родиться, скажем, в связи с повествованиями Филдинга, не говоря уже о романистах XIX века.

«Роман» в старом понимании — это невероятная или даже волшебная повесть, значительная по объему «сказка». Русский прозаик XVII века Михаил По-

[1] А. Н. Веселовский. Теория поэтических родов в их историческом развитии, ч. 3. СПб., 1883, стр. 435.

пов просто сообщает, что он написал для общества «сию сказку или так называемый роман». И важно понять, что только в определенных условиях «сказочность» романа ставится ему в вину. Сервантес вовсе не осуждает того же «Амадиса Гэльского» за фантастику как таковую, ибо роман рассматривается в XVII веке как занимающий свое особое место законный жанр. Такой крупнейший теоретик века, как Буало, издевается в своем диалоге «Герои из романов» над определенными чертами определенного явления — вырождающегося «галантного романа». Но тот же Буало, при всей своей ригористичности, уважает общие законы этого жанра и в «Поэтическом искусстве» находит нужным заметить, что

> Несообразности с романом неразлучны,
> И мы приемлем их — лишь были бы нескучны!
> Здесь показался бы смешным суровый суд[1].

Словом, роман — это «сказочный» эпос, противостоящий «исторической» поэме или драме; именно так понимают его читатели и теоретики. Но каким же образом тогда в рубрике «роман» оказываются, в конце концов, появляющиеся уже с XVI века вполне «реальные» повествования о будничных происшествиях частной жизни? Чтобы решить это, обратимся снова к дальнейшим странствованиям слова «роман».

Мы обнаруживаем, во-первых, что вплоть до XVIII века никакого противоречия в терминологии не возникает, ибо авторы тех «реальных» повествований XVI — XVII и даже первой половины XVIII века, которые мы теперь прежде всего и называем романами (обычно с определением «плутовские»), *вовсе не рассматривают* свои произведения как «романы». Они сознательно избегают этого названия и подчас даже прямо отмежевываются от него.

Первые испанские, английские, французские романы в современном смысле слова называются (в загла-

[1] Буало. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1967, стр. 81.

виях и авторских предисловиях) «историей», «историей жизни» (иногда просто «жизнь») или получают нейтральное обозначение: «книга», «повесть», «рассказ». Так, повествование Сореля называется не «Роман о Франсионе», но «Правдивая комическая история Франсиона». Этот своеобразный термин повторяется и во введении, где писатель связывает свою книгу не с предшествующим эпосом, но с комедией и замечает: «Поскольку эта работа предназначена для чтения, то пришлось излагать все эпизоды, и вместо простой комедии получилась *комическая история*» [1]. Себя Сорель называет «отменно правдивым историком» (стр. 482).

Естественно, что и Сервантес отнюдь не понимает свою книгу как «роман»; он употребляет повсюду тот же термин «история». Он противопоставляет свое произведение рыцарским повествованиям, «которые, — если воспользоваться заключительной фразой «Дон Кихота», — благодаря моей *подлинной истории* о дон Кихоте, уже зашатались и, без сомнения, скоро совсем падут».

Генри Филдинг в «Томе Джонсе» определяет свой жанр как «прозаико-комико-эпическое сочинение» и подчеркивает, что он сознательно стремился «тщательно избегать термина «роман». Безымянный французский автор авантюрно-бытового *романа* (как мы сказали бы теперь) «Приключения господина Шрупа», переведенного в середине XVIII века на русский язык, специально сообщает в предисловии: «Я смертельный неприятель романов, сказок и всего того, что на них походит... Настоящее изображение есть изображение бытия вещественного и отнюдь не вообразительного» (Сиповский, стр. 166).

Наиболее распространенным и характерным обозначением нового жанра является именно «история» — как нечто прямо противопоставленное неправдоподобному и фантастическому «роману». Сервантес, Кеведо, Сорель, Филдинг постоянно подчеркивают «историч-

[1] Шарль Сорель. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона. М. — Л., 1935, стр. 18. В дальнейшем указываются страницы этого издания. — Курсив мой. — *В. К.*

ность», достоверность своих книг; Филдинг уже конкретизирует это определение, указывая, что он историк *частной жизни.* С другой стороны, важную роль играет слово «комический», в которое Филдинг вкладывает своеобразный и сложный смысл. Подробнее мы рассмотрим концепцию писателя ниже; здесь имеет смысл привести его высказывание из «Джозефа Эндруса» о том, что в «комическом» повествований необходимо «всегда строго придерживаться Природы, от верного подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем доставить в данном роде сочинений…».

Аналогичное рассуждение мы находим и в диалогическом прологе «Дон Кихота». Собеседник говорит автору: «Незачем вам выпрашивать у философов изречений, у священного писания — поучений, у поэтов — сказок, у риторов — речей, у святых — чудес…, Ваше дело подражать природе, ибо чем искуснее автор ей подражает, тем ближе к совершенству его писания».

Наконец, следует упомянуть о трех замечательных в своем роде названиях французских книг XVII века: «Комический роман» Скаррона, «Сатирический роман» Ланнеля и «Мещанский роман» Фюретьера. Эти названия призваны были как раз отграничить новый жанр от «романов» в традиционном смысле — то есть «рыцарских». Эти названия следует сопоставить с еще более выразительным названием, данным одной из своих книг автором первого французского романа в собственном смысле, Шарлем Сорелем: «Антироман» (1627). Названия книг Ланнеля, Скаррона, Фюретьера несут в себе аналогичный смысл, ибо в них соединяются несовместимые, взаимоисключающие значения. Это названия-оксюмороны, поскольку «роман» в общепринятом представлении не мог быть ни «сатирическим», ни «комическим», ни «мещанским»: он был, напротив того, «героическим», «возвышенным» и «аристократическим». С другой стороны, важно видеть, что названия выступают здесь не как характеристики данных *произведений,* но скорее как определения небывалого доселе *жанра.* Забегая вперед, отметим при-

мечательное совпадение данного Фюретьером названия с позднейшим гегелевским определением: «роман — мещанская эпопея» [1]. То, что у Фюретьера еще употребляется с оттенком иронии, становится у Гегеля подлинно объективной характеристикой жанра.

Итак, на протяжении XVII — XVIII веков мы можем наблюдать сложные поиски термина для нового жанра. «Исторический», «комический», «мещанский», «правдивый» — в этих представлениях осознаются новаторские особенности тех книг, которые мы теперь просто называем романами. Мы склонны конкретизировать этот термин как раз в применении к тем явлениям, которые с самого начала «законно» носили имя «роман»: мы специально оговариваемся теперь — *«рыцарский* роман» (или «средневековый»).

Как же это случилось? Почему произведения нового типа, которые в XVII — начале XVIII века старательно «открещиваются» от имени «роман», в XIX веке иначе и не называются? Проще всего сказать, что термин переходит по принципу *сходства:* ведь «рыцарские романы» внешне также представляли собою пространные повествования, которые к XVII веку обычно имели прозаическую форму. Стоит привести характернейший факт — русский переводчик немецкой психологически-бытовой *«Истории* маркизы Лозанны» писал в своем предисловии (середина XVIII века): «Развернув лист-другой... вы заключите: *это роман...* Однако не совсем: в сей книжке предлагаются вам добродетель и порок, в самом естественном виде описанные» (Сиповский, стр. 188). Иначе говоря, данная книга, с точки зрения переводчика, — «правдивая история», а не «роман»; однако внешне она, как и роман, являет собой пространное прозаическое повествование; поэтому возможна «путаница», о которой автор и предупреждает.

[1] Гегелевское «bьrgerliche» нередко ошибочно переводят как «буржуазная». Между тем и у Гегеля и даже позднее у Маркса это слово значит именно «мещанская» или «гражданская»: «буржуазная» передается французским заимствованием «bourgeois», которое к XIX веку приобрело этот специально «классовый», политический смысл.

Каким же образом совершается преобразование старого значения слова «роман», перенос его на совершенно новый жанр? Наибольший, пожалуй, интерес представляют для нас те языки, где этот перенос вообще *не происходит.* Так, в английском языке новый жанр получает и *новое* название, оставляя термин «роман» прошлому. Мы уже говорили, что Филдинг отказывается называть свое произведение «романом»; в данном случае речь идет о старом, введенном Чосером слове «romance» [1]. А в течение XVIII века за произведениями филдинговского типа укрепляется термин «novel».

В современном английском языке значения слов «romance» и «novel» четко разграничены. Классический словарь Вэбстера дает следующие определения: «Romance имеет дело с героическим, чудесным, таинственным и сверхъестественным, в то время как novel рассказывает только о достоверном» [2] В других словарях мы можем найти более развернутые определения: «Romance (от старофранц. romanz) — прозаический или стихотворный рассказ о приключениях рыцарей, подобный рассказам о короле Артуре...» [3] «Novel (от старофранц. novelle или итал. novella) — вымышленное повествование в прозе... изображающее характеры и действия, присущие реальной жизни» [4].

Итак, в данном случае сам язык свидетельствует о возникновении качественно нового явления. Аналогично обстоит дело и в испанском языке. Здесь «рыцарские романы» издавна назывались не «romance» (это слово означало короткий стихотворный рассказ, «романс»), а «libro del cavallero» (книга о рыцаре). История обозначений романа в испанском языке прослежена в обстоятельной работе немецкого филолога Вернера Краусса. Он, в частности, приводит рассуждения испанского моралиста Noydens, который различает

[1] См. „The Works of Henry Fielding in ten volumes“. London, 1784, v. VI, p. 497.

[2] „Webster's Universal Dictionary of English language“. New York, 1936, v. 2. p. 115.

[3] „The Winston Dictionary“. Philadelphia, 1924, p. 537.

[4] „Cassel's New English Dictionary“. London, 2-te ed., p. 731.

(в работе 1666 года) два крупных эпических жанра: «cavallerias» (то есть «рыцарские романы») и «novelas» (правда, с его точки зрения оба жанра достаточно безнравственны). Это одно из первых письменных свидетельств появления нового термина; Сервантес и Кеведо, например, еще называют свои книги «истинными историями» и т. п., противопоставляя их «cavallerias»; «novela» называются лишь короткие повести, «новеллы». Но со второй половины XVII века, как показывает Краусс, в Испании «под именем novela объединены нерыцарские (nichtritterliche) повествования» [1]. Этим словом называется роман в Испании и сегодня.

Таким образом, в Англии и Испании процесс «отмежевания» нового жанра от «романа» заканчивается появлением специфического *термина,* который совершенно не случайно связан с названием наиболее ранних ренессансных рассказов этого типа — «новеллой». В России или Франции тот же процесс происходит по-другому — здесь переосмысляется, преобразуется изнутри самое слово «роман». Это полное изменение значения слова, переход к прямо противоположному смыслу можно проследить по реальным письменным свидетельствам. Если еще в середине XVIII века под «поэмой» в России понимается «исторически-достоверное» повествование, а «романами» называют произведения, которые, «удаляясь от натуры, представляют людей, вещи и происшествия гораздо иначе, как они на нашем подсолнечном свете быть и случиться могут» (Сиповский, стр. 238), то уже менее чем через столетие Белинский употребит эти слова в прямо противоположном смысле: «Поэма рисует идеальную действительность... Роман и повесть, напротив, изображают жизнь во всей ее прозаичности»[2].

Столь же глубокое преобразование переживает термин во французском языке. Если в XVII веке в упомянутой выше книге Фоше «роман» объединялся в одной

[1] Werner Krauss. Novela — Novella — Roman. Zeitschr. fьr romanische Philologie. Halle, B. 60, 1940, S. 26.

[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, стр. 401.

категории со «сказкой» (conte), то современный словарь французского языка специально свидетельствует о принципиальном смысловом расхождении этих слов: «Le conte — рассказ о невероятном действии, написанный для развлечения... Le roman — вымышленный рассказ о различных правдоподобных приключениях человеческой жизни. La nouvelle — очень короткий роман» [1]. Последнее определение обнаруживает, что и во французском языке была возможность перехода к особому термину для романа, связанному с корнем «новелла», как это произошло в Англии и Испании.

В этой связи нельзя не заметить, что для некоторых исследователей, выводящих современный роман из рыцарского, усматривающих здесь непрерывную линию преемственности, едва ли не главным стимулом является именно тождество термина. Тот факт, что и рыцарский эпос, и последующие «эпопеи частной жизни» носят имя «роман», представляет как бы объективное удостоверение прямой преемственности (в самом деле, никто обычно не стремится «вывести» ренессансную новеллу из различных форм средневекового «романса» — малой формы рыцарского эпоса).

Поэтому так важно было показать реальную терминологическую историю, основные этапы которой можно кратко охарактеризовать так: в XII — XVIII веках романами называются героические сказочные повествования «рыцарского» типа; к XVII веку живое развитие этого жанра заканчивается, и в то же время все интенсивнее развивается совершенно новый повествовательный жанр, имеющий лишь внешнее формальное сходство с «романом». В одних языках для него вырабатывается особое название, в других — постепенно начинает применяться старый термин.

В русском языке, например, в определенный момент значение слова «роман» становится неустойчивым, начинает колебаться между старым и новым жанром, тяготея, естественно, к новому. Это порождает своеобразные нападки на рыцарские романы как на нечто

[1] “Nouveau dictionnaire national ou dictionnaire universel de la Langue Fransaise“, Paris, G. F., v. 1, p. 938.

противное *«подлинному»* роману, как на «ложные» романы, которые недостойны называться этим именем. Возникает очень наивная, но вполне объяснимая точка зрения, согласно которой развитие «истинного романа» было нарушено появлением и распространением «ошибочных», противоречащих природе жанра произведений. Замечательно в этом смысле рассуждение русского литератора XVIII века Порошина. В 1760 году он пишет о романах:

«Сии сочинения такое несчастие во дни наши постигло, что многие не токмо никакой пользы от оных быть не надеются, но еще и повреждению нравов служащими их почитают. К излишней таковой ревности подало случай чрезвычайно умножившееся ныне на французском и немецком языках число романов, в котором, конечно, более худых и нелепых, нежели хороших и *с тем намерением, с коим они выдуманы, согласных.* Не у одних нас есть Бовы-королевичи, Еруслаы Лазаревичи, Петры Златые Ключи. Везде их много; но надобно предводимому разумом человеку справедливо полагать *различие* между такими враками и связно, приятно и остроумно выведенными приключениями» (Сиповский, стр. 162. — Курсив мой. — *В. К.).*

Несмотря на свою наивность, это высказывание представляет значительный интерес для нас. Порошин не сознает, что отрицаемые им романы, «несогласные» с внутренней целью жанра, на самом деле принадлежат к совсем *другому* жанру, возникшему семь веков назад и уже сыгравшему свою историческую роль. Но Порошин ясно видит, что «рыцарские романы» не соответствуют сущности нового жанра; он предлагает *различать* подлинный роман от «худых и нелепых» «врак», только внешне похожих на - роман в собственном смысле. Это внешнее сходство выступает в представлении Порошина примерно так же, как внешнее сходство полезных злаков — ржи, пшеницы, ячменя, овса — и сопутствующих им злаковых сорняков. Конечно, такое мнение совершенно неисторично. Однако оно отчетливо свидетельствует о совершающемся «расщеплении» термина «роман», которое закончится переносом его на новый жанр.

В устах Порошина, таким образом, вполне объяснимы и оправданы нападки на «рыцарский роман», который как бы присвоил чужое название. Однако совсем по-иному выглядят такого рода нападки в работах новейших и современных литературоведов. Когда мы читаем, например, что в «рыцарском романе» все «построено на абракадабре авантюр и... на любовных позах, статичных и одинаковых» [1], что произведения этого жанра являют собой «нагромождение... приключений и волшебства, без малейшего проблеска поэзии или психологического анализа»[2], — это не может не вызвать возражений.

Ведь совершенно ясно, что такие характеристики непосредственно вытекают из представления о «рыцарском романе» и о романе в современном смысле как о двух этапах истории *одного и того же* явления. К рыцарским повествованиям подходят с критериями совсем иного жанра. Последовательно развивая эту точку зрения, нужно бы подвергнуть критике с позиций искусства современного романа и народные героические эпосы, которые ведь также являются обширными повествованиями. Это не делается, очевидно, лишь потому, что народные эпосы не носили имени «роман»...

Рыцарские повествования — это самостоятельный и имеющий собственную ценность жанр. Нагромождение приключений и чудес является его неотъемлемым, необходимым качеством (особенно в ренессансный период — а именно он и имеется в виду в первую очередь, когда сопоставляют «рыцарский» и современный романы). Как это ни нелепо, тождество термина (к тому же имеющее место не во всех языках) мешает понять ход историко-литературного процесса.

Рыцарские повествования и роман в современном смысле — это не две ступени в истории одного жанра, но два существенно различных эпических жанра, которые находятся в более сложных отношениях друг к другу, чем отношение преемственности. В самом деле:

[1] Б. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 50.

[2] «История западноевропейской литературы», т. 1. М., Учпедгиз, 1947, стр. 463.

рыцарские повести и поэмы периода их наибольшего распространения (то есть ренессансного) вовсе *не предшествуют* роману, как часто думают. «Народные романы», подобные «Тилю Уленшпигелю», складываются на рубеже XV — XVI веков, то есть *одновременно* с ренессансной рыцарской литературой. Более того, новеллы и книги новелл, формирующие ту стихию художественности, «монументальным» воплощением которой явится роман, созревают гораздо раньше, чем рыцарская литература Возрождения: в XIV веке итальянская новелла уже находится в состоянии расцвета, а рыцарская поэма в Италии возникает лишь в конце XV века. Первый ренессансный «рыцарский роман» в Испании, «Амадис Гэльский», был издан Монтальво в 1508 году, а первое дошедшее до нас издание «Селестины» Фернандо де Рохаса — драмы «новеллистического» типа, в центре которой выступает «плутовской образ», типичный для позднейшего романа, — помечено 1499 годом.

Ренессансный рыцарский эпос вовсе не «подготовляет» роман: напротив, он в определенном смысле *прерывает* его начавшееся развитие, как прерывает это развитие литература эпохи Возрождения в целом (о чем еще пойдет речь ниже). XVI век проходит под знаком героических и полных фантастики повествований, но «линия романа» подспудно продолжает развиваться, прорываясь в середине века в «Жизни Ласарильо с Тормеса», родственной «Селестине». Словом, рыцарские повествования и роман представляют собой два самостоятельно, параллельно — хотя, конечно, не без взаимной борьбы — развивающиеся жанровые линии, а вовсе не две стадии некоего единого жанра. Это отчетливо видно и в последующей истории. Для Сервантеса рыцарский роман и «подлинная история» (то есть роман в новом смысле) — это два самостоятельных жанра: закончив «Дон Кихота», он создает рыцарское повествование о Персилесе и Сихизмунде. Так же поступает в XVIII веке и наш Михаил Чулков: он пишет и «богатырские» повести для книги «Русские сказки», которые тождественны для него с «помещенными в Парижской Всеобщей Вифлиофике Романов повестями

о Рыцарях» (имеется в виду так называемая «Синяя библиотека», изданная еще в XVII веке), и один из лучших русских плутовских романов «Пригожая повариха», который он предпочитает называть «нейтрально» — «книга».

Таким образом, «рыцарский роман» некоторое время развивается рядом с уже оформившимся, новым жанром; затем он естественно отмирает. В течение определенного периода в литературе как бы вообще нет «романов»: рыцарские более не сочиняются, новые не носят этого имени. Слово остается не у дел, его избегают, и те, кого назовут позднее «романистами», заявляют, что они «смертельные враги романов». Уже позднее слово переходит на новый жанр (а в Англии вообще рождается новое слово).

Такова, в самых общих чертах, история странствий термина. Она не означает, что нужно, скажем, прекратить употреблять слово «роман» по отношению к рыцарскому эпосу. Необходимо только видеть принципиально различные исторические значения этого слова, сознавать, что мы имеем дело, по существу, с *двумя* разными словами, которые, например, в английском языке и звучат совершенно по-разному. В противном случае слишком затемняется перспектива литературного процесса.

Думается, что история названия помогает кое-что прояснить и в истории самой вещи — романа. Но этого, конечно, недостаточно. Нужно перейти к самой вещи.

Глава третья. ФОЛЬКЛОРНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ РОМАНА

1

Вспомним вновь фацетии, сохранившиеся в бумагах Леонардо. Вглядываясь в них, мы можем наглядно представить себе естественное и повсеместное прорастание побегов нового искусства. Это записи о случаях, подобные которым наблюдаешь сам, о которых слышишь от друзей или случайного собеседника. Эти, как мы назвали бы их теперь, «анекдоты» стихийно и непрерывно рождались в повседневной жизни городской толпы. Они оформляли коллективный эстетический опыт больших масс людей, у которых прорезывался новый взгляд на вещи.

По известному замечанию Ленина, практика людей, миллиарды раз повторяясь, закрепляется в сознании формами, фигурами логики. И можно, пожалуй, сказать, что новые формы, новые «фигуры» художественного творчества также рождаются из миллиардного повторения новых фактов целостной житейской практики — повторения, которое закрепляется в эстетическом сознании масс новаторскими способами повествовательного изображения.

Через несколько столетий после Леонардо Баль-

зак скажет, что он придает «проявлениям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько... придавали историки событиям общественной жизни народов» [1]. Добавим: не только историки, но и *поэты* античности и средневековья. Это открытие всеобщего *исторического* значения фактов «личной жизни» было — конечно, еще в слабой степени и неосознанно — совершено в итальянской новелле. И Леонардо, записывая внешне «ничтожный» рассказ, удостоверял своим авторитетом ценность открытия. Но он (а также и Боккаччо) не был чудодеем, который вдруг произносит неведомые и всех поражающие слова. Новый принцип художественного видения складывался задолго до того в бытии и сознании народа.

Эпохи переломов в истории искусства обнажают его народную основу; перед тем как сделать резкий рывок вперед, искусство заново прикасается к самой широкой и глубокой эстетической стихии — жизнеощущению целого народа. В становлении новеллы это совершается в прямой, очевидной форме — первые «новеллы» возникают в итальянском фольклоре, из которого исходит не только ранняя книга «Новеллино», но и большинство новелл «Декамерона». Это убедительно показано, например, в труде А. Н. Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники»[2].

Итак, принципиально новое искусство новеллы, возникающее в XIV веке в Италии, а затем — самостоятельно, но теперь уже естественно опираясь на итальянский опыт — во Франции, Англии, Испании и других европейских странах, уходит своими корнями в новаторские явления устного народного творчества позднего средневековья. Там, в глубокой почве всякой художественной деятельности, был открыт эстетический смысл «отличия индивида как личности» от классового, сословного индивида — отличия, которое Маркс рассматривал как характернейший признак нового общественного развития.

[1] «Бальзак об искусстве». Сост. В. Р. Гриб. М. — Л., «Искусство», 1941, стр. 14.

[2] А. Н. Веселовский. Собрание сочинений, т. V. СПб., 1915, стр. 447 — 552.

Осваивая представший взору неведомый и *обаятельный* мир бытия и сознания индивидуального, частного человека, мир, который по мере углубления в него оказывался все более неисчерпаемым и многогранным, искусство создает и совершенно новый «художественный мир» — свободное прозаическое повествование, легко вбирающее в себя любые образные элементы. Формируется новая линия поэтического искусства в целом; если ранее поэзия делилась на высокие и низкие жанры, если в ней выступали, с одной стороны, героическая поэма, очищенная от «прозы» идиллия и, с другой, острая сатира или сниженная к лишенная «серьезности» комическая повесть, теперь складывается, если так можно выразиться, «средняя» поэтическая стихия.

В ней отсутствуют те не знающие пределов героика и трагедийность, которые характерны для высоких жанров античности и средневековья, ибо речь идет теперь о судьбе частных людей и исходным пунктом является отдельная человеческая личность. Однако эта личность предстает теперь как подлинное и полноценное воплощение человеческой природы (в то время как раньше таким воплощением были только официальные представители общества, «сословные индивиды»), и поэтому частная жизнь осмысляется к оценивается вполне серьезно и объективно — без фарсовой или идиллической деформации облика жизни.

Конечно, в новелле XIV — XVI веков эти качества рождающейся линии повествовательного искусства только намечаются. И прежде всего новая художественность не создает еще широких картин, ограничивается изображением отдельных ситуаций, выявляющих чаще всего какие-либо мгновенные вспышки новых взаимоотношений между людьми. Такова, в частности, и фацетия Леонардо: это как бы моментальная фотография человечной улыбки, преображающей лица средневекового купца и монаха.

Рамки индивидуального события не расширяются, не вбирают многостороннего и широкого жизненного материала. Это обусловлено, в частности, тем, что сам

реальный мир, который стал объектом нового искусства, был еще очень тесен и замкнут. Ведь социальный переворот, так рано начавшийся в Италии, захватил, в сущности, только ряд выдающихся городов-республик, подобных Флоренции и Генуе. Сосредоточение нового общественного развития в пределах городских стен определяло его особенную интенсивность и быстроту, но вместе с тем замыкало в узкую сферу. Герои приходили в новеллу с одних и тех же площадей и улиц, и не случайно в новеллистических книгах не раз повторяются реальные имена известных своей бурной жизнью и остроумием ремесленников, купцов, поэтов.

В этих условиях частное бытие оказывалось цепью отдельных проявлений, случаев, которые могли дать материал лишь для моментальной фотографии яркого события, для новеллы. Даже знаменитая автобиографическая повесть Бенвенуто Челлини — это, по сути дела, ряд новелл его жизни, расположенных во временной последовательности.

Герои прежнего эпоса имели большую, широкую и единую историю — они уезжали в поход и побеждали врагов, открывали неведомые страны, завоевывали любовь королевских дочерей, создавали в одиночку небывалые вещи и новые государства. И они всегда выступали как непосредственные представители общества, народа или даже как его прямые олицетворения. Теперь задача заключалась в том, чтобы изобразить человека действующим вполне самостоятельно, от лица самого себя, и оказывалось, что у него нет цельной и большой истории; есть лишь цепь отдельных, не создающих единой фабулы случаев.

Новеллисты согласно стремятся писать обширные полотна об открывшейся перед ними неизведанной области. Друг за другом они создают книги, так или иначе основанные на едином замысле, — «Декамерон», «Треченто новелле» Саккетти, «Кентерберийские рассказы» Чосера, «Гептамерон» Маргариты Наваррской и т. д. Так, обрамление «Декамерона» — «литературный пир» во время флорентийской чумы — несет в себе емкий и острый художественный смысл. Книга Бок-

каччо воспринималась не как «Избранные новеллы», но как целостное произведение.

И все же это полотно представало как соединение отдельных миниатюр, как открытие различных *проявлений* частной жизни, а не целостного облика частного человека в его соотношении с изменяющимся общественным миром.

В высшей степени характерно, что выступающая как единое произведение книга новелл — этот своеобразный эпический жанр — осталась только определенным историческим эпизодом в развитии повествовательного искусства. Если в XIV — XVI веках она является одним из центральных жанров, то ни ранее, ни позднее мы не находим ничего подобного. Это очень ясно вскрывает *переходный* характер жанра и, с другой стороны, его новаторскую природу: появляясь на свет, новелла вначале идет по пути чисто количественного роста, образуя «многоклеточный организм», стремящийся впитать в себя как можно больше нового жизненного материала.

Но эти многоклеточные организмы, не имеющие прочного внутреннего ядра, оказываются недостаточно жизнеспособными, их структура не становится всеобщим принципом, и они сходят со сцены, — правда глубоко взрыхлив почву, на которой позднее поднимутся новые всходы. В XVII — XIX веках этот жанр уже не играет существенной роли, развиваясь только как одна из боковых линий; центр постепенно, но властно занимает новая жанровая форма.

2

Мы уже говорили о том, что прообразами новеллы явились новаторские фольклорные рассказы, которые в Италии нередко так и назывались «новелла» (или «фацетия»), а в других странах имели свои национальные названия (франц. «фабльо», нем. «шванк» и т. п.). Конечно, далеко не все из этих общенародных рассказов обладали качествами новой художественности: многие из них представляли собою сохраняю-

щиеся по традиции отголоски древних легенд, притч, героических сказаний, быличек. Но подчас даже этот традиционный материал переживает резкие, меняющие смысл и тон рассказа преобразования. Моралистические фабулы теряют свой узко назидательный характер, и недавно еще «отрицательный» герой, нарушавший общепринятые нормы поведения, предстает в ореоле сочувствия, обретает неведомое обаяние.

Эти переходящие из уст в уста рассказы, оформляющие массовый эстетический опыт, продолжают развиваться и *после* того, как на их почве складывается литературная новелла; записи Леонардо удостоверяют, что и в конце XV века продолжается это непрерывное творчество повествовательной хроники событий частной жизни. Но пока в сфере уже признанной, официальной новеллистической литературы происходит утонченная шлифовка сложившегося жанра в повествовательных мастерских Боккаччо, Чосера, Саккетти, Деперье, Банделло, в недрах массового устного творчества стихийно возникают уже иные, новые явления.

Появляется отчетливая тенденция к объединению целого ряда устных новеллистических рассказов вокруг одного характерного персонажа — Бертольдо в итальянском фольклоре, Педро Урдемалас в испанском, Тиля Уленшпигеля в немецком и т. п.

Рассказы объединялись и распадались, вбирали новые черты и краски и отбрасывали устаревшее — словом, существовали в сознании и на устах народа в живом развитии. Но в какой-то момент складывалось устойчивое и цельное произведение. Так, в 1515 году в Германии была напечатана народная книга «Забавное чтение о Тиле Уленшпигеле, уроженце Брауншвейга», которая повествовала о детстве, скитаниях и смерти этого народного героя; так, в 1554 году анонимный испанский писатель издал повесть «Жизнь Ласарильо с Тормеса» — литературную обработку общеизвестных фольклорных рассказов о странствиях мальчика-поводыря Ласаро (это имя — Ласаро, Ласарильо — было даже нарицательным обозначением для малолетних спутников слепых нищих).

Казалось бы, эти произведения представляли собой всего лишь объединение ряда новеллистических рассказов путем привязывания их к одному имени, к одному персонажу. В книгах новелл герой появлялся, чтобы сыграть свою роль в данном эпизоде, и исчезал, уступая место другому; здесь же он участвует так или иначе в каждом эпизоде. Однако это не было чисто количественным увеличением места одного персонажа в произведении. Неизбежно появлялось и новое качество, новое содержание — целостный облик героя, проходящего через ряд эпизодов. Он на глазах вырастал как нечто самостоятельное и значительное из цепи своих поступков, жестов, высказываний, приобретая собственную ценность. Если в книге новелл была только совокупность проявлений частной жизни, ее вспышек, обусловленных той или иной конкретной *ситуацией,* то в повествованиях, подобных народной книге о Тиле Уленшпигеле, герой уже *сам по себе* непрерывно излучает стихию частной жизни; она заключена в нем как некое внутреннее пламя. Он уже словно вобрал в себя скрытые, рассеянные в жизни токи нового мироощущения и нового практического отношения к окружающему.

Не менее важна другая сторона дела. Эпизоды, рассказывающие о приключениях одного героя, соединяются в новом типе повествования не по принципу буквального прибавления, игнорирующего пространственные и временные условия. В качестве стержня произведения повсюду выступает вначале мотив *странствий,* скитаний, так или иначе обусловленных. Эта крайне простая на первый взгляд композиция была необходимым и ценным открытием. Подобным образом сразу решалась и задача естественного слияния эпизодов (они становились этапами путешествия), и проблема широкого охвата разнородных сфер и явлений жизни.

Но наиболее существенна *содержательная* сторона темы путешествия, ее социально-эстетический смысл. Ведь в средневековом обществе люди были неразрывными узами прикованы к известному месту, территории и к определенной общественной организации —

крепостному поместью, ремесленному цеху, монастырю, крестьянской общине, феодальному двору и т. д. Они срастались со своим узким общественным мирком, по выражению Маркса, так же тесно, как улитка с раковиной. Если они и совершали изредка какое-либо путешествие — в военном походе, религиозном паломничестве, дипломатическом посольстве, — это было только внешнее, пространственное удаление от своей раковины. Невидимая нить между человеком и его общественной клеточкой не рвалась, а лишь растягивалась, все сильнее увлекая его обратно. И человек всегда оставался частицей своего мирка, где его ждало принадлежащее ему место — как кресло, на которое никто не садится в отсутствие хозяина. И он обязательно возвращался в свой прочный, живущий налаженной жизнью мирок.

Однако к концу феодальной эпохи в этих мирках появляются признаки разложения. Тесно сомкнутые ранее общины, цехи, гильдии, монашеские ордена начинают распадаться и уже не могут прочно удерживать своих членов в добровольном повиновении и, с другой стороны, отечески поддерживать их в беде. И отдельные люди закономерно отрываются от своих средневековых корпораций, оказываются предоставленными самим себе. Они странствуют, и их путешествие уже не имеет строго очерченной и определенной цели и, с другой стороны, не предполагает *возвращения* обратно, к исходной точке.

Именно такая ситуация является фундаментом содержания в народной книге о Тиле Уленшпигеле. Сын ремесленника, рано потерявший отца, он вынужден уйти из родного селения на поиски работы и хлеба. Он скитается по стране, и эта необычная жизнь втягивает его, становится его необходимым уделом. Дух бродяжничества, озорства, своеобразной свободы завладевает мальчиком.

Внешне его скитания не предстают как нечто необычное: по традиции молодые ремесленники совершали в определенное время короткое странствие, в течение которого лучше изучали свое ремесло, нанимаясь на работу в мастерские чужих городов. Когда

Тиль приходит на новое место, его прежде всего спрашивают о его цеховой принадлежности: «Was bist du fьr ein Gesell?» [1] Тиль называет то или иное ремесло — в зависимости от того, какого мастера он видит перед собой. Но в действительности он не принадлежит ни к какому цеху и только прикрывается общепринятой формой, чтобы получить временное пристанище. На новом месте быстро обнаруживается его веселое и нередко злое озорство, и он уходит дальше, в другое место и в другие мастерские. Тиль предстает как прообраз человека будущего, буржуазного общества, где «индивидуумы с легкостью переходят от одного вида труда к другому», где труд «утратил свою специфическую связь с определенным индивидуумом»[2]. Вырванный из твердых рамок традиционного быта, Тиль уже и сам не стремится вернуться в них, с насмешкой и свысока относясь к тем, кто всю жизнь сидит в своих раковинах.

Народная книга с наивной прямолинейностью объясняет бродяжничество и неуживчивость Тиля его природным, богоданным озорством, которое, оказывается, стало его основной «профессией» с трехлетнего возраста. Но на протяжении повествования озорство Тиля вырастает до грандиозных, поистине эпических масштабов. Неугомонный герой проходит по всем землям Германии и посещает Данию, Голландию, Чехию, Италию. Он сталкивается с представителями всех ремесел — булочниками, кузнецами, сапожниками, портными, скорняками, столярами и т. п., с крестьянами, купцами, монахами, пасторами, врачами, учеными, а также с графами, фюрстами нескольких немецких земель, с датским королем и даже римским папой. Он неистощимо и зло смеется над всеми — то выводя из себя, то покоряя людей своим остроумием и проделками. В этом размахе озорства теряется и тонет его первоначальная психологическая мотивировка: мы чув-

[1] "Что за подмастерье ты?" См. "Ein kurzwelllg Buch vom Till Eulenspiegel geboren im Lande Braunschweig". Kцln, 1908, S. 14.

[2] К. Маркс. К критике политической экономии, стр. 218.

ствуем, что перед нами своего рода социально-историческое озорство, какая-то человеческая тенденция целой эпохи.

Это превосходное произведение, которое, по характеристике Энгельса, «могло бы заткнуть за пояс значительную часть нашей (то есть немецкой»XIX века. — *В. К.)* литературы»[1], в XVI — XVIII веках выдержало в Германии и за ее пределами многие десятки изданий. Оно явилось неоценимым художественным открытием — при всей простоте своей повествовательной структуры. Это было открытие, совершенное коллективным художником — широкими массами народа, который затем с восторгом принял свое детище, получившее устойчивые очертания в печатной книге.

В книге о Тиле была заложена основа эпопеи совершенно нового типа. Герой, выпавший из отведенной ему ячейки в феодальной системе, отправлялся в вечное, прерываемое только смертью странствие и тем самым обретал личную, частную судьбу. Если в новелле решающим началом была особенная ситуация (событие), вдруг выявлявшая частное и индивидуальное в человеке, то в книге о Тиле источником стихии частной жизни оказывался уже сам герой. Маркс заметил, что человек средневековья связан со своей корпорацией «столь же тесно, как отдельная пчела с пчелиным ульем»[2]; Тиль был уже похож скорее на бездомную осу, которая летает сама по себе и подчас жалит добродетельных пчел во встреченных на пути ульях.

В основе содержания книги лежит такое живое противоречие, которое способно непрерывно излучать художественную энергию, богатый человеческий смысл. Безыскусственная и внешне простоватая народная повесть даже через три-четыре столетия оказывается предметом острого спора. Так, во второй половине XIX века известный историк немецкой литературы В. Шерер пишет об образе Тиля: «Он стал

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 348.

[2] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 341.

сборным пунктом для всех историй, в которых человек вредит окружающим без малейшего повода, а из одной любви ко злу» [1]. Эту несколько комичную критику с позиций мещанского морализирования как бы отбрасывает прочь созданная в то же время великая книга Шарля де Костера, который увидел в образе Тиля совсем иные возможности и сделал его благородным героем революции.

Замечательно, что спор вокруг образа Тиля возникает в одном и том же докладе Горького на съезде писателей (1934). С одной стороны, Горький утверждает, что «начиная с фигуры Тиля Уленшпигеля, созданного в конце XV столетия, с фигуры Симплициссимуса XVII века, Лазарильо из Тормес, Жиль Бласа, геров Смоллетта и Филдинга... — до героев «детективной» литературы Европы наших дней, — мы насчитываем тысячи книг, героями которых являются плуты, воры, убийцы и агенты уголовной полиции. Это и есть настоящая буржуазная литература, особенно ярко отражающая подлинные вкусы, интересы и практическую «мораль» ее потребителей»[2]. Однако через несколько страниц мы можем прочесть совсем иное суждение: «Дураки» фольклора, превратясь в Санчо Пансу, Симплициссимуса, Уленшпигеля, стали умнее феодалов, приобрели смелость высмеивать господ и, несомненно, способствовали росту тех настроений, которые... выразились... в практике крестьянских войн» [3].

Все это обнажает противоречивость образа, сложность ожившей в Тиле художественной идеи. Это характерный для эпохи Возрождения синтетический образ, в котором нерасчлененно выступают самые различные возможности. Он действительно плут и злой озорник, но, как метко говорит А. Н. Веселовский, Тиль обычно «выкидывает злую шутку *без всякой це-*

[1] В. Шерер. История немецкой литературы, ч. I. СПб., 1893, стр. 102.
[2] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 306.
[3] Там же, стр. 311.

ли» [1]. В нем именно еще «бесцельно» бродят новые силы, и он в равной мере может стать благородным героем восстания и бесчестным грабителем.

Столь же противоречиво отношение народа к созданному его собственным художественным воображением герою. Громадный интерес к Тилю в равной степени вызывается и его разрушительным, подчас преступным озорством и той безудержной стихией свободы и протеста против давящих пут феодального мира, которые он несет в себе. Осуждение и симпатия сливаются, переходят друг в друга. Великолепным выражением народной оценки является начавшееся уже в XVI веке своеобразное паломничество странствующих ремесленников к легендарной могиле Тиля в Мекленбурге. В самом этом факте никем не регламентируемого, искреннего поклонения обнаруживалась народная любовь к «титану озорства», но реально «поклонение» выражалось в том, что «паломник» вбивал гвоздь в могилу Тиля…

3

Итак, в рамках нового эпоса частной жизни была создана действительно крупная, емкая фигура героя, который остается верен себе — своему хотению жить сам по себе, не входя в какой-либо средневековый улей и не подчиняясь общепринятым устойчивым нормам права и морали. Так он проходит через жизнь и, умирая, обставляет свою смерть таким образом, чтобы и из могилы поиздеваться над монахами…

Крупности, эпичности образа героя соответствует столь же крупная, объемная картина мира — пусть и изображенная в этой фольклорной книге примитивными и однообразными средствами. Наиболее важно, что это картина *частной* жизни мира, через которую, конечно, просвечивает общественно-историческая ситуация, предшествующая Реформации в Германии.

[1] А. Н. Веселовский. Теория поэтических родовв их историческом развитии. Литограф, курс., ч. 3. СПб., 1883, стр. 353. — Курсив мой. — *В. К.*

Это новаторское содержание потребовало особенной, небывалой повествовательной формы — формы непринужденного прозаического рассказа, свободно вбирающего в себя любые образные и словесные элементы, правдоподобно воссоздающего предметные, психологические и речевые детали.

Эта народная книга и есть один из наиболее ранних прообразов жанра *романа.* Конечно, это не более чем *прообраз,* — хотя бы уже потому, что роман — принципиально *письменный* жанр (о чем еще пойдет речь) и не может сложиться на почве фольклорного, устного предания. В книге о Тиле в большей степени выявляется характерная стихия *содержания* романа, чем его форма.

Однако, как уже говорилось, *жанр* есть определенная целостная *форма,* устойчивый тип структуры и системы образных средств. Почему же мы ставим вопрос о характерном «романном» содержании? Именно потому, что дело идет о возникновении, рождении жанра. В этот момент новое содержание играет всецело решающую роль. Ведь та особенная структура и те качества образности, речи, свободного ритма прозаического сказа, которые мы находим в книге о Тиле, только и могли вырасти на почве новаторского содержания, на почве эпопеи частной жизни, истории обособившегося от затвердевшей системы феодальных корпораций индивида.

Вглядываясь в первые этапы развития романа, мы убеждаемся, что фигура изгоя, бродяги, по той или иной причине вырванного из отведенного ему еще до его рождения места в общественной организации и обретающего, таким образом, свою, частную жизнь, оказывается в центре подавляющего большинства ранних романов — от «Ласарильо с Тормеса» и «Франсиона» Сореля до «Жиль Бласа» Лесажа и даже «Тома Джонса» Филдинга. Лишь с середины XVIII века складывается новый тип романа — у Руссо, Стерна, Гёте, — в котором место реальных странствий по жизни занимают напряженные психологические «странствия».

Итак, художественное освоение истории человека,

выброшенного из феодального порядка, ставшего чужой для всех осой, летающей от улья к улью, в которых идет налаженная жизнь, оказалось единственно необходимым путем для образования новой эпической формы. Жанр, характерные свойства которого намечаются в книге о Тиле, не мог возникнуть как отражение бытия и сознания собственно средневекового человека. Прикованный на всю жизнь к определенному феодальному поместью, цеху, общине, монастырю, этот человек был лишен той непрерывной подвижности (и в буквальном смысле движения через мир, и в смысле смены обличий, положения в обществе, отношений с окружающими, и, наконец, преобразования самого характера, его «текучести»), подвижности, которая становится существеннейшей особенностью нового эпоса.

Жизнь средневекового человека была прежде всего непосредственно общественной, официальной, совершающейся в традиционном русле норм и обычаев; она еще не представляла собой частной, личной человеческой судьбы. Человек жил в едином бытии своей феодальной корпорации, своего улья. Частная жизнь выступала в этом регламентированном мире только как отдельные отклонения, внезапно обнаруживающие противоречие феодальной оболочки и глубинной природы человека, его естественных стремлений и качеств. Все учащающиеся вспышки этого рода и стали материалом для ранних фацетий и новелл. Но *эпопея* частной жизни могла родиться лишь тогда, когда появились люди, *вся* жизнь которых стала сплошной цепью таких вспышек. Для этого, в свою очередь, должно было совершиться выпадение человека из феодальной иерархии, которое неизбежно означало на первых порах превращение его в бездомного бродягу, вечного странника, подобного Тилю. Герой новеллы в какой-то момент срывал с себя средневековую маску, в которой он сначала является; в истории Тиля дело обстоит прямо противоположным образом — он является без маски, как озорное человеческое существо, и лишь в тех или иных целях сам, сознательно надевает на себя определенную маску.

Так человек начинал противостоять всему остальному миру, сам по себе становился маленьким, но цельным миром. Однако не только противостоять, но и приобретать связь со всем миром, ибо раньше человек был прикован к ограниченной сфере и все лежащее за пределами родного улья воспринимал как чуждое и недоступное. Большой мир представал только как объект созерцания: на этой основе и сложился, в частности, один из центральных средневековых жанров — *«видение»* («Видение Питера Пахаря» Ленгленда, «Роман Розы» Жана де Мэн, наконец, «Божественная комедия» Данте и т. д.). Напротив, тот же Тиль не созерцает, но дерзко вторгается в мир, ощупывая его руками, безбоязненно входя в незнакомые двери.

Этот новый герой ведет себя так, как вели себя персонажи старого эпоса, — например, рыцари, которые смело выезжали в неизведанные страны, выходили на бой с любым противником, ночевали в заколдованных замках, брали в руки волшебные и драгоценные вещи. Мир, в который вторгается Тиль, — это прозаический мир, где нет драконов, колдунов, великанов. Тиль просто входит в чужие города, вступает в схватку с людьми и их законами, берется за любое ремесло. И все же этот мир тоже по-своему заколдован и полон тайн и опасностей. Но главное даже не в этом. Громадное и изменяющее весь смысл дела различие состоит в том, что рыцари, сражавшиеся с драконами и богатырями, сами были наделены нечеловеческой мощью и чудодейственным оружием. Любой герой рыцарского эпоса воплощал в себе в конечном счете силу и волю целого коллектива, был олицетворением совокупного могущества многих людей. Между тем Тиль — это обыкновенный смертный, опирающийся только на самого себя, на возможности единичного человеческого тела и духа.

В новом эпосе мир лишен последних остатков мифологического преображения, которое населяло его драконами и чудесами; но и сам человек выступает как действующее лицо, обладающее мощностью только в одну человеческую силу. Поэтому частный человек впервые предстает именно как *герой* (употребляя

это слово не в смысле «положительности», высокого, возвышенного начала, но в смысле дерзкой и упорной активности). Этот новый герой смог стать центром эпопеи — художественной картины целого мира, ибо он безбоязненно вторгался в громадную движущуюся жизнь.

Богатое новаторское содержание книги о Тиле, которое я пытался охарактеризовать на рациональном языке, реально заключено в повествовании, составляет стержень даваемого этой книгой эстетического познания и наслаждения. Именно поэтому бесхитростная народная повесть имела такой грандиозный успех и прошла сквозь века, не потеряв своего значения и очарования. И образ Тиля принадлежит к наиболее глубоким и монументальным образам мирового искусства.

Новаторское содержание книги о Тиле, родившееся в повседневном опыте народа, естественно, творит новую, еще не известную повествовательную форму. Уже позднее она будет осознана, станет объективной данностью, стимулирующей деятельность многих отдельных писателей. И потом неизбежно возникнет иллюзия, что форма романа существовала всегда, чуть ли не с возникновения литературного творчества. Новизна открытия, совершенного в той же книге о Тиле, перестанет ощущаться.

В XIX веке А. Н. Веселовский писал: «Немецкая народная книга об Эйленшпигеле сложилась благодаря тому, что несколько потешных рассказов сгруппировались около одного типа. Бобертаг считает Эйленшпигеля зародышем романа, но ведь все составные элементы этого quasi-романа древнее его самого» [1].

В этом утверждении ярко выразилась ограниченность компаративизма. Лес исчезает за деревьями: целостность новаторского произведения заслоняется вошедшими в него элементами старых фабул. Если последовательно проводить эту точку зрения, то и кни-

[1] А. Н. Веселовский. Теория поэтических родов в их историческим развитии, стр. 20.

Бобертаг — имеется в виду книга: Felix Bobertag. Geschichte des Romanes und ihm verwandten Dichtungsformen in Deutschland. Breslau, 1876.

га Боккаччо окажется простым объединением существующих тысячелетия повествовательных мотивов.

Все дело в том, что во взятых по отдельности многочисленных старых шванках, которые вобрала в себя книга о Тиле (причем это был активный, осмысленный выбор определенных историй и анекдотов), совершенно отсутствовало то художественное содержание, которое стало основой созданной теперь повествовательной целостности. Народный роман о Тиле невозможно свести к составляющим его шванкам, ибо богатый и сложный смысл, о котором шла речь выше, родился только при творческом объединении рассказов — объединении, совершившемся вполне закономерно в определенную эпоху.

В историческом развитии устного поэтического творчества любого народа можно обнаружить возникшие на определенном этапе явления, родственные книге о Тиле. Правда, немецкое повествование имело особенную судьбу — оно было рано зафиксировано письменно и даже печатно, что не только дает возможность лицезреть теперь данный этап истории эпоса, но и способствовало в свое время кристаллизации жанровых черт, их твердому оформлению. У других народов «фольклорные романы», оставаясь в устной традиции, не могли оформиться, обрести устойчивый облик и подчас исчезали бесследно. Но специальное исследование развития народной поэзии может, безусловно, установить наличие такого рода явлений. Так, в Испании, где очень рано складывается литературный роман, все же задолго до этого уже переходит из уст в уста цикл рассказов о бродяге и весельчаке Педро Урдемалас. Прозвище «Урдемалас» исходит из выражения «делать пакости». Этот герой, пишет исследователь испанской литературы, «упоминается уже в начале XVI века как популярная фигура народных анекдотов и рассказов. Гонсало Корреас в своем «Словаре пословиц» (1621) отмечает, что «о Педро де Урдемалас среди простого народа ходит много рассказов, в которых он учиняет всякие хитрости и проделки со своими хозяевами и другими людьми». Имя Педро де Урдемалас встречается у Кеведо, Лопе де Вега, Тирсо

де Молина и других писателей XVII века... С этим именем обычно соединяются представления о ловком пройдохе, ..отличительным свойством которого является способность дурачить людей, выступая в самых различных обликах и личинах. Романс о Педро, содержащий историю его жизни: «Я подкинутый ребенок...», рассказывает об одиннадцати житейских превращениях героя...» [1] Впоследствии Сервантес создает на основе народных повестей комедию «Педро де Урдемалас», о которой мы еще будем Говорить. Итак, Педро — испанский «брат» Тиля, родившийся в то же время. Это герой фольклорного романа.

В устной передаче возникает и история испанского мальчика Ласаро, оформившаяся в середине XVI века в анонимном литературном произведении. Во Франции широко известно, например, фольклорное повествование о приключениях солдата-бродяги по имени Fanfan le Tulipe (Фанфан-Тюльпан); в Италии — история похождений Бертольдо, которая, как и история Тиля, зафиксирована в народной книге XVI века. Наконец, в Англии создается — в национальной форме баллад — история Робин Гуда, веселого разбойника, человека «вне закона». Многие англо-американские исследователи, и в том числе Ралф Фокс, рассматривали «народный роман» о Робин Гуде как наиболее раннее освоение того жизненного содержания, которое характерно для будущего жанра (отсюда, в частности, идет английская традиция разбойничьего романа). В XVI веке в Англии издается популярная книга «Деяния Робин Гуда». В конце XVI века образ этого народного героя, стоящего за пределами официального общества, прорывается в литературу в творчестве двух наиболее демократически настроенных писателей: Роберт Грин (который, кстати сказать, является автором наиболее ранних английских литературных романов плутовского типа) изображает Робин Гуда в комедии «Джордж Грин, векфилдский полевой сторож», а Бен Джонсон — в повести «Печальный пастух».

[1] К. Н. Державин. Сервантес. М., Гослитиздат, 1958, стр. 414 — 415.

Все эти народные повествования складываются на основе многообразного, подчас уходящего корнями в глубокую древность фольклорного материала: в этом отношении А. Н. Веселовский совершенно прав. Но такое использование старых элементов для создания нового (путем их активного отбора и переосмысления) является неотъемлемой закономерностью народного творчества вообще. И тот факт, что в произведениях, подобных книге о Тиле, можно обнаружить отголоски древнейших сказаний об озорном двойнике так называемого «культурного героя» [1], фабульные ситуации, восходящие к первобытному родовому строю, традиционные философски-моралистические притчи, наконец, пословицы, поговорки, загадки, развертывающиеся в целые жизненные сценки, — еще вовсе не дает нам понимания целого.

Природа целостного повествования о том же Тиле определяется прежде всего не связью с древним фольклором, но связью с современной жизнью во всем ее многообразии и реальном колорите. Старые фабульные схемы выступают только как привычная и удачная форма освоения живых и злободневных коллизий. Подлинным содержанием книги является емкий и подвижный образ Тиля в его отношениях с миром, и, при естественном читательском восприятии этого повествования, исчезают, как деревья за лесом, именно традиционные элементы, составляющие большое и богатое целое, которое подчиняет себе и преобразует этот, во многом заранее данный фольклорной традицией, готовый материал.

Если компаративизм XIX века оспаривает принципиальное новаторство книги о Тиле, то еще в середине XVIII века «родоначальная» роль этого произведения не подлежит сомнению; новаторство еще не стало привычным, не притупилось. В 1780 году известный русский прозаик В. А. Левшин перевел и издал «Библиотеку немецких романов», где была помещена и

[1] См. об этом: Е. М. Мелетинский. Происхождение и ранние формы героического эпоса. М., Изд. восточной литературы, 1963.

история Тиля. Анонимный немецкий теоретик писал в предисловии к этой «славной» повести: «Немецкий Тиль есть, бесспорно, древнейший и собственный роман народный нашего отечества; слава оного велика... Каждый народ имеет своего Совьязеркало... (буквальный русский перевод слова Уленшпигель). В первой части сей библиотеки включили мы Бертольда Итальянского, коего в сей же класс считать должно... Уже более двухсот лет сей небольшой Комической роман есть любезное чтение италианцев» [1].

Утверждая, что книга о Тиле — древнейший представитель нового жанра в немецкой литературе, неизвестный современник Лессинга, как видим, стремится осмыслить начальную стадию истории романа в целом. Конечно, специфические черты жанра на этом этапе только еще намечаются, начинают складываться. Но мы и не должны понимать жанр как нечто заранее данное и сразу определяющееся. Своеобразие жанра — это развивающиеся, постепенно выявляющиеся в процессе формирования содержания качества и особенности. Лишь в XVIII веке становится вполне определившейся специфическая жанровая природа романа. Далее она все более усложняется и дифференцируется, так что в конце концов книга о Тиле предстает как нечто очень далекое и непохожее.

Однако именно в ней совершилось — для немецкой литературы — открытие нового типа эпоса. И когда позднее компаративисты разлагали это и другие подобные произведения на отдельные элементы, они игнорировали то внутреннее преображение традиционного материала, которое произошло в новой литературе вообще. Так, в состав книги о Тиле вошли различные общеизвестные притчи моралистического характера. Но, входя в книгу, они теряли свою самостоятельную роль и значимость, становясь средствами характеристики героя. Однолинейный смысл притчи, осуждающей, например, тот или иной человеческий по-

[1] Цит. по кн.: В. В. Сиповский. Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа), ч. I, XVIII в. СПб., 1903, стр. 220.

ступок в свете средневековых моральных норм, сталкивался теперь с противоположной смысловой энергией, исходящей из целостного содержания произведения; осуждение переплеталось с сочувствием и в любой момент могло совсем им заслониться.

Если в старой притче миру, где безраздельно царствуют традиционные религиозно-моралистические нормы, противостоял *отдельный,* частный *поступок* (или, точнее, проступок), который неизбежно не имел *никакой правоты* перед лицом мира, то в книге о Тиле старому миру противостоит целостный облик частного человека, имеющего и свою собственную правоту. Это относительное *равновесие,* равновеликость частного, опирающегося лишь на себя человека и целого мира составляет нерв нового эпоса, ядро его художественного смысла. Отсюда уже должны были естественно вырасти характерные свойства нового эпоса: безграничное внимание к мелочам частного быта и интимной психики, которые становятся подлинными, значительными «событиями» (ведь частный человек как бы равен миру!), осознание глубокой поэзии самой прозаической жизни, открытие героики и трагизма в сфере непосредственно личных судеб людей и т. д. Освоение этого содержания подразумевает, естественно, выработку новаторской формы, неведомых особенностей сюжета, композиции, образности, речи, ритма.

Но все это разовьется и сложится лишь позднее; фольклорный роман, подобный книге о Тиле, важен и интересен как одно из первых открытий той художественной структуры, из которой с необходимостью вырастает все многогранное богатство новой эпической формы. Здесь образ частного и «прозаического» человека впервые выступает как образ героя, центральной, стержневой фигуры широкого эпического повествования. Чтобы понять это открытие во всем его объеме и определенности, нам нужно рассмотреть развитие жанра хотя бы до того момента, когда он становится ведущим типом эпоса, — до первой трети XVIII века. Поэтому определенное *понятие* о сущности того жанра, истоки которого мы находим в народных романах эпохи Возрождения, может быть сформулировано

только в заключительной главе данной работы. Книга о Тиле представляет собой лишь простейший организм «романного» типа, в котором в эмбриональном и очень свернутом виде заключены тенденции будущего богатейшего развития. Понять эти тенденции возможно, только имея представление о дальнейшей истории.

Но прежде чем перейти к этой истории, необходимо поставить вопрос об истинной *методологии* исследования. Как мне представляется, недостатки многих теоретико-исторических работ о литературе коренятся в несовершенстве или даже полной беспомощности самых основных методологических посылок. Один из важнейших пороков представляет в этом смысле характерное явление, которое С. М. Бонди метко называет «созиданием теории до теории». Это значит, что исследователь какой-либо проблемы (например, жанра, сюжета, стиха и т. п.) бессознательно исходит из какого-то — обычно весьма неясного и поверхностного — априорного понимания этой проблемы и незаметно для самого себя подгоняет изучаемый материал под эту свою неосознанную «теорию». В результате сам *фундамент* создаваемой им концепции неизбежно оказывается непрочным, шатким; а это, естественно, губит все здание.

Постараемся же, чтобы избежать этого, подойти к методологии исследования со всей сознательностью, не замалчивая сложностей и противоречий.

Глава четвертая. ВОЗНИКНОВЕНИЕ РОМАНА КАК КОНКРЕТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

1

При углублении в анализ происхождения романа (как, впрочем, и любого исторически складывающегося явления) обнаруживается особенная трудность и даже противоречивость всей проблемы. Ставя вопрос о происхождении романа, мы оказываемся перед необходимостью определить заранее (хотя бы для себя), что такое сам «роман», пути возникновения которого мы будем изучать. Однако, с другой стороны, глубокое понимание явления как раз подразумевает исследование его генезиса. Возникает своего рода «порочный круг», который не так-то легко разорвать. И серьезным недостатком многих работ о романе является сознательное или бессознательное стремление затушевать эту реальную трудность. Исследователь начинает просто описывать те или иные явления, представляющиеся ему наиболее ранними образцами романа, — например, позднеантичную прозу или рыцарский эпос. Он как бы молчаливо предполагает, что точное и полное понятие о романе существует заранее.

Между тем на самом деле в наличии имеется толь-

ко поверхностное и путаное общее представление об этом жанре. И хуже всего как раз то, что это представление есть, присутствует и, следовательно, определяет все дальнейшее движение мысли. Исследователь, руководствуясь бессодержательным и неясным представлением о том, что такое роман, начинает на ощупь отыскивать в мировой литературе наиболее ранние явления, так или иначе соответствующие этому расплывчатому эталону.

При этом в конечном счете создается иллюзия, что выводы, сама концепция рождается из анализа конкретного материала. Но в действительности в основе всего лежит первоначальное поверхностное представление: ведь оно определило самый *выбор* тех, а не иных объектов анализа. Поэтому теоретический результат работы, ее итог, в сущности, предопределен той молчаливо подразумеваемой (часто даже неосознанной) «теорией», которая мерцала в мыслях автора еще до начала реального исследования. А эта «сама собой разумеющаяся» теория, как правило, бессодержательна, одностороння, неясна.

К тому же в литературоведении действует целый ряд малоплодотворных традиций, которые нередко возникают совершенно случайно, но потом отвердевают и становятся как бы непреодолимой силой. Так, в 1670 году французский теоретик Юэ возвел роман к античным повестям, обнаружив в них сходство с галантно-героическими повествованиями прециозной литературы своего времени (сходство действительно было, хотя также весьма внешнее). Статья Юэ получила очень широкое распространение (в 1783 году она появилась и на русском языке). Автор следующей большой работы по истории романа, англичанин Джон Данлоп («История повествовательной литературы», 1814), воспринял схему Юэ, и она стала прочной традицией.

Каков же был эталон романа у Юэ? Он описал его достаточно ясно: «Мы называем романами вымышленные изображения любовных приключений, написанные в прозе и художественно… Я говорю о вымысле, чтобы отличить их от действительной истории; о любовных

приключениях, потому что любовь — главный сюжет романов. Они должны быть написаны прозой, чтобы согласоваться со вкусом нашего времени; написаны художественно и по известным правилам — иначе рассказ будет нагроможден без связи и лишен красоты…» [1]

Можно без преувеличения сказать, что это тощее и довольно наивное определение лежит и в основе многих и многих позднейших и даже современных работ по истории романа. Правда, приходится внести коррективы в определение «сюжета» (то есть «предмета») романа, ибо в целом ряде известнейших романов, начиная с «Симплициссимуса» и «Робинзона Крузо», нет и речи о любви. Но этот пункт заменяется самым общим и поверхностным определением «сюжета» романа как «личной судьбы», «частных поступков» человека. В таком определении есть отдаленный отголосок идей Гегеля, Маркса или Белинского, но объективный научный смысл теряется в неопределенности и расплывчатости.

И вот этот поверхностный эталон (вымышленное повествование в прозе о неопределенно понимаемых явлениях частной жизни) начинают примеривать к реальным фактам литературы. Естественно, что не имеющая конкретного научного содержания мерка легко принимает в себя самые разнообразные произведения всех эпох и народов. В оборот вовлекаются все новые и новые явления истории литературы, и тем самым создается обманчивая видимость историзма, прослеживания постепенного развития вещи. На самом деле такой способ изучения не имеет ничего общего с истинным, *конкретным* историзмом, который подразумевает исследование происхождения и развития *конкретного* явления. При отсутствии действительного понимания сущности вещи — в данном случае романа — получается не история романа, но едва ли имеющая научную ценность «история» целого ряда самых

[1] Цит. по кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 17.

различных (хотя и имеющих то или иное абстрактное сходство, те или иные «общие» черты) явлений.

Словом, без конкретного понимания вещи нельзя изучать ее историю: в этом случае неуловим самый предмет исследования, в него то и дело вторгаются качественно иные явления. Однако, как уже говорилось, теоретическое понятие о вещи нельзя выработать и вне ее истории, вне реальных фактов. Этот «круг» нужно не обходить, но разрешать, разрывать. И разорвать его можно только на пути последовательной научной методологии марксизма.

Недавно была издана книга философа Э. В. Ильенкова «Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса», которая, как представляется, верно и четко излагает особенности научного метода Маркса. Исходя из прямых методологических высказываний классиков марксизма и главным образом из внутренней логики «Капитала», Э. В. Ильенков характеризует диалектические принципы исследования. В частности, автор останавливается на различии абстрактного и конкретного историзма:

«На точку зрения абстрактного историзма (псевдоисторизма) сползти очень нетрудно. Более того, она как раз и кажется самой естественной. В самом деле, разве не кажется естественным, когда хочешь понять предмет исторически, начать рассматривать историю, создавшую этот предмет?

Но эта простая и естественная точка зрения быстро приводит к неразрешимым трудностям. Начнем с того, что любая исторически возникшая вещь имеет за своей спиной в качестве своего прошлого всю бесконечную историю вселенной. Поэтому попытка понять явление исторически на пути прослеживания *всех тех процессов и предпосылок,* которые так или иначе *предшествуют* его рождению, неизбежно поведет в дурную бесконечность...

Хочешь не хочешь, а идя «назад», где-то придется сделать остановку, чтобы хоть с чего-то начать. С чего? Абстрактный историзм никаких преград для субъективизма и произвола здесь выставить не может.

Но этого мало. Точка зрения абстрактного исто-

ризма неизбежно и помимо желания приводит к тому, что под видом исторического подхода к делу получается самый грубый антиисторизм... Буржуазные экономисты, понимающие капитал как «накопленный труд вообще», весьма логично и естественно видят час его исторического рождения там, где первобытный человек взял в руки дубину. Если же капитал понимается как деньги, приносящие из оборота новые деньги, то историческое начало капитала столь же неизбежно усмотрят где-нибудь в древней Финикии...

...История создания *исторических предпосылок* рождения капитала непосредственно выдается за историю самого капитала...

Действительным историческим началом развития капитала является, как показал Маркс, тот пункт, начиная с которого капитал начинает строить свое тело из неоплаченного труда рабочего».

До этого исторического пункта факты накопления орудий труда и т. п. не имеют никакого отношения к «истории капитала как капитала» [1].

Те же пороки абстрактного историзма мы можем явственно проследить в освещении истории романа. Субъективный произвол исследователей относит истоки этого жанра то в раннее средневековье, то в античность, то даже в древний Египет. Разумеется, обычно даются оговорки, что речь идет о «предпосылках» романа, об его зародышах и предтечах. Но в том-то все и дело, что предпосылки явления вовсе не есть *само явление.*

Как верно утверждал в своей известной книге Ралф Фокс, роман как таковой возникает лишь в эпоху Возрождения, и «только одна проблема, простейшая из всех, была разрешена в прошлом: проблема повествования»[2]. Уже были созданы прозаические повествования (в том числе даже о частной жизни), разработаны способы организации сюжета, правдо-

[1] Э. В. Ильенков. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 198 — 200. — Курсив мой. — В. *К.*

[2] Ралф Фокс. Роман и народ. М., Гослитиздат, 1939, стр. 78.

подобного изображения людей и вещей и т. д., но это вовсе не значит, что мы можем говорить в каком-либо смысле о возникновении самого *романа,* о начале его собственной истории. Роман имеет свою конкретную, представляющую единство многообразных свойств природу, и только произведение, обладающее этой целостной художественной конкретностью, принадлежит к жанру. Отыскивание предпосылок, в чем-то похожих на роман, мешает пониманию как романа, так и тех исторически-конкретных явлений, которые рассматриваются в качестве предпосылок (например, античная проза или рыцарский эпос).

Но здесь перед нами возникают другие трудности. Прежде всего, как добыть понимание конкретной природы романа? Естествен ответ — нужно изучить реальные произведения, понять их существо. Но этот кажущийся естественным путь не только неправилен, но и попросту невозможен. В самом деле, какие именно произведения мы должны взять для обследования? Почему именно эти, а не другие? В каком количестве? Наконец, что именно в произведении должно привлечь наше внимание? Все эти стороны дела также обрекают исследователя на субъективизм и произвол.

Метод Маркса исходит из того, что «любой единичный предмет, вещь, явление, факт приобретает ту или иную конкретную форму своего существования от того конкретного процесса, в движение которого он оказывается вовлеченным; …конкретной формой своего существования любой единичный предмет обязан не себе, не своей самодовлеющей единичкой природе, а той конкретной, исторически развившейся системе вещей, в которую он попал, внутри которой он возник.

Золото само по себе вовсе не есть деньги. Деньгами его делает процесс товарно-денежного обращения, в который золото вовлечено» (Ильенков, цит. соч., стр. 92).

Иначе говоря, определенный тип прозаического повествования, называемый романом, приобретает свою конкретную форму в зависимости от той исторически развивавшейся системы вещей, внутри которой он возникает. Поэтому «понять явление — значит вы-

яснить его место и роль внутри той конкретной системы взаимодействующих явлений, внутри которой оно с необходимостью осуществляется, и выяснить *как раз те особенности,* благодаря которым это явление только и может играть такую роль в составе целого. Понять явление — значит выяснить способ его возникновения, «правило», по которому это возникновение совершается с необходимостью, заложенной в конкретной совокупности условий, значит проанализировать сами условия возникновения явления» (Ильенков, стр. 159 — 160).

Иначе говоря, для понимания сущности романа нужно исходить не из субъективно избранных для анализа произведений, но из конкретной исторической реальности, которая его порождает, и выяснить *необходимость* его возникновения именно в такой форме, обращая внимание на те особенности, благодаря которым роман и является необходимо возникающим в данной системе вещей жанром. Мы и будем стремиться в дальнейшем идти от тех особенностей европейской действительности XVI — XVII веков, которые с необходимостью порождают роман, его конкретную форму. Задача заключается не в том, чтобы, изучив отдельные произведения, показать, как они отражают историческую реальность — то есть «свести» их к этой реальности, но, напротив, рассмотрев реальность, *«вывести»* из нее закономерно порождаемый ею жанр.

Естественно, что теоретическое рассмотрение конкретной природы романа, с необходимостью порождаемой данными общественными условиями, должно идти рука об руку с анализом реальных исторических фактов, реальных произведений. Только непрерывное взаимодействие теории и истории, их взаимное корректирование способно прорвать тот замкнутый круг, о котором шла речь выше. Недостаток многих работ заключается в том, что, высказав скудное общее определение жанра (или имея его про себя), исследователь начинает характеризовать своеобразие отдельных произведений, являющихся, по его мнению, образцами жанра, — причем это историческое рассмотрение уже ничем не дополняет, *не обогащает* исходное представ-

ление о романе. Необходимо, чтобы в поле зрения исследователя все время присутствовали в своем единстве обе стороны дела — развивающееся, обогащающееся от шага к шагу теоретическое понятие и исторический ряд индивидуальных произведений.

Наконец еще одна трудность, встающая как каверзный вопрос. Мы уходим от субъективизма и произвола, обращаясь к целостному содержанию эпохи вместо отдельных произведений. Однако не является ли произволом уже сам выбор этой, а не другой эпохи? Почему жанр романа возникает именно в эпоху Возрождения, а не раньше или позже?

Но на этот вопрос как раз и должна ответить работа *в целом.* Пока можно сказать только следующее. Наша задача — изучить происхождение того жанра, который — это можно установить чисто эмпирически — играет центральную роль в европейской литературе начиная с XVIII века. Для этого мы стремимся исследовать своеобразие самой эпохи -конца XVI — начала XVIII века и доказать, что именно тогда закономерно рождается жанр романа. Возможно, что созданные в эту эпоху произведения — вовсе не романы или же не наиболее ранние романы. Но ведь *именно это* как раз и является предметом исследования. Поэтому в постановке вопроса нет априорности: в конце концов, можно даже пока и не называть разбираемые нами произведения романами — тем более что, как мы видели, современники их так и не называли. Итак, перед нами определенная эпоха и ряд рожденных ею произведений; мы хотим доказать, что именно с них начинается история романа, что именно в них заключены в свернутом виде основные тенденции этой истории.

Изложенные здесь методологические соображения руководили, конечно, и предшествующими главами работы. Вместе с тем мне казалось целесообразным не начинать с их изложения, а поместить их здесь, перед наиболее ответственными главами, которым предпослана пока историческая и терминологическая разведка; в ходе последней мы, естественно, вырывались подчас довольно далеко вперед.

Задача наша состоит не в том, чтобы показать, как роман отражает особенности послеренессансной эпохи (отчасти именно об этом шла речь в описательном и вольном по методу анализа вступлении о Тиле), но в том, чтобы выяснить, как конкретные условия этой эпохи с необходимостью порождают роман.

2

Эпоха Возрождения лежит перед нами как поистине революционное время, когда впервые расшатываются и отчасти разрушаются экономические, политические, идеологические и психологические устои феодального мира. Материальные и духовные формы средневековья — от замкнутых в себе производственно-политических организмов (феодального поместья, цеха, общины) до узких морально-религиозных норм поведения человека — осознаются теперь как нечто *внешнее* по отношению к людям, как некие оболочки, в которые втиснуто человеческое существо и которые сковывают богатую и мощную природу людей, их силы, возможности, стремления.

Это со всей яркостью и полнотой предстало в итальянской, а затем английской, испанской, французской новеллистике, которая выступила повсюду как первый этап новой литературы. Своеобразие данной, новеллистической стадии состоит в том, что открывшееся взгляду художников истинно человеческое бытие еще не находится в состоянии прямой и жестокой войны с феодальной формой жизни. Новая стихия человеческих поступков, мыслей, чувств (хотя они и кажутся извечными, естественными свойствами людей) выступает в виде отдельных юных ростков — как стихийно возникающие здесь и там, но еще не складывающиеся в единую систему явления. Они пока существуют в рамках старого общества более или менее мирно и довольствуются своей ролью, лишь весело смеясь над прошлым, которое должно постепенно исчезнуть уже только хотя бы в силу своей противоестественности. Вспомним купца и монахов из фаце-

тии Леонардо — разве не ясна призрачность средневековых масок, которые становятся объектом общего смеха?

Быть может, наиболее характерной чертой новеллистики является тот факт, что граница старого и нового проходит в самом человеке: он человек и в то же время еще носит средневековую маску. Противоречие нового и старого выступает в новелле в качестве как бы *личного,* субъективного дела каждого человека. Причем новое еще не настолько развито и богато, чтобы совсем разорвать, отбросить старую форму: оно только посмеивается над ней и лишь иногда выбивается за ее пределы. Да, в сущности, другой формы пока и нет: человек неизбежно есть и должен быть либо феодалом, либо придворным, либо монахом, либо крепостным — он еще не может даже на мгновение стать в этом смысле «никем», «просто человеком», так как все общество имеет сословный вид. Подобное выявление нового бытия и сознания как *личного,* как достояния данного индивида (хотя на самом-то деле это новое глубоко общественное) мы находим в новеллистике и лирике XIV и XV веков, а в некоторых странах и первой половины XVI века; это литература *раннего* Возрождения.

Но вот развитие новых сил и идей — то есть, в сущности, развитие материального и духовного *производства,* носителями которого являются люди, — достигает той ступени, когда оно с необходимостью требует своего активного и прямого выявления. Наступает эпоха «высокого» Возрождения, которая рано и выпукло выражается в великих путешествиях Колумба, Васко да Гамы, Магеллана, как бы дарящих человечеству целый необъятный мир, о существовании которого ранее и не подозревали. Другие люди, подобные Леонардо, Копернику, Микеланджело, Эразму, Челлини, Мору, Макиавелли, Лютеру, Дюреру, Бруно, остаются, казалось бы, на своих местах и все-таки также открывают неведомые миры, создают небывалые вещи и идеи, вырываясь поразительно далеко в будущее. Деятельность этих титанов неизбежно развертывается еще в старых формах — при дворах феодаль-

ных королей и герцогов. Но новое бытие и сознание наталкивается на узкие рамки и преграды. И когда эти люди возвращаются из путешествий по просторам земли, по просторам творчества или мысли с огромным внутренним богатством, с невиданной новой энергией, столкновение со старым миром оказывается необходимостью. И поэтому в искусстве с конца XV века (или, точнее, в искусстве высокого Возрождения, которое складывается в иных странах лишь в XVI веке) уже не играет первостепенной роли новеллистическая линия с ее мирным и личностным, возвещающим главным образом внутреннюю свободу индивида пафосом. Решающее значение имеет искусство поистине *героическое,* которое противопоставляет феодальному обществу не субъективные устремления частных людей, но титанические характеры, воплощающие в себе целый мир новых идей и отношений, представляющие, в сущности, стихию нового *общества,* вызревающего под обветшалыми сводами старого порядка и стремящегося взорвать их.

Герои Шекспира, Ариосто, Рабле, Лоне де Вега — так же как и своего рода «лирические герои» книг Томаса Мора и Кампанеллы, поэм Джордано Бруно, сатиры Ульриха фон Гуттена и т. д. — вовсе не являются простыми частными индивидами, борющимися за свою сугубо личную свободу и счастье. Личностное начало выступает здесь только как конкретная и необходимая форма гораздо более глубокого и всеобщего содержания — борьбы за свободу и счастье Человека, то есть человечества в целом. Влюбленные Роланд (у Ариосто) и Ромео, размышляющий Гамлет и действующий брат Жан — это подлинно эпические герои, стремящиеся изменить целый мир, а не устроить замкнутый мирок для себя. Личное здесь как бы совпадает со всеобщим.

Мы знаем, что это своеобразное художественное сознание, породившее образы титанических людей, верящих в свое всесилие, в свою способность преобразовать мир, было величайшей исторической *иллюзией.* Расшатанность всех традиционных жизненных условий, готовых, кажется, рухнуть, эпоха «величайшего

прогрессивного переворота из всех, пережитых до того времени человечеством» (Энгельс), давала эту веру и убежденность.

Естественно, что иллюзия в конце концов падает под беспощадными ударами действительности, сменяясь нарастающим пессимизмом или скепсисом уже у д'Обинье, Монтеня, в позднем творчестве Тассо и Шекспира. Наступает кризис Возрождения. Но эта иллюзия сыграла громадную роль в создании великого искусства, оцениваемого нами теперь как беспредельно дерзостный рывок человека в будущее, как «штурм неба», *действительно,* на самом деле раскрывающий потенциальное всесилие людей и их право на безусловную, окончательную победу над силами зла и тьмы.

Искусство конца XV — начала XVI века (помимо литературы, огромный расцвет переживает живопись, скульптура, театр) являет собой неповторимое и поражающее нас и сегодня слияние высочайшей трагедийности и героики, мощной и оптимистической сатиры, жизнерадостного гимна бытию и смелой утопии. Нам важно подчеркнуть резкий перелом в сравнении с новеллой и лирикой раннего Возрождения: искусство Шекспира, Рабле, Ариосто, Камоэнса заставляет скорее вспомнить о ярчайших образцах героического народного эпоса, о расцвете греческой трагедии, о фантастических повествованиях старых литератур Востока.

Наиболее рано, пожалуй, складывается авантюрно-героический эпос, отражающий прямо или косвенно небывалый размах путешествий, открытий, завоеваний сдвинувшейся с насиженных мест Европы: это и рыцарские поэмы Боярдо, Ариосто, Тассо, Спенсера, и испанский «роман», начиная от «Амгдиса», и опирающиеся на реальные события эпопеи Эрсильи и Камоэнса; последний писал:

Я воспою ваш подвиг, Луситане,
Кому противиться Нептун не мог!

В этом утверждении победы над *богами* рельефно выразился тот пафос всесилия Человека, который под-

нимает искусство Возрождения даже чад героической античностью.

Далее, прямая борьба нового со старым находит гениальное воплощение в неразрывно связанных между собой трагедии и комедии этого времени, достигающих столь высокого уровня в Англии и Испании второй половины XVI века.

Это *героическое* искусство *замедлило* и даже остановило развитие той эстетической стихии прозаической частной жизни, которая уже достаточно сильно и ясно выразилась в новеллистике XIV — начала XVI века. Например, как уже говорилось, «рыцарский роман», который имел в виду впоследствии Сервантес, вовсе не предшествовал новелле, но, напротив, *сменил* ее на литературной сцене. Полное и мощное выявление тех новых деятельных и духовных сил, которые впервые отразились в новелле, привело к своеобразным и даже парадоксальным последствиям, на которые редко обращают внимание при анализе искусства Возрождения.

Если в новелле новое, личностное начало стремилось выступить обнаженно, сбрасывая средневековые маски, то искусство XVI века не боится средневековых ликов: его герои обычно являются по своему положению королями, рыцарями, полководцами, политическими деятелями. Конечно, по своей человеческой сущности они не имеют ничего общего со средневековыми и даже античными вождями и героями: это именно личности Возрождения, борющиеся против всего средневекового. Ренессансные черты выражены в них гораздо полнее и мощнее, чем у героев ранних новелл. Но именно в силу этого внутреннего богатства герои Рабле, Шекспира, Камоэнса не могут жить и действовать в рамках собственно частных, непосредственно личных жизненных отношений — как герои новеллы. Им нужно грандиозное общественное поле действия. Однако единственными условиями для осуществления таких действий являются пока старые, феодальные формы. Чтобы получить возможность реально действовать, герой должен обладать суверенной властью и правом. Гегель справедливо говорил

позднее, что искусство Возрождения делает своих героев царями и военачальниками «из стремления дать изображение полной свободы в желаниях и действиях» (т. XII, стр. 195). Это противоречие содержания личности и официальной формы, в которой она выступает, со всей остротой выразилось, например, в шекспировских характерах — в Гамлете, Лире, Кориолане, Макбете или в королях-великанах Рабле, в могучих рыцарях Ариосто и Тассо.

Новеллистическая проблематика продолжает развиваться в период «высокого» Возрождения, но лишь как одна из линий, подчиненная центральной стихии новой героики и преобразованная ею; в этой связи можно вспомнить образы Панурга и Фальстафа, воплощающие именно обнаженную струю частной жизни. Но это все же только *«фон»* героического и непосредственно общественного действия. В целом искусство Возрождения является, так сказать, идеальным выражением высших человеческих деяний и стремлений эпохи. Оно отражает тот момент, ту историческую стадию, когда новые человеческие силы и настроения, впервые наметившиеся еще в новелле, пытаются одним героическим порывом уничтожить все старое — ложное, злое и безобразное — и сразу войти в царство истины, добра и красоты. Иллюзорное представление о возможности этой быстрой и полной победы вовсе не было иллюзией только вымышленных *героев* поэзии; ее разделяли в большей или меньшей степени сами титаны Возрождения, люди, подобные Леонардо, Мору, Лютеру, Бруно, которым казалось, что действительность формируется под их руками, как мягкий воск. Именно потому эти жившие полной жизнью люди могли подчас так беззаветно и спокойно идти до конца в борьбе за свои идеалы.

3

Итак, литература XVI столетия — в силу специфических условий переживаемого периода открытых военных и идеологических битв старого и нового ми-

ра — оттесняет в сторону то художественное освоение прозаической частной жизни, которое было начато в ранней новеллистике. Искусство обращено теперь к высшим проявлениям борьбы, к тому героическому порыву вперед, который характерен для века, для его лучших и передовых сил. Но тем временем в недрах общества идут менее заметные, но ведущие к не менее существенным последствиям процессы. Период острой политической и идейной борьбы с феодальным строем есть вместе с тем начало того переломного этапа, который Маркс назвал «эпохой первоначального накопления», есть начало развития *буржуазного* общества. Глубина и всеобъемлемость художественного видения, присущая, например, Шекспиру, дала ему возможность отразить возникающие новые отношения; но не это определяет суть шекспировского творчества. Литературе еще предстояло спуститься в нижние этажи общественного здания, где шла своя глубинная жизнь, которая вскоре должна была вырваться на поверхность и стать реальной и всеми видимой жизнью целого европейского общества. Разумеется, и та стихия героических действий, которая запечатлелась в искусстве Возрождения, в конечном счете отражала — сложно, опосредованно и без клейма буржуазной ограниченности — не что иное, как именно буржуазное развитие. Сложившееся затем общество вобрало в себя и направило в нужную ему сторону результаты и плоды героических путешествий и завоеваний, крестьянских войн и городских восстаний, научные открытия, борьбу за свободу действий индивида и т. д. Пожалуй, только лишь великое искусство Возрождения оказалось не столь уж нужным и приемлемым для царства буржуазии, ибо оно далеко превосходило его горизонт и могучими голосами Шекспира, Рабле, Мора звало идти дальше и выше.

Следовательно, эпоха Возрождения была не только временем борьбы против феодального мира — борьбы, которая субъективно ставила себе вовсе не задачу установления власти буржуазии, а цель полного освобождения Человека, — но и началом эпохи первоначального накопления. Эти качества переживаемого

периода отчетливо выступили уже в начале XVII века, что привело к резкому изменению в идеологии, к завершению той особенной, переходной между средневековьем и новым временем культурной эпохи, которая по традиции называется эпохой Возрождения.

Но если характерные для этой эпохи тенденции исчерпывают себя в XVII веке, то глубинное социально-экономическое течение, о котором шла речь, продолжает интенсивно развиваться, все более разрастаясь и постепенно подчиняя себе весь общественный организм. Нам важно понять эти процессы в их отношении к отдельному человеку в его целостном бытии, к *личности,* ибо именно соотношение личности и современного ей общественного мира всегда было предметом искусства.

Исследуя европейскую социальную жизнь XVI — XVII веков, Маркс показал в «Капитале», что она определяется единством двух в определенном смысле противоположных процессов: во-первых, происходит все возрастающее освобождение отдельных людей «от феодальных повинностей и цехового принуждения; и только эта одна сторона существует для наших буржуазных историков...». Но, продолжает Маркс, есть и другая столь же необходимая сторона развития, состоявшая в том, что у освобождаемых от феодальных оков людей должны были быть «отняты все их средства производства и все *гарантии* существования, обеспеченные старинными феодальными учреждениями»[1]. Естественно, что «люди, выгнанные вследствие роспуска феодальных дружин и оторванные от земли насильственной, осуществлявшейся толчками экспроприацией, ..люди, внезапно вырванные из обычной жизненной колеи, ...массами превращались в нищих, разбойников, бродяг — частью *добровольно,* в большинстве случаев под давлением *необходимости*»[2].

Таким образом, созданию буржуазного общества, по словам Маркса, «предшествовало почти повсемест-

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 720. — Курсив мой. — *В.К.*
[2] Там же, стр. 737 — 738.

ное бродяжничество» [1], которое оканчивается лишь после формирования капиталистического производства с его новыми предприятиями и учреждениями, поглощающими выброшенных за пределы официального общества людей-бродяг. Маркс приводит в «Капитале» выдержку из «Утопии» Томаса Мора, рассказывающего, как в результате «огораживаний» массы англичан превращаются в бездомных бродяг: «Они бредут прочь, говорю я, покидают свои привычные родные места и нигде не находят приюта... Когда этими несчастными скитальцами истрачено все до последней копейки, то скажите, бога ради, что же им остается делать, как не красть? Но тогда их вешают по всей форме закона...» И Маркс ссылается на статистику, которая свидетельствует, что только лишь в царствование Генриха VIII (за полвека) было казнено 72000 бродяг[2] — число по тем временам громадное, в два раза превышающее, например, тогдашнее население Лондона.

Маркс и Энгельс подчеркивали, что большие массы людей высвобождались из феодальной системы задолго до буржуазных революций, причем «освобождались не как класс, а *поодиночке»* (т. 3, стр. 77 — 78, курсив мой. — *В. К.)* — в отличие, например, от освобождения пролетариата от гнета капитализма, которое может быть лишь классовым, всеобщим освобождением. Это своеобразие процесса распада феодализма и порождает массовое бродяжничество. Энгельс очень точно заметил, что «вследствие разложения феодализма в обществе, где каждая профессия, каждая сфера жизни была еще ограждена бесчисленными привилегиями, значительно увеличилась масса людей, лишенных определенной профессии и постоянного места жительства» (т. 7, стр. 354). Иначе говоря, человек, выброшенный из *своей* феодальной корпорации, уже вообще не мог найти себе места, пристанища именно потому, что вокруг существовали еще только *феодальные* ячейки, которые состояли из веками принадлежащих к ним

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 155.
[2] См. К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 740.

семей и не впускали в себя чужаков. Оторвавшийся по тем или иным причинам от своей ячейки человек оказывался вне общества, вне закона, и так возникали в этот период поразительные фигуры «бродячих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов» [1].

Массовое бродяжничество, превращение значительной части людей в стоящих «вне закона» скитальцев предстает как всеобщая и — если исходить из проблемы соотношения личности и общества — одна из *наиболее существенных* тенденций европейской жизни XVI — XVII веков. Бытие и сознание людей, остающихся вплоть до полного разрушения феодализма в своих корпорациях, в ульях, где они родились, изменяется крайне медленно и частично. Развитие нового сосредоточивается именно в оторвавшихся, странствующих по жизни людях.

Это историческое бродяжничество представляет собой совершенно особенное явление; так, схожие процессы в последние столетия Римской империи выступают как чисто внешняя аналогия, ибо там они означают и конец всего, между тем как здесь являются началом, истоком целого исторического мира, новой общественно-экономической формации, для создания которой как раз и необходимо было разрушение всех сословных, кастовых, общинных, родовых и прочих «естественных» связей между отдельными людьми, превращение последних в обособленных, связанных лишь частным интересом индивидов. Только после этого складывается новый тип *всеобщих,* всеохватывающих связей, которые соединяют отдельного человека со всем громадным общественным целым (ибо ранее, будучи неотделимым членом одной ограниченной корпорации, индивид как раз отделен от целого мира).

Итак, повсеместное бродяжничество было как бы горнилом, в котором выплавлялись и совершенно новый человеческий тип и столь же небывалые отно-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, 1953, стр. 113.

шения индивида и целого. Судьбы людей, оторвавшихся от общественной системы, не могли не вызывать самого острого и все усиливающегося интереса и неизбежно становились объектом искусства. Это достаточно рельефно выразилось, например, в живописи конца XVI — XVII веков (нищие мальчики Мурильо, «Блудный сын» Рембрандта, «Игра с шулером» Валантена, бродяги фламандских мастеров жанра и т. д.). Однако подлинной стихией этих новых человеческих типов было непрерывное *движение,* изменчивость обличий и положений; поэтому глубоко и полно отразить их существо могло лишь движущееся полотно повествования.

Естественно предположить, что имеющее столь далеко идущий общественный смысл бродяжничество значительной части людей в Испании, Франции, Англии, Германии XVI — XVII веков должно было породить мощные отзвуки в литературе. И в самом деле, мы находим целое литературное *направление,* вырастающее на этой почве, — так называемый *плутовской роман,* интенсивно развивающийся с конца XVI до середины XVIII века. За этот период были созданы десятки произведений, вызвавших острый интерес в широких читательских кругах[1].

[1] Среди них следует назвать прежде всего испанские романы: анонимная «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), «Приключения и жизнь Гусмана из Альфараче» (1599 — 1604) Матео Алемана, «Плутовка Хустина» (1604) Франсиско Лопеса де Убеда, «Дон Маркое Обрегон» (1618) Висенте Эспинеля, «История жизни пройдохи по имени Паблос, образца бродяг и зеркала мошенников» (1606 — 1609, издано в 1626 г.) Франсиско Кеведо, «Хромой бес» (1641) Луиса Гевары, «Севильский хорек» (1642) Алонсо Солорсано. В дальнейшем развитие жанра замирает в связи с общим глубоким упадком испанской культуры.

В конце XVI века начинает развиваться английский плутовской роман. Известный драматург Роберт Грин создает небольшие романы автобиографического характера, в том числе «На грош мудрости, приобретенной миллионом раскаяний» (1592); Томас Нэш пишет свое известное произведение «Злополучный путешественник, или История жизни Джека Уилтона» (1594). В середине XVII века популярны анонимные повествования о ворах — «Английский Гусман, или История о несравненном воре Дж. Гинде» (1652) «История не знающего себе равных вора Ричарда Гейнама» (1656) и «Английский мошенник» (1665)

Перечень книг показывает объем литературного направления, осваивавшего то массовое бродяжничество, которое выступает как наиболее рельефное жизненное выражение все нарастающего буржуазного развития. Но весь размах плутовского романа не будет ясен, если не учитывать небывалую распространенность названных произведений: так, например, только при жизни Сореля его «История жизни Франсиона» выдержала во Франции более 60 изданий! Известнейшие романы непрерывно издаются во всех странах Европы. И, собственно говоря, с этими произведениями впервые входит в жизнь письменная *литература* — как массовое, ставшее достоянием всех большое искусство. Правда, громадной популярности достигают еще ранее издания «рыцарских романов». Но здесь мы сталкиваемся с глубокой и интересной проблемой, о которой еще пойдет речь: становясь массовой прозаической литературой, рыцарские повество-

Геда и т. п. Однако в целом революционная эпоха, занимающая последние две трети столетия, оттесняет английский роман в сторону; основные художественные идеи времени выражаются в героических поэмах и трагедиях Мильтона, в аллегорической сатире Бэтлера и Бэньяна. Роман снова выдвигается в центр английской литературы лишь в начале XVIII века, когда был создан ряд выдающихся романов, являющих собой как бы переходную форму от плутовского к психологически-бытовому роману просветительского типа: «Молль Флендерс» (1721) Дефо, «История приключений Джозефа Эндрьюса» (1742) и «История Тома Джонса, найденыша» (1749) Филдинга, «Приключения Родрика Рэндома» (1748) и «Приключения Перегрина Пикля» (1751) Смоллетта и т. д.

Во Франции плутовской роман представлен «Правдивой комической историей Франсиона» (1623) Шарля Сореля, «Сатирическим романом» (1624) Жана де Ланнеля, «Мещанским романом» (1660) Антуана Фюретьера, «Приключениями Жиль Бласа» (1715 — 1735) Ален Рене Лесажа; так же как и в Англии, здесь затем совершается переход от плутовских к просветительским романам в повествованиях Мариво «Удачливый крестьянин» (1736) и «Жизнь Марианны» (1741), в «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» (1731) Прево и т. д.

В Германии Ганс. Грнммельсгаузен создает «Приключения немца Симплициссимуса, или Историю жизни удивительного бродяги...» (1668) и «Историю лихой наездницы Кураж» (1670); в этом же русле создаются своеобразные сатирические повествования — «Три величайших в свете дурака» (1673) Христиана Вейзе и «Шельмуфский» (1696) Христиана Рейтера.

вания теряют высокий художественный уровень, превращаются в то, что мы теперь называем чтивом. Высшие образцы этого жанра представлены в не столь уж популярных стихотворных повествованиях Боярдо, Ариосто, молодого Тассо. Между тем роман в собственном смысле, напротив, обретает свое наиболее плодотворное развитие, именно становясь массовой прозаической литературой.

4

Но не будем забегать вперед; возвратимся к истокам нового жанра — к народным романам, подобным книге о Тиле Уленшпигеле. Здесь мы находим наиболее раннее отражение стихии бродяжничества. Немецкий Тиль, а с ним вместе итальянский Бертольдо, английский Робин Гуд — этот человек «outlaw» («вне закона»), как называют его в книгах того времени, испанские Педро Урдемалас и Ласарильо являют собой первые характерные фигуры бродяг, выброшенных из общества и ставших частными, действующими от самих себя людьми. В свете этого ясно, почему бродяжничество и озорство Тиля обладают тем эпопейным размахом, о котором шла речь выше; тут действительно выражается поистине всемирно-историческая тенденция, как бы стержневая струя потока современной жизни. И не столь уж существенно, что в книге о Тиле и в некоторых позднейших повествованиях этого рода переход к бродячей жизни объясняется прирожденными свойствами героя или роковой случайностью; целостная история странствий героя обнаруживает как раз социально-историческую закономерность подобных человеческих судеб. Все увеличивающаяся масса индивидов, выпавших поодиночке из существующего общества, оказавшихся за рамками сословий и являющих собой как бы «просто людей» (а не феодалов, монахов, ремесленников, крепостных), представляет еще не оформленную стихию нового общества, которое складывается внутри феодального. Эти новые люди двойственны по своей социально-психоло-

гической природе, противоречиво соединяют в себе «буржуазное» и «пролетарское» содержание; подобную противоречивость образа Тиля мы уже характеризовали ранее.

Но нам важно сейчас не задержаться на социальной характеристике героев романа (или, точнее, их реальных прототипов), а перейти к анализу собственно художественных моментов — то есть тех тенденций и форм, которые складываются в самом искусстве как отражение новых явлений исторической действительности. Тот факт, что художественные повествования обращаются к изображению судеб людей, ставших бродягами в результате распада феодализма и процесса первоначального накопления, — это лишь объективная предпосылка сложных и глубоких сдвигов и метаморфоз в самой области искусства слова. Беда многих работ о литературе заключается как раз в том, что они останавливаются там, где следует только начать, — на установлении связи жизни и литературы.

Изображая судьбы бродяг эпохи первоначального накопления, литература впервые получает возможность художественно осмыслить бытие и сознание собственно *частных индивидов.* Здесь нужно видеть очень существенную сторону дела: в течение длительного исторического периода частный, освободившийся от средневековой маски человек *неизбежно* оказывается бродягой, даже плутом, ибо у него одновременно отнимаются, как показывает Маркс, все традиционные источники и гарантии существования. Иначе говоря, бродячий, странствующий человек и есть первая и необходимая конкретно-историческая форма частного, «индивидуального» человека нового времени.

Таким образом, отражая повсеместно распространившееся бродяжничество, литература XVI — XVII веков получает возможность художественно осваивать принципиально новый объект — бытие и сознание всецело частных людей, и писатель становится «историком частной жизни». Это приводит к существенным изменениям в самой природе художественности. В центре широкого эпического повествования оказы-

вается персонаж, совершающий будничные бытовые поступки, не имеющие ничего общего с деяниями персонажей прежнего эпоса — народных вождей, рыцарей, королей, завоевателей. Однако эти прозаические персонажи выступают как подлинные эпические герои, действительно представляющие собою центральные фигуры эпопей, охватывающих целый мир. Ибо сам этот мир уже не обобщенный и преображенный мир грандиозного исторического деяния (например, решающей битвы за освобождение народа), но прозаический мир повседневной народной жизни. Пользуясь определением Гегеля, в романе по-новому, но «полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира... Роман в собственном смысле... требует полноты миро- и жизнесозерцания, его многообразный материал и содержание проявляются в пределах индивидуального события — это и составляет центр всего» (Соч., т. XIV, стр. 273 — 274). В этом отношении роман, в частности, качественно отличается от новеллы раннего Возрождения, — в том числе от знаменитой «Фьяметты» Боккаччо, которую подчас неправомерно называют первым психологическим романом.

Противостоя целому миру — пусть обыденному и прозаическому, — меряясь с ним силами в одиночку, персонажи романа способны предстать в ореоле героики и трагизма. Роман открывает в сфере частной жизни свои великие войны, перевороты, подвиги и катастрофы, которые — как позднее провозгласят Филдинг и Бальзак — полны не менее глубоким смыслом, чем собственно исторические события.

Наша задача заключается в том, чтобы понять, как это новое богатое содержание с необходимостью возникает из того простого, естественного и как бы даже случайного факта, что повествователи начали изображать судьбы выброшенных из общества бродяг. Зерно этого развертывающегося потом в течение нескольких столетий художественного открытия заключено уже в непритязательной народной книге о Тиле Уленшпигеле. Ведь сама тема бродяжничества — если

всмотреться в нее внимательно — таит глубокий и многогранный смысл.

Исходным моментом является, конечно, элементарный отклик искусства на реальные современные факты: в Европе появились странные фигуры странствующих, неприкаянных изгоев, которые поражают воображение еще прочно сидящих в своих средневековых «раковинах» крестьян, ремесленников, монахов. Но, будучи освоена искусством, повествованием, эта тема уже как бы трансформируется, становясь *художественным принципом.* Образ странствия, мотив непрерывной подвижности человека — не только внешней, материальной, но и духовной, психологической — становится одной из основ структуры жанра.

Само бродяжничество выпавших из общества людей — это конкретно-историческое явление, определяющее тематику романа XVI — XVII веков; но принцип подвижности, неустойчивости человека, изменяющего места жительства, облики, душевные состояния и, наконец, само мироощущение (это будет лишь в романе XVIII века), развивается в разных формах на всем протяжении истории романа. И один из теоретиков XX века не без оснований говорил о духе «бесприютности» как характерной стихии жанра. Это резко отделяет роман от предшествующих типов эпоса. В гомеровской поэме, в «chanson de geste», в рыцарском эпосе господствует, напротив, пафос устойчивости, неизменности основных качеств человека и мира. Сами события, сдвиги сюжета только подтверждают неподвижную незыблемость героя и породившей его почвы — приключения проносятся, как волны мимо утеса. Такими незыблемыми остаются Одиссей и ждущая его родина, Роланд, верно служащий Карлу и «сладкой Франции», Тристан и Изольда в их любви и одновременной невозможности нарушить законы мира.

Между тем уже в книге о Тиле все сдвинулось и потекло; неизменно только как раз само *движение* неутомимо идущего по земле героя. И это в разных формах выступит потом во всей истории романа; жанр всегда будет «путешествием», нескончаемыми «поисками», вплоть до «Поисков утраченного времени»

Пруста и «Улисса» Джойса (ничем, конечно, не похожего на гомеровский эпос об Улиссе) — произведений, в которых выразится уже распад искусства романа в эпоху кризиса буржуазного общества.

Было бы неправильно сделать из всего этого вывод, что, скажем, народная книга о Тиле — некое сверхгениальное произведение, которое смогло предвосхитить целую эпоху повествовательного искусства. Гениальность здесь выступает только в том смысле, что эта книга — одна из самых *первых* в своем роде, что она *открытие,* изобретение, как бы совершенное целым народом. Она находится на непосредственном стыке, смыкании искусства и жизни. Освоив совершенно новую стихию бродяжничества, предстающую как исторический фундамент жизни буржуазного общества, как первичная основа, которая будет просвечивать, прощупываться и через несколько столетий, народный роман смог вобрать в себя и столь богатые предпосылки будущего развития жанра.

Народный роман впервые открыл, освоил новые, только что начавшиеся тенденции самого *общественного* развития: бродяжничество есть исходная форма все возрастающего потом процесса буржуазного обособления индивида. Именно поэтому стало возможным предвосхищение художественного развития: ведь далее и сама жизнь, которую отражает последующее искусство, движется в направлении, заданном истоками, началом истории буржуазного общества — освобождением людей от феодального гнета и — одновременно — от всех средств производства и гарантий существования (то есть, с экономической точки зрения, превращением большинства людей в наемную рабочую силу, или, иначе, превращением рабочей силы в товар, что и является сутью, ядром капиталистической экономики).

Нелепо думать, что можно из экономики сразу перескакивать в искусство; процессы, происходящие в материальном бытии людей, несомненно, оказывают воздействие на искусство, с необходимостью ведут к изменениям и сдвигам. Но эти необходимо совершающиеся преобразования предстают в сфере искусства

в совершенно специфическом, неузнаваемом виде: это ведь *художественные, а* вовсе не экономические изменения. Попытка выяснить прямолинейные и непосредственные отражения экономических сдвигов в искусстве как раз не дает возможности схватить действительно глубокие изменения, происшедшие в художественной области под воздействием переворотов в материальном бытии.

Так, с точки зрения экономики с XVI века происходит двоякий процесс: индивиды освобождаются от феодальной системы зависимостей и в идеале могут более или менее свободно основать свое собственное капиталистическое предприятие — если, конечно, у них есть деньги, — либо наняться на какую-нибудь возникшую мануфактуру; с другой стороны, у этих людей *отняты* традиционные источники существования — скажем, крепостной земельный надел, место в свите сеньора, монастыре, цехе, — и они на самом-то деле не свободны, но *вынуждены* искать новые источники жизни. Эту исходную ситуацию мы находим в книге о Тиле и, так или иначе, в любом плутовском романе. Однако если мы попытаемся понять историю скитаний героя в свете этого экономического распутья как дорогу либо «в буржуи», либо «в пролетарии» (а именно таким образом рассматриваются плутовские романы в некоторых вульгарных работах), мы просто уничтожим художественное содержание романа. Ибо в романе отражается не экономическая ситуация (ее отражение присутствует в романе только как невыделенный элемент многогранного образного единства), но целостное соотношение человеческой личности и мира.

История того же Тиля обнаруживает это соотношение как цепь столкновений личности, ставшей как бы самостоятельным, замкнутым в себе миром, с чуждой и внешней по отношению к ней реальностью людей и вещей. Античный или средневековый человек был сращен со своим городом, общиной, кастой, монастырем, придворной свитой, цехом, которые являли собой как бы продолжение, неотделяемую оболочку его тела и духа. При феодализме, говорит Маркс, «земельный участок индивидуализируется вместе со своим хозяи-

ном... является как бы неорганическим телом своего хозяина» [1]; это уже предстает как именно *эстетическое* выражение определенных экономических отношений. Поэтому чуждым и внешним для людей античности и средневековья мог быть только мир за пределами их непосредственного окружения, которое, напротив, было всецело родственным и как бы «внутренним» миром. Далее, подлинными *событиями* для человека ранее являлись события, происходившие с этим его общественным миром, с которым он сросся. Поражение или победа в борьбе с врагом, успехи или неудачи действий целого коллектива, достоинства или недостатки тех или иных должностных лиц города, общины, королевского двора были лично затрагивающими каждого фактами, главными и решающими событиями жизни каждого индивида.

Для Тиля собственным его миром является только он сам, его личное бытие. И подлинными *событиями* оказываются теперь совершенно индивидуальные испытания, поступки и переживания. Эти прозаические мелочи жизни предстают как нечто значительное и большое уже хотя бы потому, что другого рода событий в повествовании просто не имеется. Масштаб изображения задает уже рассказ о детстве Тиля. Единственное событие, представленное здесь, — бесподобно озорная выходка мальчишки, который, сидя на лошади позади отца, оголяет свой зад, чтобы затем вместе с отцом удивляться, почему бранятся прохожие. Из таких событий и состоит все повествование, в эпилоге которого умирающий герой завещает отпевающим его монахам свои сокровища, и после похорон монахи получают ящик с весьма гадким содержанием.

Казалось бы, это просто анекдоты, причем даже для того времени далеко не новые. Но когда последовательность анекдотов становится не произвольным рядом призванных развеселить окружающих высказываний, но полной историей жизни (в книге рассказы-

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Сост. Мих. Лифшиц, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 185.

вается именно вся жизнь Тиля), происходит глубокое превращение материала. Цепь анекдотов и жизнь человека, предстающая как цепь анекдотов, — это несовместимые вещи. Жизнь Тиля не только насквозь комична; она, несомненно, окрашена и трагизмом, она вызывала и вызывает не только смех, но и грусть, печальное раздумье над судьбой веселого бродяги, неприкаянно скитающегося по чуждому и враждебному миру. Это единство противоположных эстетических начал естественно вырастает из самой ситуации книги о Тиле и опять-таки скрывает в себе зерно будущего развития романа.

Не менее существенна и другая сторона проблемы: превращаясь в историю жизни, цепь анекдотов вдруг наполняется дополнительным, не содержащимся в них самих смыслом, который и становится основным, быстро оттесняя на второй план остроумие как таковое. В самом деле, узнавая, например, об озорстве ребенка Тиля и Тиля-мертвеца (ибо он издевается над монахами именно из могилы), мы прежде всего постигаем самостоятельный смысл остроумной выходки. Но в следующее мгновение точка зрения уже перемещается на героя; факт становится его характеристикой, обнаружением его отношения к миру, перед которым, например, он еще ребенком оголяет зад...

Деталь растворяется в целостном образе. Это значит, что исходным, определяющим книгу содержанием является именно образ озорного героя, который вырастает из цепи своих выходок, облекаясь в них как в свою живую плоть. Отдельные анекдоты, шванки существовали задолго до книги, но они стянулись, срослись в новое целое под действием энергии зародившегося в народном сознании образа веселого бродяги. И даже старые притчи, вошедшие в книгу, демонстрируют в ней уже не свои моралистические назидания, но облик человека, как раз нарушающего сами эти назидания.

Именно поэтому и внешне ничтожные анекдоты, и просто образы жизненных мелочей могут приобретать в романе богатый и напряженный смысл: ведь они живут в новом эпосе не сами по себе, а как проявле-

ния человеческого существа героя и его отношения к миру.

Это частный герой в его частных отношениях к окружающему; но, как уже говорилось в связи с ранней новеллой, частное здесь становится необходимой и основной формой громадного *общественно-исторического* движения. Купец и монах у Леонардо, сбрасывая сословные маски, в чисто личном взаимоотношении демонстрируют *всеобщую* тенденцию.

Новелла в этом смысле выступает лишь как прообраз будущего романа, как первый яркий луч новой художественности, поднимающейся над горизонтом европейской культуры. И нужно видеть качественное отличие романа, его резкий скачок вперед. Дело в том, что в новелле раннего Возрождения выступают все-таки *еще средневековые* люди, лишь вырывающиеся в тех или иных ситуациях из феодального образа жизни. Эти люди, которые еще являются дворянами, монахами, ремесленниками и т. п., и предстают перед нами вначале в своих «характерных масках», — пользуясь этим точным словом Маркса. В тот или иной момент они срывают с себя эти маски, обнажая «естественную» человеческую природу. Совершенно по-иному обстоит дело у того же Тиля. Он выступает, напротив, как «просто человек», как озорное, дерзкое, самостоятельное существо и лишь в тех или иных целях на мгновение *надевает* на себя маску ремесленника либо кого-нибудь еще.

Это приводит к очень существенным последствиям: если в новелле «человеческое» противопоставляется «феодальному» прежде всего как истинное — ложному, живое — мертвому, доброе — злому, прекрасное — безобразному, *человеческий* облик Тиля предстает уже как цельное единство противоречивых стихий. В самом существе Тиля как самостоятельного, частного человека (независимо от феодальных масок, для него чисто внешних и с легкостью сменяемых) нерасчлененно уживаются истинное и ложное, доброе и злое, прекрасное и безобразное. Это уже противоречивость самого человека, а не его «естественной» природы и сковывающей последнюю оболочки.

Здесь коренится специфическая *эстетика* романа: в каждом элементе повествования переплетены возвышенное и низменное, красота и безобразие, поэзия и проза и т. д. Причем переплетены так, что уже нельзя выделить и указать пальцем какую-либо из сторон: они слиты в новую цельность, в неповторимое единство многообразных качеств. Этим искусство романа принципиально отличается, например, от ведущих ренессансных жанров. В повествовании Рабле, в драме Шекспира, в поэме Ариосто также сочетаются трагедийность и комизм, пафос героики и саркастический смех, прекрасное и безобразное; однако именно сочетаются, но не сливаются. Рабле воспевает величие и красоту человеческой природы и обрушивает свой уничтожающий хохот на ничтожные и отвратительные чудовища старого мира, — и это две различные, относительно самостоятельные стихии его книги. Высокий трагизм и комедийный гротеск у Шекспира подчас выступают с отчетливой отдельностью — в *стихотворных* и *прозаических* сценах. В романе все срослось: поэтому как бы приглушаются напряженность трагизма и острота сатиры, создается нечто «среднее»; но эта новая многогранная эстетическая цельность — необходимое и ценнейшее явление искусства XVII — XX веков. Роман вовсе не отменяет — хотя и оттесняет на второй план — развитие трагедии и сатиры (как, например, не отменяют друг друга, развиваются рядом сами эти две линии искусства); роман входит в искусство как своего рода «третья сила» в тот момент, когда это становится необходимым.

Своеобразие содержания — стихия частной жизни, новое соотношение героя и мира, всеобщая подвижность и текучесть, образы жизненных мелочей как основная форма мышления о большом общественно-историческом мире, эстетическая многогранность и т. д. — естественно порождает специфическую *форму* жанра — целостную систему особенностей сюжета, композиции, художественной речи, ритма повествования, самый способ материального существования ро-

мана (массовая печатная книга). Все это в той или иной степени присутствует уже в народном романе о Тиле (который тоже ведь есть массовая печатная книга). Однако несомненно, что в этом непосредственно перешедшем из устного бытования комплексе рассказов черты жанра только намечаются. Это еще скрытое, эмбриональное развитие романа, когда он не только еще не осознает себя как самостоятельное литературное явление, но и во многом вообще не является искусством, не отделяет себя от жизни — ведь история Тиля воспринималась как простая передача выходок вполне реального человека, могила которого в Мекленбурге служила объектом своеобразного поклонения.

Поэтому разговор о форме романа может идти лишь на основе *литературных* образцов жанра; мы перейдем к нему после характеристики содержания первого этапа истории романа.

Книга о Тиле — как и другие подобные изданные и неизданные фольклорные повести — важна как открытие, как начинающееся с самого начала, на пустом месте создание нового типа эпоса. Она создается людьми, которые не имели сколько-нибудь существенного представления о многовековом предшествующем развитии поэзии. Конечно, в творчестве нового с необходимостью используется накопленный материал шванков, притч, пословиц; но сама художественная цельность, создаваемая в этом творчестве, имеет такое внутреннее ядро, которое неизвестно предшествующему развитию искусства. Оно действительно возникает совершенно заново, в результате перелома, определяемого переломом в самой жизни эпохи, — прежде всего началом всеобщего бродяжничества, порождающего небывалый тип людей, который является прообразом, авантюрным предшественником индивидов еще очень далекого буржуазного общества.

В какой-то момент это открытие должно вырваться из эмбрионального бытия в фольклоре в официальную область литературы. Впервые это, очевидно, происходит в середине XVI века в Испании, когда фольклорную историю о мальчике-поводыре Ласаро обраба-

тывает профессиональный (но еще анонимный — и это очень характерно!) автор. Открытие, совершенное в повседневном эстетическом опыте масс, ядро новой художественности, созданное в фольклоре, обрастает плотью уже разработанного за века повествовательного искусства. На *этом* стыке фольклора и литературы и рождается по-настоящему новый жанр — ибо только собственно *литературный* роман может считаться полноценным романом (в отличие, например, от древнего героического эпоса, который может принимать завершенную форму и в устной традиции). Роман о Ласарильо становится своего рода манифестом нового жанра — на эту небольшую повесть ссылается как на образец большинство романистов конца XVI — XVII веков.

От «Жизни Ласарильо» начинается собственная история романа, когда он, так сказать, из «вещи в себе» превращается в «вещь для себя». Следует отметить, что до рождения романа как такового развивается не только фольклорный роман. В ряде произведений ренессансного искусства создаются своего рода романные линии, романные образы. Так, выдающийся испанский писатель конца XV — начала XVI века Фернандо де Рохас в своей «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» создает образ сводни Селестины, которая во многом родственна фигурам будущего плутовского романа. Но перед нами все же типично ренессансная драматическая история влюбленных Селестина является в этом мире как злая разрушительная сила — соединяя возлюбленных, она губит их. Сама структура произведения делает невозможным становление собственно романного содержания: Селестина предстает как уже сложившийся, статичный человеческий характер, участвующий в главном действии; нет той истории характера, той подвижности образа, которые являются неотъемлемой стихией романа. С другой стороны, Селестина, играющая определенную роль в драматическом конфликте, выступает в одностороннем воплощении, как злое и безобразное начало. Мы не найдем здесь решающего для романа пафоса эстетической многогранности.

С этой точки зрения гораздо более «романным» является образ Панурга в книге Рабле. Его линия — это как бы включенный в грандиозный сатирически-героико-утопический мир книги самостоятельный «роман». Однако самостоятельность здесь весьма относительная, и поэтому природа романа не может оформиться и выявиться как своеобразная художественная цельность. То же следует сказать и о фальстафовской линии у Шекспира: это только фон ренессансной трагедийности и комизма. В романе же этот фон становится *первым* и *крупным планом* повествования. Словом, роман — это конкретная художественная целостность, в которой даже уже освоенные в других жанрах содержательные элементы приобретают иной смысл и вес.

Нельзя не вспомнить в этой связи о комедии Сервантеса «Педро де Урдемалас», изданной им в сборнике комедий в 1615 году, но написанной, возможно, значительно ранее и лишь доработанной перед опубликованием, ибо в последние годы жизни писатель создает свои крупнейшие произведения — два тома «Дон Кихота», том «Назидательных новелл», «Персилеса и Сихизмунду». В центре комедии стоит образ народного героя, испанского «брата» Тиля. Педро последовательно становится батраком, помощником алькальда, участником цыганской шайки, отшельником, студентом и, наконец, актером — как и плутовской герой «Дон Кихота» Хинес де Пасамонте, о котором еще пойдет речь.

Таким образом, Сервантес на основе существующего в устной традиции народного романа создает комедию, а не литературный роман. И это оказывается своего рода творческой ошибкой: комедия не имеет даже доли того успеха и значения, которые имеют плутовские романы о Ласарильо, «Гусман» Алемана, «История Паблоса» Кеведо и, наконец, краткий плутовской роман самого Сервантеса «Ринконете и Кортадильо», вошедший в «Назидательные новеллы». Характерно, что комедия о Педро выливается в своеобразную форму серии сценических эпизодов, через которые проходит в разных обличиях герой, —

то есть пьеса тяготеет к структуре романа. Но драматическая и к тому же стихотворная форма все же не дает возможности полного выявления новаторского содержания, и произведение не смогло встать в один ряд с повествованиями Алемана, Кеведо и т. п. Нетрудно представить себе, сколь значительным мог быть плутовской роман великого писателя, созданный на основе известнейшего в Испании фольклорного романа.

Но для нас важно сейчас другое: история Педро Урдемалас, развивающаяся в испанском фольклоре с XV века и имевшая столь громкую известность (герой этот упоминается и у Лопе де Вега, Кеведо, Тирсо де Молина), была ранним прообразом романа и не могла не влиять на создателей историй Ласарильо, Гусмана, Паблоса и самого автора «Дон Кихота».

«Итак, литературный роман опирается на фольклорную предысторию, где была открыта сама «художественная концепция» жанра. Народные романы пользовались вплоть до XVIII века громадной популярностью и влиянием. Немецкий теоретик, высказывание которого приводилось выше, подтверждал в XVIII веке, что роман о Бертольдо есть «любезное чтение италианцев», а слава романа о Тиле «велика». Еще в XVI веке выдающийся немецкий писатель Иоганн Фишарт издает стихотворную обработку книги о Тиле; тогда же выходит в Англии книга «Деяния Робин Гуда». Наконец, в «Жизни Ласарильо» закономерность как бы находит прямое, открытое выражение: обработка фольклорного повествования становится основополагающим образцом литературного жанра.

Тем самым чисто фактически опровергается концепция, рассматривающая роман как некое «продолжение» или «перелицовку» рыцарского эпоса (В. В. Сиповский писал, например, что современный роман порожден «полемическим задором в борьбе с рыцарским эпосом». Цит. соч., стр. 342). Роман возникает самостоятельно и в известное смысле даже игнорируя традиции, вырастая как бы непосредственно из самой современной жизни. Мы много говорим об определяющей роли народа в развитии искусства,

но слишком уж часто этот тезис остается общей декларацией. В истории возникновения романа эта роль масс, создающих художественное явление совершенно нового типа, проявляется с осязаемой выпуклостью. Жизненный опыт нескольких поколений переломной эпохи опредмечен в новаторских повествованиях, хотя все их значение, естественно, не может быть осознано самими создателями, — это совершается лишь в литературе, воспринимающей и развивающей новую форму *эпоса.*

6

До сих пор, говоря о романе, мы опирались в основном на народную книгу о Тиле Уленшпигеле. И весьма вероятно, что столь обширный и подробный разговор об этом произведении кажется странным и неоправданным. Ведь книга о Тиле едва ли может служить *образцом* жанра — как в силу своего фольклорного происхождения (роман ведь принципиально литературный жанр), так и просто в силу своего примитивизма, выводящего ее за пределы «высокого» искусства.

Однако, рассматривая эту народную книгу (а тем самым и ее многочисленных собратьев — вплоть до уже полулитературного «Ласарильо с Тормеса»), мы получаем два огромных, неоценимых преимущества.

Во-первых, мы можем так или иначе показать, увидеть, что роман возникает в начале буржуазной эпохи заново, как бы на пустом месте. Ибо создатели книги о Тиле едва ли находились в русле тех вековых литературных традиций, из которых многие влиятельные теоретики склонны выводить новейший роман (античные эротические и комические повести, рыцарский эпос, литературная новелла раннего Возрождения).

Во-вторых, книга о Тиле предоставляет нам редкую возможность говорить непосредственно о *содержании* жанра. В ней все еще неопределенно, неоформленно. С одной стороны, это ведь всего-навсего сборник ходячих анекдотов; но в то же время между ними и сквозь

них проходят, неожиданно возникая, какие-то новые токи и взаимосвязи (что я и старался показать выше). Простой тематический мотив путешествия вдруг становится содержательной структурой жанра; сам анекдотизм каждого из эпизодов, все нарастая, оборачивается ощущением какого-то трагизма жизни (как, например, в комических сценах Брейгеля); смерть героя, призванная оборвать нескончаемую цепь приключений, не дает действительной законченности — чувствуется, что движение могло продолжаться снова и снова: жанр лишен *завершенности.*

Словом, жанровая форма как бы возникает на наших глазах прямо из материала — из попросту соединенных шванков о Тиле Уленшпигеле. Позднее, в развитом романе, содержательность формы будет глубоко запрятана, скрыта; здесь же все еще словно сшито белыми нитками и очевидно.

Таким образом, книга о Тиле, живущая где-то на пересечении фольклора, жизни и литературы, представляет собою идеальный исходный пункт для решения проблемы романа. На нее еще не наслоились мощные воздействия литературных традиций, а жанровая форма еще не затвердела.

Однако в дальнейшем совершится и то и другое: жанр воспримет многообразные традиции и обогатится ими, а с другой стороны — обретет сложную, тонко разработанную и прочно «облегающую» содержание форму.

Уже в XVII веке плутовской роман, который по основной структуре предельно близок книге о Тиле, опирается на все предшествующее развитие эпоса. В него входят созданные за века формы повествования, диалога, описания. *Именно теперь* роман как бы возвращается и к позднеантичной прозе, и к рыцарскому эпосу с его сложными фабульными конструкциями, и к высокой повествовательной культуре новеллы XIV — XVI веков. Одни традиции он воспринимает, от других отталкивается.

И лишь сейчас, когда мы уже поставили вопрос о *самостоятельном* рождении романа в горниле народного творчества, мы можем обратиться, к проблеме

традиций, не опасаясь ложного преувеличения и абсолютизации их *роли. Роман* как таковой не возник и не мог возникнуть в античной и средневековой литературе. И в то же время несомненно, что задолго до рождения романа складываются литературные *предпосылки,* по-своему предвещающие будущий жанр.

Прежде всего роман, конечно, связан с развитием эпоса вообще. И в этом смысле и народный героический эпос, и позднеантичная проза, и рыцарские повествования, и ренессансная эпическая поэма могут быть поняты как стадии последовательного развития эпического искусства — развития, ведущего к роману.

Однако такое общее указание на преемственность крайне мало дает для понимания существа дела. Можно, вероятно, показать, что роман так или иначе связан со всеми предшествующими эпическими формами; но выяснение этих многосторонних связей скорее затемнит, чем выяснит проблему традиций, ибо таким образом будет смазана роль основной, решающей связи и традиции.

Роман вовсе не исходит из предшествующего эпоса, не надстраивается на о, ним как новый этаж; вернее уж будет сказать, что роман прорастает из-под *развалин* основных эпических форм предыдущей эпохи, ибо во время возникновения романа происходит именно разложение прежнего эпоса. С середины XVI века в течение столетия основной, ведущей и наиболее мощной формой поэзии является драма, а не эпос.

Говоря о разложении эпоса, я имею в виду буквальный смысл этого слова: речь идет не об «отрицательной» характеристике эпических памятников эпохи, но о том, что жанр, ранее выступавший как синтетическая, всесторонняя форма освоения жизни, теперь разделяется, распадается на ряд «специализированных» линий.

В народном эпосе и в ранних формах литературного эпоса — вплоть до «Божественной комедии» Данте — жанр предстает как всеобъемлющая, эстетически многогранная форма (см. об этом уже упоминавшееся фундаментальное исследование Е. М. Мелетинского). Несмотря на то что в основе классического эпоса ле-

жит пафос героики, он вбирает в себя все многообразные стороны эстетического отношения к миру. В нем так или иначе выступают трагедийность и комизм, героика и обыденность, патетика и ирония, утопия и быт, авантюрность и идиллия. Правда, все это предстает в возвышенном, *поэтическом* колорите. Бытовые картины и подробности — выделка щита Ахилла, история меча Роланда, выращивание коня Ильей Муромцем — или ироническое изображение Олимпа в гомеровских поэмах и двора князя Владимира в русских былинах подняты и включены в цельное движение высокого эпоса.

В XV — XVI веках происходит очевидное распадение эпического жанра. С одной стороны, развивается уже чисто героическая (и трагедийная) поэма, лишенная элементов комизма, быта, иронии и т. д. Таковы, например, поэма Тассо «Освобожденный Иерусалим» и более поздние, уже выродившиеся эпические поэмы — «Девственница» Шаплена, «Мессиада» Клопштока, «Россияда» Хераскова и т. п.

С другой стороны, большое значение приобретают *комические* (или «ироикомические») поэмы и повести, подобные «Большому Морганту» Пульчи, «Гудибрасу» Бэтлера, «Перелицованному Вергилию» Скаррона и т. п.

Далее, очень широко развивается *авантюрный* эпос (авантюрность, «приключенчество» — это особенная эстетическая стихия, глубоко исследованная Гегелем); его главным воплощением явились различные формы «рыцарского романа».

Наконец, особые линии образуют крупные эпические жанры *утопии* («Утопия» Мора, «Город солнца» Кампанеллы, «Новая Атлантида» Бэкона и др.) и *идиллии* («Аркадия» Саннадзаро, «Диана» Монтемайора, «Галатея» Сервантеса, «Аркадия» Сиднея, «Астрея» Д'Юрфе и т. п.).

Итак, происходит своего рода специализация, ведущая к распаду монументальной эпической формы, которая ранее вбирала в себя все богатство эстетических отношений человека к миру. Это, без сомнения, свидетельствует об умирании старого эпоса. Важно

иметь в виду, что то же самое когда-то произошло *с* античным эпосом. В начале нашей эры там также выделились отдельные направления — авантюрное повествование (Гелиодор, Харитон, Ахилл Татий), комический эпос (Лукиан, Апулей, Петроний), эпическая идиллия («Дафнис и Хлоя» Псевдолонга). И это распадение эпоса предшествовало его гибели. Эпопеи раннего средневековья возникают уже заново, вне связи с античной традицией. В течение целого тысячелетия античный эпос действительно помнят и хранят только при дворе византийских императоров.

Словом, те явления античной литературы, которые нередко называют «романами», являют собою именно «продукты распада» классического эпоса. Впрочем, некоторые теоретики — например, Г. Лукач — определяют как «продукт распада» классического эпоса и роман в современном смысле слова. Всем предшествующим рассуждением я стремился доказать, что такого рода точка зрения неправомерна теоретически и не соответствует реальным фактам. Роман — в виде конкретно-исторической формы плутовского романа — возникает не как продолжение классического эпоса, но как новая ветвь эпического творчества. Возникнув, он как бы раздвигает разросшуюся крону отмирающих «специализированных» эпических форм, постепенно оттесняя и наконец заглушая их. В XVIII веке он уже господствует.

Если «специализированные» ответвления эпоса XV — XVII веков словно поделили между собой определенные сферы жизненной целостности, то в романе, как совершенно верно утверждал Гегель, «снова полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира» (т. XIV, стр. 273).

Но, конечно, это богатство и многообразие возрождается в романе на принципиально иной художественно-эстетической основе, чем в классическом эпосе.

Различие или даже противоположность природы эпоса и романа глубоко характеризует в своих работах М. М. Бахтин. Он показывает, что в романе господствует совершенно новое, отношение к действительно-

сти. В отличие от эпоса, где есть то, что называют «эпической дистанцией», где вся художественная реальность пребывает в особом «эпическом времени» (даже если изображаются деяния современников), в романе исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная *современность.* Образ создается в зоне непосредственного контакта с живыми современниками, с незавершенной сегодняшней жизнью.

Во-вторых, в связи с этим роман не опирается на предание, на готовую фабулу и персонажей; он исходит из личного *опыта* и свободного *вымысла.* И это целый переворот в истории литературного образа.

Наконец, в романе кардинально изменяется природа самой художественной речи, словесной материи. В романе господствует совершенно новое отношение слова к предмету изображения. Слово в романе выступает не только как *средство* изображения, но и как *предмет* изображения. Романист не только «говорит», но и «вслушивается» в свою речь и речь героев; его слово как бы «двуголосое» (особенно обнаженно это выступает, например, уже в романах Стерна). Иначе говоря, в романе происходит настоящий переворот и в области художественной речи.

Обо всех этих существеннейших особенностях романа еще пойдет речь. Сейчас важно сказать о другом — о подлинных предтечах романа на более ранних стадиях развития литературы. Именно этот вопрос глубоко и всесторонне исследовал М. М. Бахтин.

Подготовка романа в античную и средневековую эпоху действительно происходит не в русле официальной, канонизированной литературы и даже не в рамках собственно эпических жанров, а в своеобразной области словесного творчества, находящейся на периферии литературы.

М. М. Бахтин говорит об этом следующее: «На античной почве мы находим целую группу жанров, которую сами греки называли областью *«серьезно-смешного»...* Самое название звучит очень романно. В эту область древние относили ряд *средних* жанров:

жанр сократического диалога, обширную литературу симпосионов, мемуарную литературу, «мениппову сатиру» и др. Сами древние отчетливо осознавали отличие этой области от эпоса, трагедии и комедии. Здесь вырабатывалась особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции), и новые типы профанного и фамильярного слова, по-особому относящегося к своему предмету. Здесь начинает формироваться и особый тип почти романного диалога, принципиально отличного от трагического и комического (такой диалог можно кончить, но не завершить, как незавершимы и люди, его ведущие).

Здесь возникает и почти романный образ человека (не эпический, не трагический и не комический) — образ Сократа, Диогена, Мениппа. Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу» [1].

По мысли М. М. Бахтина, этого рода явления можно объединить в понятии «мениппеи» (от «менипповой сатиры») — понятии о жанровой линии, которая принципиально отличается и от эпопеи (как крупной классической формы эпоса), и от комического эпоса, и от идиллических, утопических, авантюрных и т. п. эпических форм. Между прочим, в русле этой жанровой стихии находятся отчасти и такие произведения, как «Метаморфозы» Апулея, «Сатирикон» Петрония, повествовательные диалоги Лукиана.

И именно эта глубоко своеобразная и существенно новая жанровая линия, которая не развилась в устойчивые, прочные формы и почти не нашла отражения в античной поэтике, имеет наибольшее значение для подготовки романа. Впрочем, это вовсе не отменяет того положения, что роман возникает *заново,* как нечто еще небывалое, лишь в конце эпохи Возрождения. Речь идет только о том, что уже на ранних этапах своего развития роман испытывает воздействие указанной жанровой линии, вбирает ее в себя.

[1] Письмо к автору данной книги от 1. IV. 1962 г.

М. М. Бахтин отмечает, что исследованные им явления античной литературы «оказали значительное влияние на развитие ряда разновидностей европейского романа, в особенности на немецкий роман конца XVIII — начала XIX века: на романы Бланкенбурга, Вецеля, Гиппеля, Виланда и Гёте и на их теоретические размышления о романе…

Пусть романа и не было до XVI века, но он подготовлялся — и *существенно* подготовлялся — в предшествующей ему европейской литературе. Определенное жизненное *содержание,* новое *бытие* человека не могли бы *отлиться* в форму нового *литературного* жанра без предварительной подготовки в самой литературе таких элементов, на которые новое бытие человека могло бы опереться для своего литературного выражения (дело идет, конечно, не о голых формах, а о формально-содержательных элементах)» (там же).

Итак, речь идет об определенной жанровой стихии, которая *подготовляет* роман — хотя роман как таковой еще не возникает.

В конечном счете именно в романе эта жанровая стихия находит себе пристанище, прочную и определенную оформленность и, по сути дела, впервые полноправно входит в *литературу* (и даже занимает в ней ведущее, всеопределяющее положение). До этого момента данная жанровая стихия выступает в точном смысле слова как «стихия» — как не имеющая строгих границ и направления игра своеобразных художественных сил; она не укладывается даже в границы литературы, искусства слова в собственном смысле.

До сих пор мы говорили об этой линии в античной литературе; но она достаточно широко и ярко выразилась и в западноевропейской литературе накануне формирования романа. Именно к этой жанровой линии принадлежат, например, «Похвала Глупости» Эразма, «Письма темных людей», «Кимвал мира» Деперье и — в основных моментах — великая книга Рабле [1].

[1] Творчество Рабле исследовано с этой точки зрения в диссертации М. М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура средневековья».

И именно в этой области словесного творчества — а не в сфере канонического эпоса — действительно *подготовляется* роман, его эстетика и поэтика. Важно отметить, что еще ранее, чем в романе, воздействие этой жанровой линии мощно сказывается в ренессансной новеллистике, о которой мы уже говорили выше. Новелла также впитала в себя эту многовековую традицию.

Собственно эпическая традиция не могла лечь в основу романа (и новеллы) в силу принципиально новаторской природы этого нового эпоса, где отсутствует «эпическая дистанция» и опора на предание, на готовую фабулу, а слово предстает как осознанное, «изображенное», «двуголосое» и, в известном смысле, всегда *пародируемое* слово.

Тот факт, что роман опирается на очерченную выше жанровую линию, в высшей степени характерен. Ведь это значит, что новая ветвь эпоса подготовляется прежде всего не в русле сложившихся, устоявшихся форм литературы, но в особенной сфере словесного творчества, которая находится где-то на грани жизни и литературы и, с другой стороны, на грани литературы и философского размышления (именно таковы произведения Сократа, Лукиана, Эразма и даже Рабле). Сам язык романа подготовлялся «в условиях очень сложной и напряженной игры языковых сил... в очень разнообразных художественных, полухудожественных и вовсе не художественных жанрах» (там же).

Возникнув, роман смог вобрать в себя и оформить всю эту сложную и напряженную игру языковых — и, конечно, не только чисто языковых, но и «смысловых», идейных — сил. Они словно нашли наконец то вместилище, ту прочную эпическую структуру, где они смогли стать одним из существеннейших элементов высокого и всеобъемлющего искусства.

Такова одна из решающих традиций, один из основных источников романа. Но нельзя не остановиться и на втором — впрочем, гораздо более ясном — источнике нового эпоса. Это также «полухудожественная» или даже «вовсе не художественная» сфера словесного творчества. Я имею в виду письма, дневники, мемуары,

автобиографии, записки о путешествиях и т. п., то есть так называемую частную, или личную, письменность. Все эти жанры письменности, действительно начавшие развиваться лишь на исходе средневековья, играют огромную, неоценимую роль в становлении и развитии романа, — и не только на ранних этапах, но и вплоть до новейшего времени. Достаточно напомнить, что записки матроса вдохновили Дефо на создание «Робинзона Крузо», а Гёте в работе над «Вертером» исходил из собственных дневников.

Предыстории более ранних романов слишком мало известны, но нельзя сомневаться, что многочисленные биографические книги эпохи Возрождения, подобные «Жизни Бенвенуто Челлини», имели громадное значение для развития нового жанра.

Впрочем, это тема специального исследования. Пора перейти непосредственно к анализу первого этапа истории романа.

Глава пятая. ПЕРВЫЙ ЭТАП ИСТОРИИ ЖАНРА. ПЛУТОВСКИЕ РОМАНЫ И «ДОН КИХОТ» СЕРВАНТЕСА

1

Как уже говорилось, в течение эпохи «высокого» Возрождения (то есть в основном в XVI веке) роман развивается подспудно, как еще не вышедшее на свет явление — с одной стороны, в фольклоре, с другой — в виде подчиненных, боковых линий — в эпопее и драме. Роман обретает свое место и лицо в литературе лишь в конце эпохи Возрождения — во всяком случае, тогда, когда ее культура уже переживает кризис. Роман скорее результат, вывод этой эпохи, чем ее собственный жанр; его действительное развитие начинается лишь после ее завершения. Эстетика и поэтика романа не дают оснований рассматривать его как ренессансный жанр.

В период с середины XVI до последней трети XVII века в Испании и Англии, а затем во Франции и Германии проходит как бы первая волна истории романа (можно даже чисто эмпирически установить, что развитие романа — как, впрочем, и многих других жанров — несколько раз прерывается на более или менее длительное время: первый из таких пере-

рывов приходится уже на конец XVII — начало XVIII века). Для рассмотрения этого исходного этапа важна историческая определенность и последовательность, позволяющая установить конкретную связь нового жанра с реальными процессами жизни общества.

Так, в Испании роман выходит на поверхность литературы очень рано («Жизнь Ласарильо с Тормеса», 1554 год) и развивается особенно интенсивно в силу того, что здесь наиболее быстро и рельефно обнаружились последствия великих географических открытий и завоеваний. Полвека непрерывных колонизаторских походов, хлынувшие в страну массы золота и серебра привели к экономической и политической ломке, разворотившей устои старого порядка. Вместе с тем, однако, Испания в целом была все же патриархальной, феодальной страной, и столкновение еще очень мощных феодальных сил с новыми тенденциями привело к истощению обеих сторон; как говорил Маркс, «в Испании аристократия приходила в упадок, не потеряв своих самых вредных привилегий, а города утратили свою средневековую мощь, ,не получив современного значения». Это и вызвало общий кризис испанской культуры к середине XVII века, когда и роман, в частности, прекращает свое развитие.

Но сама острота противоречий, бурная жизнь брошенной в исторический водоворот страны породили на рубеже XVI — XVII веков великую эпоху в искусстве Испании — прежде всего в живописи, театре и литературе. В силу необычайной быстроты и сложной противоречивости общественного развития в Испании сразу, одновременно создаются и жизнерадостные ренессансные комедии Лопе де Вега и Тирсо де Молина, и обладающие уже совершенно иным пафосом и колоритом романы — от «Ласарильо» до повествований Кеведо и Гевары; Сервантес начинает свой творческий путь с высокой трагедии («Нуманция», 1580 — 1585), а через двадцать лет создает свой роман о дон Кихоте.

В этот первый период своей истории роман именно в Испании выходит на первый план литературы и

дает подлинно великий образец жанра — «Дон Кихот» Сервантеса. Естественно, что испанский роман имеет значительное влияние на развитие жанра в иных странах. Общеизвестны в Европе и история Ласарильо, и «Гусман» Алемана (в подражание ему создается позднее, в 1650-е годы, «Английский Гусман»), и, конечно, «Дон Кихот», оказывающий огромное воздействие на романистов и в последующие века. Испанию не без основания называют «родиной романа». И эта интенсивность развития романа именно в Испании вполне закономерна: в силу резкой ломки феодальных устоев в эпоху великих открытий и колонизаторских походов массы людей отрываются от старой общественной системы. Однако одновременно эта система остается еще очень прочной, и выпавшие из нее люди оказываются в пустоте, не могут найти себе места, обрести устойчивого состояния. Они и становятся прототипами целого ряда испанских романов, поразивших тогдашних читателей всей Европы.

Сравнительно рано начинается развитие жанра и в Англии. Уже в 1594 году (то есть за пять лет до «Гусмана») Нэш издает классический плутовской роман о Джеке Уилтоне. Кроме того, в предшествующей английской драме — особенно у Роберта Грина — намечаются романные тенденции. Грин пишет также несколько романов автобиографического характера. Наконец, в самом конце века Томас Дэлони использует форму романа для своеобразных описательно-дидактических книг о простых ремесленниках, выбивающихся в хозяева предприятий капиталистического типа.

Эти произведения — «Джек из Ньюбери» (1597) — о суконщике, «Славное ремесло» (1598) — о башмачнике и «Томас из Рэдинга» (1602) — опять-таки о суконщике — только в известной степени могут быть отнесены к романам. Повествование о судьбах героев является лишь внешней канвой, облекающей основное содержание — тщательное изображение производственных процессов, патриархальной жизни ремесленников и т. д. Это скорее своеобразная ветвь идиллически-утопического жанра, напоминающая распро-

страненные в XVI веке пасторальные повествования, изображавшие «идеальную» жизнь простых пастухов. Но само обращение к изображению частной деятельности первых капиталистов все же вводит книги Дэлони в русло проблематики романа — причем именно английского. От этих книг уже протягивается нить « повествованию о деятельности Робинзона Крузо на острове. Очень популярны в XVII веке столь же характерные для Англии (вспомним Филдинга и Диккенса) повествования о профессиональных ворах.

Однако в целом английский роман — о чем уже говорилось — прерывает свое развитие в эпоху революции, когда вновь играет господствующую роль героический и сатирический эпос, создаваемый Мильтоном, Бэтлером, Бэньяном. Правда, именно в Англии открывается впоследствии, в XVIII веке, новый период истории европейского романа — просветительский.

Несколько позднее, чем в Испании и Англии, начинается история романа во Франции — от «Франсиона» Сореля (1623) до «Мещанского романа» Фюретьера (1660); развитие жанра задерживается в эпоху расцвета абсолютистской государственности, которая выдвигает на первый план иную эстетическую проблематику, осваиваемую главным образом в классицистической трагедии и комедии. Но быстро обозначившийся кризис новой формы общества приводит в конце столетия к характерным последствиям. В русле преобразующегося классицистического искусства создается новаторский психологический роман Мадлен де Лафайет, который — как и творчество Ларошфуко и Паскаля — предвосхищает уже определенные тенденции литературы Просвещения.

Наконец, в Германии эпоха Тридцатилетней войны становится почвой творчества выдающегося романиста Гриммельсгаузена, создающего в 1668 году один из наиболее глубоких романов XVII века — «Приключения немца Симплициссимуса, или История жизни удивительного бродяги».

Это произведение и его лучшие предшественники — «Жизнь Ласарильо», «Приключения и жизнь

Гусмана» Алемана, «История жизни пройдохи Паблоса» Кеведо, «Злополучный путешественник, или История жизни Джека Уилтона», «История жизни Франсиона» Сореля, «Комический роман» Скаррона — представляют собою *плутовские* романы (исп. «novela picaresca», нем. «Schelmenroman» и т. п.).

Выше была сделана попытка показать, что «плутовской» характер — *необходимое* свойство начальной стадии истории романа. Вот почему совершенно ошибочно — а это делали некоторые вульгаризаторы — видеть в плутовском романе XVI — XVII веков некое предвестие новейшей приключенческой и детективной литературы.

На самом деле содержание плутовских романов неизмеримо сложнее и богаче, чем содержание самых лучших образцов приключенческой литературы последнего столетия; в романах Сореля либо Гриммельсгаузена так или иначе намечается проблематика дальнейшего развития романа в целом. В конце концов, собственно плутовская, авантюрная стихия даже не господствует в этих романах; все определяет пафос «правдивой истории жизни». Плутовская судьба героя и, соответственно, авантюрная фабула только скрепляют широкую и многогранную картину человеческих отношений, насыщенную социально-историческими, бытовыми, психологическими деталями. Словом, плутовской роман как бы представляет в это время «роман вообще», является его необходимой конкретно-исторической формой. Лишь гораздо позднее, в XIX веке, плутовское повествование сдвигается в боковую линию литературы, становясь главным образом развлекательным чтением.

Исходной ситуацией любого плутовского романа является выпадение героя из феодальной ячейки, в которой он родился, превращение его в бродягу. Причины различны и подчас случайны: ранняя смерть родителей героя, его врожденная страсть к приключениям и т. д. Но везде проглядывает все же историческая необходимость: феодальные общины, цехи, гильдии распадаются и уже не могут и не стремятся удержать своих членов ни экономической поддерж-

кой, ни идейно-политическим авторитетом. Сорель и Гриммельсгаузен показывают, как навсегда покидают деревни, где мирно текла жизнь многих предшествующих поколений, французский дворянин Франсион и немецкий крестьянин Симплициссимус. (Собственно, скитания последнего начинаются еще в бессознательном возрасте, ибо он на самом деле дворянин Мельхиор фон Фуксгейм, по воле случая ставший приемным сыном крестьянина; такова же дорога Дестена — героя романа Скаррона.) Франсион сам покидает оскудевшее поместье; Мельхиора-Симплициссимуса уносит буря Тридцатилетней войны. Но в историческом смысле их судьбы однородны. Также оказываются выброшенными из традиционных жизненных условий сын мельника Ласаро, сын купца Гусман у Алемана, сын ремесленника Пабло у Кеведо и т. д.

Так герои обретают свою частную, личную судьбу и индивидуальное сознание, причем их жизнь неизбежно оказывается *плутовской.*

Во многих исследованиях это свойство романа XVII века объяснялось несущественными и субъективными причинами — тем, что общество «заинтересовали проделки плутов»[1], или стремлением писателей дать «всесторонний охват жизни», побудившим их обратиться к судьбе плутов, «ибо ничто не препятствовало проследить ее во всех слоях общества»[2]. С другой стороны, утверждалось, что романы с «низменным» плутовским содержанием возникли в противовес «рыцарским романам», «по закону контрастирующих представлений»[3], как «реакция крайнему идеализму этих романов»[4]. «Если романы рыцарский и пасторальный «уносили» читателя в мир «красивой фантазии», то развившийся к концу XVI в. «плутов-

[1] Н. И. Стороженко, Из области литературы. М., 1902, стр. 58.

[2] В. В. Лесевич. Происхождение романа. Журнал «Русская мысль», 1898, кн. XI, стр. 47.

[3] К. Тиандер. Морфология романа. В кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 1, 1908, стр. 188.

[4] А. И. Кирпичников. Греческие романы в новой литературе. Харьков, 1876, стр. 139.

ской» роман рисует... реальную жизнь в ее самых обыденных проявлениях» [1].

Оба довода — и субъективный «интерес» к судьбам плутов, и стремление к изображению «реальной» жизни — едва ли что-нибудь объясняют. Прежде всего ренессансные рыцарские повествования при всей необыкновенности и героике изображаемых в них приключений вовсе не являются «крайне идеальными» по отношению к эпохе Возрождения. В самом деле, достаточно вспомнить события жизни хотя бы одного из выдающихся людей этой эпохи — поэта Камоэнса, чтобы убедиться в непосредственной связи *с* реальностью самых необыкновенных историй.

Представитель древнего рода, потомок героя своего будущего эпоса Васко да Гамы, Луис Камоэнс (1525 — 1580) получил прекрасное гуманистическое образование. В молодости он блестящий кавалер и поэт португальского двора. Его любовь к даме, близкой к королю, вызывает гонения л ссылку; затем он стал солдатом и в битве с арабами в Марокко потерял глаз. Вернувшись в Лиссабон, он во время праздника ранил оскорбившего его царедворца и попал в тюрьму, откуда его освобождают с условием, что он отправится в индийские колонии. В 1553 году он уезжает в Индию, где проводит 16 лет в разнообразной деятельности; здесь он ссорится с португальским губернатором, которого обвиняет в жестокости по отношению к индийцам, и возвращается на родину, пережив кораблекрушение, во время которого сумел спасти только рукопись своей бессмертной поэмы...

Эта невероятная и героическая жизнь человека, воина, творца, гражданина вовсе не исключение, но правило эпохи. Десятки выдающихся писателей живут именно так и умирают несогнутыми титанами — на плахе, как Мор, на костре, как Бруно, или даже бросившись грудью на шпагу, как Бонавентура Деперье. Поэтому и рыцарские повествования, и героическая драма, и высокая поэма Возрождения отра-

[1] «История западноевропейской литературы», т. I. М., Учпедгиз, 1947, стр. 466.

жают подлинную *реальность* современной жизни, а вовсе не «крайнюю идеальность» беспочвенной фантазии.

Переход от героического рыцарского эпоса к низкому плутовскому — это переход не от идеального к реальному, но к новой реальности, которая, например, выразилась в жизни одного из крупнейших романистов XVII века — Гриммельсгаузена. Этот человек еще ребенком, в качестве офицерского пажа, участвует в Тридцатилетней войне, которая совсем не похожа на эпические битвы XVI века; потом он последовательно писец, стряпчий, эконом поместья, фельдшер, трактирщик, сборщик податей и т, д. Подобный же путь проходят ранее Нэш, Алеман, Гевара, Сорель, Фюретьер и другие романисты...

Не следует видеть в этом сопоставлении попытку биографического истолкования литературы; речь идет о сменах эпох. Ведь и в XVI веке были люди, судьба которых походила на жизнь Гриммельсгаузена, — однако *не о них* и *не они* создали эпосы того времени. Стихия обыденной частной жизни еще не могла отлиться в эпическое повествование; нерв жизни бился в других сферах.

Переход от эпоса к роману, от героической авантюрности к плутовской совершился в силу всеобщего сдвига самой жизни. Герои ренессансной литературы, веря в свою свободу и всесилие, стремятся изменить мир; герои романа вынуждены приспособляться к миру. И Фюретьер в предисловии к своему роману со всей прямотой предупреждает, что он повествует о людях, «которых нельзя назвать героями и героинями, ибо они не командуют, не разрушают государств, а являются всего лишь обыкновенными людьми незнатного происхождения, идущими, не торопясь, по своему жизненному пути...»[1]. Вся резкость перелома обнаруживается в «Дон Кихоте»: ведь герой романа также полагает, что он может переделать мир. Однако это убеждение делает его не только трагической,

[1] Антуан Фюретьер. Мещанский роман. М., Гослитиздат, 1962, стр. 28

но и комической фигурой, ибо оно есть убеждение безумца…

Книга Сервантеса — не только самое крупное и подлинно великое произведение первого этапа истории романа, но и наиболее интересное в теоретическом отношении, ибо в нем непосредственно осмыслен стык двух эпох, движущийся *переход* от героического времени Ренессанса к развитию «собственно буржуазной» жизни, в то время как в плутовских романах современность чаще выступает как уже сложившаяся данность. Поэтому наиболее плодотворно рассмотрение плутовских романов и книги Сервантеса в единстве и взаимосвязи. Между тем существует традиция изолированного изучения «Дон Кихота» — как некой вневременной вершины искусства — и появляющихся в те же десятилетия сугубо злободневных плутовских повествований.

Своеобразие и вместе с тем величие замысла Сервантеса состоит прежде всего в его художественном историзме и объективности, в том, что писатель сумел глубоко сопоставить две эпохи, на рубеже которых он творил, и таким образом захватить гораздо более грандиозное содержание, чем авторы плутовских романов. Но вместе с тем романы Нэша, Алемана, Кеведо, Сореля, Гриммельсгаузена находятся в русле той же проблематики, что и эпопея Сервантеса, — хотя первым, конечно, недостает широты, динамики и глубины, сделавших книгу о дон Кихоте одним из величайших произведений мировой литературы. Поэтому именно взаимоотражение эпопеи Сервантеса и плутовских романов помогает лучше понять и рассудить обе стороны.

2

Эпоха Возрождения была эпохой острой и решительной борьбы против феодальной формы общества — против феодальных экономических отношений, политики, права, морали, идеологии. Против старого мира впервые восстали *производительные силы,* — этот марксистский термин нисколько не упрощает и

не сужает проблему, ибо производительные силы — вовсе не идеальная абстракция техники, но прежде всего сами конкретные люди, осуществляющие материальное и духовное производство, люди, которых теперь сковывали и теснили рамки феодального порядка. У нас подчас проявляется глубоко неверное понимание истории феодализма: она излагается так, будто с самого начала, в конце первого тысячелетия нашей эры, земледельцы были с помощью грубого насилия превращены в крепостных и с тех пор только то и делали, что стремились освободиться. Энгельс в «Анти-Дюринге» показывает всю несостоятельность подобной концепции, характерной и для «теории насилия» Дюринга. При становлении феодализма земледельческие семьи, образовавшиеся ранее в результате распада первобытно-родового строя, *добровольно* — хотя и в силу экономической необходимости — переходили в состояние феодальной зависимости. Низкий уровень развития производства и беззащитность разрозненных хозяйств перед лицом врага вызывали эту необходимость создания объединения с сеньорами во главе. Поэтому лишь в эпоху, когда достаточно развилось производство и возникли предпосылки национального объединения в государстве, смогло совершиться действительное восстание производительных сил против феодальной организации общества, которое началось в Италии в XIV, а в других западноевропейских странах в XV — XVI веках.

Это всеобщее восстание выразилось и в крестьянских войнах и бунтах ремесленников, и в великих путешествиях, разрывавших традиционную замкнутость, и в гуманистических драмах и памфлетах, и в новой науке, и в небывалом личном поведении людей. Но, имея вполне определенного врага, борьба эта еще не могла выработать сколько-нибудь определенные позитивные цели в области экономики, политики, права. Речь идет об *освобождении* человека и народа, но крайне смутно и различно представляется, каковы будут формы свободной жизни. Более того, нет еще даже тех сил, которые могли бы возглавить новое общество; они придут лишь в эпоху буржуазной рево-

люции. Поэтому эпоха Возрождения, сыграв гигантскую освободительную роль, сама по себе не создает нового общественного строя: она заканчивается либо хаотическим и неустойчивым состоянием, опустошительными войнами (Религиозные во Франции, Тридцатилетняя в Германии), либо торжеством феодальной реакции (инквизиция в Испании и Италии, реакционная монархия Стюартов в Англии, за которой следует уже вполне определившаяся буржуазная революция).

Словом, освобождающаяся энергия как бы не может найти для себя русла, необходимого пути, и в результате наступает время общественного хаоса, когда, например, во Франции две враждующие религиозно-политические партии дворян истребляют друг друга, а восстающие здесь и там крестьяне обращают оружие и против католиков и против гугенотов. В то же самое время в других странах католическая реакция варварским террором стремится возвратить все устои феодальной власти. Этот тупик — конечно, кажущийся и временный, — к которому приводит героическая борьба, вызывает кризис и затухание ренессансной культуры. У многих крупнейших писателей Возрождения *в* конце XVI — начале XVII века нарастают настроения пессимизма, проявляющиеся в поздних трагедиях Шекспира или «Трагических поэмах» Д'Обинье, поворота к реакционной религиозной идеологии — в конце жизни у Тассо и Лопе де Вега, глубокого скептицизма — как у Монтеня.

На первую половину XVII века приходится эпоха в искусстве, известная под именем Барокко. Конечно, литература Барокко непосредственно исходит из традиций Возрождения, опирается на него, но даже сходные черты приобретают здесь совершенно иной смысл и окраску. Одним из самых очевидных отличий является распадение ранее относительно единой литературы на ряд самостоятельных и подчас враждебных направлений. Понятие Барокко схватывает лишь внешнюю общность некоторых моментов мироощущения и стиля.

Во-первых, в этот период развивается чисто ари-

стократическая прециозная литература, едва ли выходившая за пределы узкого придворного круга читателей — поэзия маринизма в Италии, галантно-героические и пасторальные повести во Франции и Германии, поэты-кавалеры в Англии. Это не создавшее значительных художественных ценностей течение уходит в иллюзорный мир галантных авантюр, идиллий, утонченного гедонизма.

Другое направление, выразившееся, например, в драматургии Кальдерона, Грифиуса, Вебстера, проникнуто трагическим пессимизмом, мистикой, ощущением краха и гибели мира; здесь со всей полнотой и заостренностью отразилось то хаотическое и, как казалось, безвыходное состояние, которым заканчивается эпоха Возрождения. Наконец, особое направление представляет сатира Барокко, также наполненная пессимизмом или скепсисом, идеей распада и крушения всех ценностей. Всеобщему падению и безобразию здесь не противопоставлены какие-либо подлинные идеалы, как это было в ренессансной сатире. Таковы в особенности сатирические «Сновидения и рассуждения об истинах, разоблачающих лиходейства, пороки и обманы всех профессий и состояний на свете» Кеведо (характерно уже это название) и «Диковинные и истинные видения...» его немецкого последователя Мошероша. Это как бы оборотная сторона трагического Барокко: в сущности, мы сталкиваемся здесь с *трагической сатирой.*

Уже отсюда следует, что в литературе Барокко происходит распад, обособление тех художественных стихий, которые в ренессансной литературе были едины. Неповторимое своеобразие литературы XVI века состояло в поразительно дерзком и вместе с тем органическом сплетении в единое целое героики и сатиры, трагедийности и комизма, высокого и низкого, фантастики и бытовизма. Это со всей ясностью выразилось в творчестве Ариосто, Рабле, Шекспира, Ганса Сакса и Лопе де Вега, который в своем стихотворном трактате о драме прямо утверждал, что необходимо изображать смешение трагичного с забавным, возвышенного со смешным, ибо, оказывается,

Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

Уже в начале XVII века стихии героики и сатиры, высокого и низкого, трагического и комического начинают обособляться, доходя до сознательного, узаконенного разделения позднее, в эпоху классицизма. Однако в то же время, в эпоху Барокко, складывается жанр, который как бы компенсирует эту потерю эстетической многогранности в пределах одного произведения и даже жанра: в романе возникает новое, уже совершенно особенное слияние высокого и низкого, трагизма и комизма. Это именно слияние, взаимопроникновение, а не переплетение или «смесь»; как уже говорилось, даже в книге о Тиле можно ощутить это новое качество, ибо жизнь человека, предстающая как цепь анекдотов, в какой-то момент обнаруживает обратный смысл: трагична судьба человека, не имеющего в жизни ничего прочного, уютного, теплого. С другой стороны, при всем прозаизме истории Тиля, он выступает как *герой,* ибо противостоящие силы уравновешены: через мир повседневных трудностей и опасностей смело идет слабый, опирающийся только на самого себя человек. Еще более очевидно это взаимопроникновение противоположных эстетических начал в первом литературном романе — «Жизнь Ласарильо». Судьба мальчика в равной мере вызывала смех и жалость, ощущение прозаической ничтожности отдельного человека и его подлинной силы и героического сопротивления. Причем эта эстетическая многогранность создается не различными эпизодами и деталями, но в конечном счете присутствует в каждой сцене, в каждой подробности: все оказывается способным оборачиваться иной стороной, излучает двойной свет. В более развитом и сложном виде эта двойственность выступает в историях жизни Джека Уилтона, Франсиона, Симплициссимуса и в других романах.

Уже это отличает роман от литературы Барокко. Но корни своеобразия, делающего роман самостоятельным направлением, которое (и это в высшей степени показательно) продолжает развиваться и даже

достигает подлинного расцвета уже после отмирания собственно «барочных» тенденций, лежат глубже. С одной стороны, несомненно, что роман вначале развивается в сложной связи с литературой Барокко. Такие писатели, как Кеведо и Гевара, а отчасти Гриммельсгаузен и Скаррон по характеру своего мироощущения и стиля должны быть отнесены к барочной литературе. В целом, однако, в романе определяющую роль играют такие стороны художественного содержания, которые отсутствуют и в высокой драме, и в сатире Барокко.

Дело в том, что оба крыла Барокко (не принимая во внимание эфемерное аристократическое направление, не давшее крупных, имеющих подлинно высокую художественную ценность писателей) выражают дух обреченности и безысходности. В мрачной атмосфере трагедий гибнут возвышенные герои, которых равно душит и хаос мира и взрыв собственных роковых страстей; то же состояние всеобщего распада воплощено и в сатире Барокко — нет уже, кажется, уголка на земле и в душах людей, где сохранилось что-либо истинное и ценное.

Между тем роман как бы находит выход и разрешение: в его прозаическом и подчас низменном герое содержится все же и стихия человечности, и неистребимая трепещущая сила жизни. В царстве хаоса, разложения, мертвенности эти герои предстают как живые реальные воплощения простой человеческой теплоты и здорового, нечто обещающего начала — пусть извращенного и подавленного. В них есть бодрость, жизнерадостность, энергия бытия. Их позиция в целом очень примитивна: они борются за свое существование в мрачном и враждебном мире. Но именно на этой естественной, необходимой борьбе основываются сила и жизненность образов. Следует уяснить, что сама художественная тема реальной и прозаической борьбы человеческой личности за существование предстает с такой прямотой и определенностью *впервые* в мировой литературе (ее нет даже в «романических» образах Панурга и Фальстафа), — и в этом одна из решающих новаторских особенностей романа.

Дело в том, что ранее личность, прикованная к какой-либо корпорации, бывшая ее принадлежностью, так или иначе поддерживалась ею. Не только дворяне и монахи, но и крестьяне, слуги, ремесленники имели твердые гарантии существования. Лишь в эпоху распада феодальной организации люди оказались предоставленными самим себе. И на первых порах они неизбежно превращались в бродяг, ибо, пользуясь словами Маркса, «этот поставленный вне закона пролетариат поглощался развивающейся мануфактурой далеко не с такой быстротой, с какой он появлялся на свет. С другой стороны, люди, внезапно вырванные из обычной жизненной колеи, не могли столь же внезапно освоиться с дисциплиной новой своей обстановки» [1].

Но переходное состояние как раз и порождает своеобразие темы борьбы за существование в раннем романе: эта борьба вовсе не выступает как всецело прозаическое, тупое, порабощающее и обезличивающее человека дело повседневности. Она наполнена поэтичной авантюрностью, несет в себе элементы игры и фантазии. С другой стороны, — и это наиболее существенно, — герой романа ощущает себя не только выброшенным, но и *свободным.* Он вынужден вести трудную и опасную борьбу, но вместе с тем он впервые поступает — конечно, в возможных пределах — так, как он хочет, а не так, как велят ему обветшалые, потерявшие авторитет традиционные нормы. Герой даже и не стремится вернуться в изгнавшую его общественную организацию, обрести прочное место; во всяком случае, это стремление не поглощает его. Он отведал свободы и способен наслаждаться ее вкусом или хотя бы запахом. Его борьба за существование — не только тяжкая необходимость, но и реализация свободы; вот почему эта борьба не только подавляет и уродует Ласарильо, Франсиона, Симплициссимуса, но и обогащает их, развивает в них человеческие свойства.

Даже в созданном Кеведо образе невиданного

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 737.

пройдохи и мошенника Паблоса теплится человечность, и сама его ожесточенная и безнравственная борьба против всех оборачивается вдруг веселой и жизнерадостной игрой молодых сил.

Паблос начинает жизнь в предельно мрачном и жестоком мире, где царят инквизиция, чванливые кабальеро, жадные чиновники, которые не хотят, «чтобы там, где воруют сами они, воровали бы и другие, кроме них и их прихвостней»[1]. Его мать — колдунья, которую сжигает инквизиция, а отец — цирюльник и вор, кончающий жизнь под топором королевского палача, который приходится ему братом. Став слугой юного дворянина, Паблос едет с ним в университет и, повидав мир, приходит к решению «быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные». Он действительно становится вором, вымогателем и обманщиком, грабит своего хозяина, бродяжничает, вступает в шайку мелких мошенников, попадает в тюрьму, откуда освобождается подкупом, безуспешно пытается жениться на богатой невесте, делается профессиональным нищим, а затем актером и даже комедиографом и т. д. Но Кеведо последовательно обнажает взаимосоотношение героя и мира, и читатель непрерывно чувствует, что герой все же остается человечным, талантливым, жизнерадостным и вовсе не поглощен тупой корыстью. И это несмотря на то, что его самого непрерывно грабят, бьют, обманывают, оскорбляют.

Плутовство Паблоса — единственный способ не только существовать, но и утвердить себя, выявить свои способности и жизненные силы. Многие его проделки вызваны желанием услышать, как приятели «восхваляют мои таланты и умение ловко выпутываться». В конце концов он совершает «подвиг», единственной наградой за который может быть виселица — крадет шпаги у ночного дозора полицейских. И вплоть до конца романа Паблос сохраняет этот

[1] Здесь и в дальнейшем цит. по изд.: Франсиско де Кеведо-и-Вильегас. История жизни пройдохи по имени дон Паблос., М. — Л., Гослитиздат, 1950.

пафос свободной игры с жизнью, вступая, например, в бескорыстную и опасную любовную интригу с монахиней.

Таким образом, представляя весь мир как царство мрака, зла и гниения, Кеведо сознательно или бессознательно противопоставляет ему «живую душу» своего героя (мы не найдем этого в сатирической панораме кеведовских «Сновидений», где жизнь словно лишена всего здорового и человеческого). Герой романа и у Кеведо, и у Нэша, Сореля, Гриммельсгаузена выступает как залог развития жизни, как некое *обещание.* Это не случайно, что все герои плутовских романов остаются живы, продолжают существовать и после конца повествования. В любой момент история каждого может продолжаться дальше.

Крайне важно, что роман о Паблосе — как и почти все другие плутовские романы — написан в форме рассказа от первого лица. Мир предстает через восприятие героя, и поэтому Кеведо как бы наделяет Паблоса глубиной и тонкостью видения, сокрушительной иронией, неистощимым юмором. Все выходки героя — даже если они продиктованы корыстью — предстают в смягчающем очеловеченном колорите, ибо рассказывается о них весело, живо и остроумно. Плутовство никак не сводится к средству голой наживы: сама цель — добыча денег — подчас исчезает за озорным и полным выдумки поступком и авантюрным духом героя, который едва ли не в большей степени рад дерзкой проделке, ощущению бурной жизни, чем корыстному результату. Все это свойственно в полной мере и другим плутовским романам. В книге выдающегося мастера слова Кеведо более характерным и своеобразным является именно воплощенное в самой материи сказа блестящее остроумие и гротескная ирония, которые он передает своему Паблосу.

Уже из этого видно, сколь противоречив и многогранен образ пройдохи. И вполне уместно и правдиво звучит сцена, где безнравственный плут Паблос с ненавистью и презрением отказывается от поддержки своего дяди — палача Рамплона и от самого родства с последним. Это столкновение с тупым и грязным

стяжателем-палачом, который напыщенно называет себя «слугой короля», и его подручными — «полицейскими крысами» оказывается лакмусовой бумагой, сразу выявляющей внутреннюю человечность Паблоса: «Краска бросилась мне в лицо, и я не мог скрыть своего стыда». Это не столько стыд за родственника, сколько стыд за природу человека, до предела осквернённую в этих людях: «Видя эту мерзость, я был страшно возмущен и обещал себе в будущем сторониться подобных людей». И хотя дядя намерен отдавать Паблосу «все, что зарабатывает на службе», бездомный и нищий юноша, даже не дождавшись рассвета, уходит из его дома: «Оставайся здесь, мошенник, посрамитель добрых людей и душитель человеческих глоток». Этот благородный гнев пройдохи не воспринимается как парадоксальное чувство: с человеческой точки зрения веселый бродяга действительно неизмеримо выше благонамеренного, состоящего на королевской службе палача, — как выше он и других персонажей романа, вроде фантастически скупого учителя Кабры, обнищавшего и жалкого дворянина дона Торибио, жадного и глупого смотрителя тюрьмы Бландонеса и т. д.

И убедителен и даже закономерен тот эпизод заключительной части романа, в котором обнаруживается, что Паблос — одаренный артист и поэт. Когда он забирается на чердак и сочиняет комедию, имея обыкновение «представлять все сочиненное в лицах и декламировать громким голосом», — это воспринимается как разумное и доброе применение тех же сил, которые в извращенной форме выразились в его озорных проделках. Но Паблос не может и не хочет усидеть и в этом месте, ввязывается в новые авантюры, и мы прощаемся с ним, когда он решает «попытать счастья в американских колониях. Обернулось, однако, все это к худшему, — резюмирует заключительная фраза романа, — ибо никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет своего образа жизни и своих привычек».

Но эта традиционная дидактическая формула, более уместная в старой притче, не вяжется с содержа-

нием романа, ибо в самом повествовании изображается, что перемена мест, нигде не кончающиеся и не имеющие ясной цели поиски и есть удел героя, его необходимый образ жизни. Он включен в историческое бродяжничество, в котором он только и сохраняет свое своеобразное существо, свою силу и слабость, свои пороки и достоинства. Если бы он остановился в определенном месте — немедленно остановился бы и роман, который живет стихией движения. Противоречивой основой повествования является как раз то, что трудная и требующая плутовства и преступлений необходимость бороться с миром в одиночку есть одновременно желанная и дающая радость свобода своего, личного бытия, своей собственной истории. Плутовской герой «Дон Кихота» Хинес де Пасамонте описал свою жизнь и с гордостью говорит о своей книге, которая «до того хороша, что по сравнению с ней Ласарильо с берегов Тормеса и другие книги, которые в этом роде были или еще когда-либо будут написаны, ни черта не стоят... Все в ней правда, но до того увлекательная и забавная, что никакой выдумке за ней не угнаться». Это гордость не столько книгой, сколько самой своей жизнью, способной стать предметом романа. Пока человек не обрел личной судьбы, у него нет истории — он целиком вписывается в историю своего цеха, монастыря, общины. Это трагикомическая гримаса времени: человек, могущий иметь свою личную, собственную историю, неизбежно должен быть бродягой и плутом...

И все же это действительно так: в плутовском романе впервые изображается личная история обыкновенного человека. В древних и средневековых эпосах дело идет именно об истории коллектива: герой только его представитель, его художественное отражение. В эпоху Возрождения в историях ариостовского Роланда, Амадиса у Монтальво, брата Жана у Рабле, Гамлета, Отелло, Ромео выражается уже личностное содержание. Тем не менее эти герои неизбежно и прочно облечены в непосредственно общественно-политическую форму: это властители, полководцы, руководители, представители коллективов. Переворот, со-

вершающийся в романе, заключается в том, что любой, самый незначительный с точки зрения общества человек может обрести свою личную богатую и значительную историю, свой личный *эпос:* он должен только безбоязненно выйти из родового угла, рассчитывая лишь на свои собственные руки, глаза, волю, разум. Нищий мальчик, выгнанный слуга, потерявший поместье дворянин, выросший в крестьянской избе подкидыш становятся в центр широкого, вбирающего в себя весь географический и исторический мир эпического повествования.

3

Но это только одна сторона дела; не менее существенно, что роман возникает тогда, когда эпос и драма старого типа, изображающие судьбы «высоких героев», отходят на второй план, все менее выражают стержневое движение жизни или даже становятся вообще невозможными. В конце эпохи Возрождения, в период религиозных войн во Франции, разгула инквизиции в Испании, Тридцатилетней войны в Германии деятельность предводителей отдельных групп людей оказывается бесплодной или даже вредной, ибо время разрозненных человеческих корпораций кончилось и перед странами Европы стоит цель создания единых наций, руководимых мощными государствами. Угасает самая вера людей в то, что они способны самостоятельно исправить мир, — а эту уверенность разделяли ранее вовсе не только литературные герои, но и реальные деятели Возрождения — такие, как Гуттен и Зиккинген, Томас Мор, Д'Обинье. Гегель писал, что подобные деятели «своими силами хотят самостоятельно регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, на ее дерзновенное и непомутненное чувство справедливости... Но, после того как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим... индивидуальная самостоятельность рыцарей теряет всякое значение» (Соч., т. XII, стр. 200). Слово «рыцари» здесь вполне умест-

но — и не только в своем переносном значении. Гуттен, Зиккинген, Д'Обинье — это в самом деле рыцари, которые в *рыцарском* облике борются против феодализма; Мор — канцлер короля, то есть опять-таки выступивший против своего сеньора рыцарь. Это противоречие формы и содержания столь же ясно запечатлевается в литературе, ибо герои Ариосто, Тассо, Шекспира, Лопе де Вега, Камоэнса и даже великаны Рабле вовсе не отказываются от рыцарского облика; в этой связи становится, в частности, более ясным место и смысл ренессансных «рыцарских романов» типа «Амадиса».

Однако еще задолго до установления абсолютистского государства (гегелевского «законопорядка»), которое являет собой первую форму нового, буржуазного общества, полностью разрушается иллюзия всесилия этих рыцарских героев. Они становятся бесплодно гибнущими фигурами пессимистической трагедии Барокко или галантными придворными прециозной литературы. Именно в этот момент и выходит на арену литературы роман с его прозаическими и обыденными героями, которые уже отнюдь не стремятся изменить мир.

Впрочем, это не совсем так. Погружаясь в «Правдивую комическую историю Франсиона» Шарля Сореля[1], мы узнаем, что в юности этот сын обедневшего французского дворянина прочел, как и его современник — знаменитый идальго Сервантеса, массу рыцарских повествований. «Я рисовал свои будущие похождения по образцу жизнеописаний великих мужей... и, полагаясь на свою доблесть, твердо уповал на то, что меня постигнет такая же судьба, как их». И отправившись в первое свое путешествие по Франции, герой поступал так, что «походил на странствующих рыцарей, описанных в стольких историях и переезжавших из страны в страну, чтобы наказывать обидчиков, водворять везде справедливость и исправлять

[1] Эту книгу Пьер Деке не без оснований рассматривает как лучший французский роман своего времени (см. П. Декс. Семь веков романа. М., Изд. иностр. лит., 1962, стр. 130 — 131).

пороки». «Можно было подумать, что я, как Геркулес, родился только для того, чтобы очистить землю от чудовищ» [1].

Однако подвиги юного Франсиона ведут примерно к тем же результатам, что и подвиги дон Кихота. И вот он уже с горечью восклицает: «Сколь я был слеп, не замечая бесконечных препятствий, могущих воспротивиться моим успехам, хотя бы я и превосходил мужеством даже древних рыцарей!» Франсион говорит, в частности, о поражавшем его современников техническом преобразовании войны, совершившемся именно в течение эпохи Возрождения: «Нередко величайший храбрец на свете падает, пораженный мушкетной пулей какого-нибудь трусишки, стреляющего в первый раз. Если б Цезарь, Александр, Амадис и Карл Великий были живы, они не пошли бы в бой с такою же охотой, как ходили в свое время».

В романе Кеведо мы находим ту же мысль: бродяга солдат говорит Паблосу, вспоминающему о подвигах легендарного героя испанского эпоса Бернардо дель Карпио: «Чорт побери, тогда-то ведь еще не было артиллерии! Клянусь господом богом, в наше время Бернардо не выдержал бы и часа сражения!»

Наконец, в момент одного из своих прозрений дон Кихот восклицает: «Благословенны счастливые времена, не знавшие чудовищной ярости этих сатанинских огнестрельных орудий, коих изобретатель, я убежден, получил награду в преисподней за свое дьявольское изобретение, с помощью которого чья-нибудь трусливая и подлая рука может отнять ныне жизнь у доблестного кавальеро, — он полон решимости и отваги, этот кавальеро, той отваги, что воспламеняет и воодушевляет храбрые сердца, и вдруг... пуля (выпущенная человеком, который, может статься, сам испугался вспышки... и удрал) в одно мгновение обрывает и губит нить мыслей и самую жизнь того, кто достоин был наслаждаться ею долгие годы». Дон Кихот в связи с этим выражает даже сожаление,

[1] Здесь и далее цит. по изд.: Шарль Сорель. Правдивое жизнеописание Франсиона. М. — Л., «Academia», 1935.

но «избрал поприще странствующего рыцарства в наше подлое время».

И единственный во всем романе случай, когда бесстрашный идальго позорно показывает спину врагу, — это именно столкновение с вооруженными аркебузами людьми: «Дон Кихот поворотил Росинанта и во весь его мах помчался прочь... из глубины души взывая к богу, чтобы он избавил его от опасности, ибо дон Кихот каждую секунду ждал, что его ранят навылет, и то и дело затаивал дыхание, прислушиваясь, пролетела ли пуля мимо...»

Этот мотив, выступающий в ряде романов, неоценимо глубок по смыслу. Только поверхностному взгляду может представиться, что дело идет о простом страхе перед смертоносным оружием; меч и копье тоже смертоносны. И Франсиона, и дон Кихота страшит именно то, что они могут бесславно и глупо погибнуть от руки жалкого труса, что высокий и благородный дух подкосит механическая и бесчеловечная сила пороха, что великолепное в своей силе и ловкости тело сразит «проклятое орудие».

Военная машина совершенно точно так же, как и деньги, нивелирует людей, *приравнивает* удирающего после выстрела трусишку к великому воину. Она как бы способна возместить ничтожному человеку недостающие ему храбрость, силу, умение и даже возвышенное воодушевление борца за свободу и родной народ. Словом, образ военной машины предстает — подобно, например, известному образу денег у Шекспира — как воплощение бесчеловечия буржуазного развития, которое вместе с производством преобразует и войну. И это настолько резкий и грубый сдвиг, что даже дон Кихот не может его не замечать — хотя в других отношениях он остается «слепым».

Но вернемся к Франсиону. Он в юности был столь слеп, что не замечал «бесконечных препятствий», перед которыми бессильно «мужество древних рыцарей». Однако уже очень рано он разглядел лицо «подлого века», «извращающего законы природы». В отличие от дон Кихота, он непрерывно чувствует бесчеловечную власть денег, буквально осязает, что

только деньги могут сделать его человеком, дать ему возможность реализовать свои стремления и способности. Франсион одаренный поэт и музыкант, но — «я был одет так плохо, что трудно было предположить во мне какой-нибудь талант...»; он молод и красив, но — «девушки не хотели знаться со мной»; он общительный и умный человек, но бывшие товарищи по школе «притворялись, будто никогда не имели со мной ничего общего». Только обладание деньгами делает человека талантливым, красивым, умным.

Сорель иронически назвал своего героя Франсионом, явно имея в виду центральный персонаж неоконченной героико-рыцарской поэмы Ронсара «Франсиада» (1572), которая, собственно, потому и оборвалась в начале, что в атмосфере опустошительных религиозных войн рушились ренессансные иллюзии. Сорель изображает «Франсиона» иного, «подлого» века, и это, пожалуй, первое острое осознание пикаро как истинного «героя времени»; Кеведо, например, еще видит в своем Паблосе только своеобразную разновидность человека. В XVIII веке герой романа уже всегда будет претендовать на роль центральной фигуры современного общества.

«Прозревая», Франсион лишается «всех надежд, давно взлелеянных в душе»; перед нами — одно из первых отражений истории «утраты иллюзий» в сознании молодого героя — истории, которая займет столь значительное место в последующем развитии романа, вплоть до специального художественного исследования Бальзака. Франсион постепенно освоил «науку лицемерия, дабы снискать благоволение всех и всякого... приучил свои уста говорить обратное тому, что думало мое сердце». Он отказывается от юношеских стремлений исправить мир и крайне пессимистически полагает, что для такого исправления «пришлось бы уничтожить всех людей, раз в наши Дни у них не осталось ничего человеческого...». Он видит свою единственную цель в том, чтобы «осчастливить самого себя». Начинается его плутовская жизнь, в которой чередуются попытки разбогатеть и дерзкие озорные выходки.

Франсион, конечно, более возвышенный и счастливый герой, чем, например, Паблос. Он дворянин, получивший хорошее образование, обладает глубоким и тонким умом, выдающейся храбростью, многогранной одаренностью. Но он, как и персонажи других плутовских романов, «лишний» в этом обществе, он выброшен за его пределы и может только вести призрачную жизнь в свите некоего аристократа, занимая среднее положение между другом и шутом. Основой его образа жизни является *приспособление* к миру: даже совершая «благородный поступок» — наказывая злой шуткой тупого и жадного тирана помещика, он делает это не прямо, но с помощью тайной хитрости, ловкого обмана. Этот мотив непрерывного приспособления к окружающим обстоятельствам (что совершенно чуждо героям Возрождения) опять-таки является характернейшей чертой романа.

Однако именно здесь резкая, непроходимая грань между плутовскими героями и дон Кихотом. Франсион прозревает после первых ударов, полученных им в роли рыцаря; дон Кихот остается слеп. Их пути расходятся. Существо дон Кихота — именно в полном отказе от какого-либо приспособления. Он все время идет наперекор и напрямик, он может лишь сломаться, но -не согнуться. И когда гнутся от ударов его полуистлевшие доспехи, это лишь подчеркивает несгибаемость его духа. Его страстное и переходящее в действие стремление исправить мир останавливает только смерть.

Но вместе с тем это не так. На пороге смерти дон Кихот отказывается от своей высокой и отважной войны со злом. И мы не осуждаем героя, хотя он и отказывается как бы от самого себя, — ибо одновременно дон Кихот отказывается от своего безумия.

С печальной или даже трагической иронией Сервантес сделал своего героя сумасшедшим. Только безумец может поступать столь возвышенно в этом мире — видеть свое «назначение» в том, чтобы «помогать слабым, мстить за угнетенных и карать низость». Таков неизбежный горький смысл романа.

Однако это не весь его смысл. Созданное Серван-

тесом художественное полотно подвижно, оно колеблется и отливает различными красками и тонами В романе явственно светится другой смысл: нет, это весь *мир* безумен, это мир погружен во мрак, низость, зло и ложь, а высокая, светлая, добрая и истинная жизнь заключена в герое, над которым смеются и издеваются люди. Эта двойственная тема безумия, изменяясь и обогащаясь, иногда выворачиваясь наизнанку, пройдет затем через целый ряд замечательных произведений — начиная от «Тома Джонса» и «Тристрама Шенди» до «Идиота» Достоевского и «Жан-Кристофа» Роллана. Смысл «Дон Кихота» и сегодня разомкнут в жизнь, открыто и глубоко связан с проблемой современного человека.

Но здесь уместно добавить, что и плутовские романы именно теперь имеют живое современное значение. Ибо сама эпоха распада и умирания капиталистической цивилизации во многом родственна тому времени, когда плутовское повествование было основной формой романа. Сам тот факт, что изгои и бродяги стали героями времени, свидетельствовал о распаде феодального порядка, о том, что люди высвобождаются из рушащихся форм и отношений этого существовавшего тысячелетие общества.

Но именно люди, оказавшиеся за пределами общества и не стремящиеся вернуться в его рамки и отношения, выступают как герои многочисленных романов, созданных в последние десятилетия. Вопрос о *«плутовском»* романе XX века, о его сходстве и различиях с романом XVII века уже неоднократно ставился в нашем литературоведении[1].

Одним из ведущих героев времени в современной литературе капиталистического мира является именно изгой, бродяга, ищущий свободы вне отношений официального общества, на дне жизни. Люди без паспорта, дезертиры, авантюристы, люди, презревшие

[1] См., напр., раздел о «Путешествии на край ночи» Селина в книге Н. Рыковой «Современная французская литература» (Л., ГИХЛ, 1939) и недавнюю статью Н. Н. Вильмонта о романе Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Крулля» (Предисловие к изданию этого романа. М., Изд. иностр. лит., 1957).

свое общественное положение и профессию, — вот герои многих романов Хемингуэя, Ремарка, Стейнбека, Сарояна, Олдингтона, Дос Пассоса, Ромэна, Бёлля и других современных писателей. Это и Феликс Крулль, и джойсовский «Улисс», и в особенности новейшие герои литературы «сердитых молодых людей» и «битников».

Если герои романа XIX века — герои Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея, Золя, Мопассана — более всего стремились утвердить себя в обществе, в его институтах и ячейках, то герои романа XX века стремительно покидают все общественные учреждения, пытаясь жить в порах общества.

Конечно, между современными «плутовскими» романами и романами конца XVI — начала XVIII века существуют глубокие различия. Так, например, современный роман — это *психологически-плутовской* роман; центр тяжести обычно лежит в духовных скитаниях. Но нельзя не видеть, что распад капиталистической цивилизации создает условия, которые очень близки условиям, сложившимся в Европе после эпохи Возрождения. Образовались массы людей, которые не только выброшены из общества, но и вовсе не хотят возвращаться в его бесчеловечное, пустое бытие. И только на этом пути сохраняют свою человечность веселый мошенник Крулль, чудак Весли Джексон, опрощающийся «сердитый молодой человек» Уэйна, идущие и едущие по нескончаемым дорогам герои Керуака и т. д.'

Современный «плутовской» роман, в частности, возвращается к ряду характерных черт формы романа XVII века. Так, например, для него обычна форма рассказа от первого лица, которая довольно редко встречается в романах XIX — начала XX века; сходна и сама структура повествования, основывающаяся также на цепи встреч, приключений (конечно, глубоко психологизированных), не связанных прочным и единым событийным узлом. Подчас — как, например, в книге Керуака «На дороге» — отдельные приключения вообще распадаются, не составляют даже какой-либо «цепи». Наконец, нередко снижен, переведен в

план комизма и иронии сам эстетический тон повествования, хотя одновременно он несет в себе трагическое звучание, — как это и было когда-то в романах Кеведо или Гриммельсгаузена.

Естественно, здесь мы можем лишь наметить постановку вопроса; сопоставление романов двух эпох — специальная, громадная и сложная тема.

Нам пора вернуться к «Дон Кихоту».

4

Емкость и динамика сервантесовского замысла во многом обусловлена тем, что «Дон Кихот» глубоко и остро сопоставил две исторические эпохи, обнажил стык и связь времен.

Эта задача облегчалась тем, что сам Сервантес был «человеком двух эпох». Родившись еще в середине века (1547), он получил гуманистическое образование, которое обогащается, становится живой реальностью духа во время семилетних странствий по городам Италии. Став солдатом испанской армии в годы турецкого нашествия, он сражался в эпической битве при Лепанто, и тяжелое ранение навсегда вывело из строя его руку. По дороге на родину Сервантес попал в лапы алжирских пиратов и пять лет провел в плену, три раза безуспешно пытаясь бежать. Лишь в 1580 году родственники смогли выкупить его, осужденного на рабство. Вернувшись в Испанию, он живет в атмосфере подготовки похода «Непобедимой армады» и даже становится ее провиантским комиссаром. Он пишет возвышенные оды в честь Армады, а ее гибель вызывает героическую трагедию Сервантеса «Нуманция». Несколько ранее писатель создает типичную для Ренессанса пасторальную утопию «Галатея», изображающую идеальную жизнь «золотого века», о котором впоследствии произносит речь перед пастухами дон Кихот.

Но гибель Армады (1588) была вместе с тем закатом испанского Возрождения. Иллюзии рушатся, да и сама жизнь писателя становится совершенно иной.

Его почетное звание комиссара после разгрома Армады становится прозаической должностью скупщика, дающей к тому же крайне мало средств. Финансовые неурядицы трижды приводят Сервантеса в тюрьму. Наконец с 1595 года Сервантес становится вполне «частным» человеком, профессиональным писателем, нередко испытывающим лишения и унижения. От героической эпохи странствий, сражений, больших дел, од и трагедий остаются только воспоминания. Сервантес пишет теперь комедии, новеллы и своего «Дон Кихота».

В этом романе, первая часть которого была закончена в 1604 году, а вторая в 1614-м, Сервантес как бы совмещает, сталкивает две эпохи, поселяя фантастическое отражение одной в безумной голове своего героя, а другую с осязаемой предметностью ставя перед ним на дорогах Испании. Едва ли случайно Сервантес все время стремится подчеркнуть, что действие происходит в сегодняшней Испании, даже помечая письмо Санчо к супруге во втором томе 20 июля 1614 года (то есть пренебрегая явным анахронизмом, ибо события второго тома совершаются почти сразу же за событиями первого, изданного десять лет назад). Но герой целиком погружен в прошлое, в эпоху «рыцарских романов».

Что же это за эпоха? Дабы понять это, важно вспомнить сказанное выше о «рыцарских романах». Оценка, которую они получают в XVII — XIX веках, часто имеет характер необъективной и внеисторической критики, отбрасывавшей жанр в целом. Совершенно иную позицию занимает Сервантес. В сцене уничтожения книг дон Кихота священник говорит о романе «Пальмерин Английский», что эту книгу «должно хранить и беречь как зеницу ока, в особом ларце, вроде того, который найден был Александром Македонским среди трофеев, оставшихся после Дария, и в котором он потом хранил творения Гомера». Увидев «Историю знаменитого рыцаря Тиранта Белого», священник восклицает: «Это же сокровищница наслаждений и залежи утех... В рассуждении слога это лучшая книга в мире». В том же духе говорится

о поэмах Боярдо и Ариосто, герои которых по праву живут в сознании дон Кихота рядом с Амадисом и другими рыцарями.

Итак, Сервантес нападает отнюдь не на жанр как таковой. Что же вызывает его сатиру? Уже в начале «Дон Кихота» мы узнаем, что его герой все свое время посвящал чтению рыцарских романов и больше всего «любил он сочинения знаменитого Фелисьяно де Сильва». Здесь содержится многозначительный намек, ибо, как показывает современный исследователь, «с Фелисьяно де Сильва в историю рыцарского романа вступил ловкий литературный ремесленник, создатель сенсационных сюжетов и вульгаризатор тех основных тем и мотивов, которые... были утверждены на страницах «Амадиса Гальского», «Тиранта Белого» и некоторых близких к ним по времени романов. Начиная с Фелисьяно де Сильва рыцарский роман становится литературой дворянской обывательщины...» [1].

Как уже говорилось, в период распространения рыцарских романов впервые в истории искусства слова появляются литературные ремесленники и так называемое «чтиво», ибо книги о рыцарях были первыми произведениями, специально предназначенными для печати и широкого читателя, и, таким образом, оказались способными приносить прибыль. В течение XVI века в Испании было издано не менее 120 романов. Словом, мы наблюдаем здесь то же начало буржуазной нивелировки, когда бездарный писака может соперничать с великим поэтом... Выступая против «халтурных» рыцарских книг, Сервантес боролся, таким образом, не только против определенных устаревших идей, но и против одного из ранних проявлений ненавистной ему пошлости и пустоты нарождающегося общества. Он боролся против груды сочинений, о которых он говорит: «Все они в общем на один покрой, и в одном то же, что и в другом, и в другом то же, что в третьем».

Против таких книг еще раньше, чем Сервантес,

[1] К. Н. Державин. Сервантес, стр. 178.

выступил в своем трактате «Диалог о языке» (1533) выдающийся испанский гуманист Хуан Вальдес. Высоко оценивая романы об Амадисе, Пальмерине и т. д., он иронически писал о сочинениях, подобных многочисленным книгам своего современника де Сильва, что они полны «крайней и неприличной лживости» и «столь скверно сочинены... и написаны таким скверным языком, что никакой добрый желудок их не может переварить» [1].

Между тем лучшие «рыцарские романы», начиная от «Амадиса», которым так восхищался Гёте, стыдившийся, что только около пятидесяти лет он прочел это «отличное» произведение, представляли собой выдающиеся и необычайно широко известные образцы испанского ренессансного эпоса. Они были порождены реальной историей этой страны и затем прочно вошли в сознание народа. Выше уже приводилось свидетельство испанского солдата, который, попав в Мексику, «узнавал» там сцены «Амадиса».

«Рыцарские романы» представляли собою сложный сплав героически-авантюрного и жизнерадостного пафоса эпохи Возрождения с многими чертами средневекового, собственно рыцарского эпоса. В изображениях подвигов воспоминания о Крестовых походах и битвах *с* арабами переплетались с отражением современных великих путешествий и завоеваний; в занимающей огромное место теме любви соединялось ренессансное раскрепощение чувственности и средневековое служение даме; феодальные понятия о долге и чести соседствовали с гуманистическими идеями. Но эта противоречивая амальгама полностью соответствовала и духу Возрождения в целом, — поскольку новое неизбежно выступает здесь под формой старого и, скажем, Гамлет, Ромео, Отелло являют собою безусловно «рыцарственные» фигуры, — и в особенности своеобразной жизни Испании XVI века, где средневековое и буржуазное подчас невозможно отделить и различить, где нередко безродные конкистадоры становились владетельными феодалами, а высокородные

[1] Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес, стр. 187.

идальго превращались в наемных слуг и мелких торговцев.

Поэтому содержание «рыцарских романов» — это и есть прежде всего выражение стихии *испанского* Ренессанса с его взаимопроникновением феодальных и буржуазных тенденций и форм. Таким образом, обращаясь к «рыцарским романам», дон Кихот усваивал дух и стремления не отдаленных эпох, а минувшего века, начавшегося, пожалуй, отплытием каравелл Колумба; молодой Сервантес еще застал последние десятилетия этого великого времени, когда Испания была первой державой мира.

Вместе с тем этот век — поскольку его сущность состояла именно в переходе, в переломе от средневековья к новому времени — как бы вбирал в себя и все традиции предшествующей истории страны; потому, обращаясь к нему, и Сервантес, и дон Кихот включали в него не только подвиги конкистадоров, но и события более чем пятисотлетней давности, когда совершали свои героические деяния Сид Кампеадор и Бернардо дель Карпио. Конец XVI века — это рубеж, за которым уже нечего делать не только Амадису, но и Сиду, ибо теперь господствуют артиллерия и деньги и даже сама поэзия становится средством добывания прибыли. Все героическое остается в минувшем веке, о котором грезит дон Кихот, называя его «веком странствующих рыцарей». Дон Кихот называет этих рыцарей Амадисами, Роландами, Пальмеринами; но подлинные их имена — Магеллан, Кортес, Камоэнс и даже Сервантес.

В сознании дон Кихота в самом деле отражены черты идеологии «исконного» средневекового рыцарства; когда он говорит о том, что его цель в защите обиженных и притесняемых, сирот и вдов и т. д., он повторяет, например, заветы «Книги об ордене рыцарства Рамона Люлля», написанной в Испании в XIV веке: «Обязанность рыцарей состоит в том, чтобы защищать вдов, сирот, людей обиженных и бедняков... охранять дороги и защищать земледельцев» [1].

[1] Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес, стр. 242.

Однако дон Кихот воспринимает и усваивает...лишь *форму* этого рыцарского кодекса, ибо защита слабых и притесняемых в средневековье основывалась на своеобразной, но вполне определенной и даже сугубо материальной почве: вступающие под защиту рыцаря люди;. становились его вассалами (об этом добровольном закрепощении уже шла речь выше). В рыцарском эпосе, конечно, эта глубокая основа благородных действий затушевана.

В поступках и сознании дон Кихота нет, разумеется, и следа этой истинной цели рыцарских подвигов; тем более нет никаких условий для ее осуществления в реальной действительности, и, когда дон Кихот предлагает освобожденным им каторжникам в знак их благодарности совершить всего лишь паломничество к Дульцинее, они отвечают градом камней. Таким образом, из рыцарских заветов дон Кихот берет только самую фразу, а наполнена она уже совсем иным содержанием — современным, *гуманистическим.* В той же самой сцене с каторжниками дон Кихот говорит, что принес рыцарский обет «защищать обиженных и утесняемых», ибо ему «представляется крайне жестоким» делать рабами тех, «кого господь и природа создали свободными». Здесь, разумеется, уже нет ничего общего с рыцарским кодексом, но открыто выражена одна из основных идей Возрождения. Кроме того, разделяя, казалось бы, с рыцарским кодексом заповедь защиты притесняемых, дон Кихот вовсе не исповедует идею беззаветной верности вышестоящему сеньору или ордену, которая являлась в средневековье необходимой оборотной стороной первой заповеди. Словом, для дон Кихота, как и для эпохи Возрождения в целом, рыцарские идеалы являются только переходящим из средневековья, но совершенно переосмысляемым наследием.

Чисто ренессансное определение дает дон Кихот и «науке странствующего рыцарства»[1]; оказывается, что странствующему рыцарю «надобно быть законоведом и знать основы права...; ему надобно быть врачом, в

[1] Характерно уже само определение «странствующее».

особенности же понимать толк в растениях...; ему надобно быть астрологом, дабы уметь определять по звездам, какой теперь час ночи и в какой части света и стране он находится; ему надобно быть математиком, ибо необходимость в математике может возникнуть в любую минуту... Ему надобно уметь плавать... уметь подковать коня, починить седло и уздечку...» и т. д. Этот монолог воплощает типичные ренессансные представления о человеческом идеале, которые в сходной форме выражены, например, в книге Рабле.

В других знаменитых речах дон Кихота — о «золотом веке», произнесенной перед пастухами, о свободе человека, обращенной к Санчо, в речи о поэзии перед молодым поэтом, наконец, в речи о государственном управлении перед Санчо-губернатором — гуманистическое содержание выступает уже даже без всякого рыцарского облачения. Однако и в тех случаях, когда сознание дон Кихота включает в себя фразеологию или даже реальные черты рыцарского мироощущения, герой остается все же в рамках идей испанского Возрождения, причудливо соединявшего новое со старым, а вовсе не перескакивает в «классическое» феодальное средневековье. Ведь, собственно говоря, «рыцарские романы», которые читают дон Кихот и современная ему Испания, созданы в своем подавляющем большинстве в XVI веке и лишь используют традиции рыцарского эпоса. Было бы нелепо думать, что авторы XVI века стремились и могли воплотить в своих произведениях идеологию канувшего в прошлое средневековья и не зависели целиком и полностью от духа своего времени. Все дело в том, что феодально-средневековые элементы «рыцарских романов» совершенно соответствовали реальному существу испанского Возрождения. Выше была очерчена биография Камоэнса (а Португалия в этот период очень близка Испании), который родился на четверть века ранее Сервантеса. Вся жизнь Камоэнса — блестящее положение при дворе короля, любовь к высокородной даме, сражения в Марокко, поединок с царедворцем, невероятные приключения в Индии,

где он ссорится с тираном губернатором, кораблекрушение, сотворение героически-рыцарственной поэмы — это и есть жизнь *ренессансного рыцаря.* Именно такие люди были прототипами героев «рыцарских романов» XVI века и, с другой стороны, вдохновлялись этими «романами». Таким же ренессансным рыцарем вступил в жизнь и двадцатидвухлетний Сервантес, который убивает на поединке некоего идальго и уезжает в Италию в поисках приключений[1].

Таким образом, сознание дон Кихота, начитавшегося рыцарских романов и поверившего в их реальность, вобрало в себя идеалы не средневекового рыцарства, история которого закончилась за два с лишним столетия до того, но *именно* идеалы своеобразного испанского Возррждения. Поэтому безумие идальго имеет основательную почву: еще полвека назад люди действительно стремились и на войне, и в любви вести себя так, как герои «рыцарских романов» и в своих приключениях подчас узнавали ожившие сцены из «Амадиса». Образы «рыцарских романов» были теми отчасти заимствованными из прошлого одеждами, тем своеобразным языком, в который облекались вполне реальные подвиги, стремления и чувства. И вовсе не феодалы, а радикальный испанский гуманист Хуан Вальдес объявил «Амадиса» классическим произведением. И зачитывались этой книгой не оруженосцы благородного рыцаря, но будущие солдаты Кортеса.

Распространенное воззрение, согласно которому дон Кихот есть представитель «феодально-средневековой» идеологии в устанавливающемся буржуазном мире (такое понимание свойственно и новейшей фундаментальной работе К. Н. Державина), не вполне точно. Дон Кихот вступает в мир буржуазных отношений, складывающихся к тому же под эгидой реакционной инквизиции, с мироощущением испанского Возрождения: противоречивое сочетание феодально-рыцарской формы и ренессансного содержания есть

[1] См. кн.: К. Н. Державин. Сервантес, стр. 16 — 17.

неотъемлемая закономерность жизни Испании конца XV — начала XVI века.

Иначе говоря, в книге Сервантеса сталкивается эпоха испанского Ренессанса, вобравшая в себя героические традиции всего средневековья и отраженная в «рыцарских романах» типа «Амадиса», и, с другой стороны, эпоха нового, собственно буржуазного развития, которая выявилась в конце XVI века и нашла отражение в плутовских романах о Ласарильо, Гусмане, Паблосе.

5

После этих необходимых разъяснений мы можем вернуться к содержанию романа Сервантеса — прежде всего к двойственной теме безумия героя или мира. Само стремление дон Кихота к героическим подвигам, к подражанию деяниям титанов минувшего века еще не есть безумие: мы видели, что и вполне здравомыслящий Франсион питается этими идеями только что закончившейся, еще живой в сознании людей героической эпохи. «Можно было подумать, что я, как Геркулес, родился только для того, чтобы очистить землю от чудовищ» — с этим мироощущением Рабле, Мора, Гуттена вступает в жизнь Франсион, который мог бы быть их внуком.

Безумие дон Кихота начинается тогда, когда он перестает видеть «препятствия», мешающие осуществлению его идеалов. Сервантес изобразил хозяина постоялого двора, который обожает рыцарские романы и «убежден, что все, о чем пишется в романах, точь-в-точь так на самом деле и происходило». Он с возмущением говорит священнику: «Ишь вы чего захотели, ваша милость, — уверить меня, будто все, о чем пишут в этих хороших книгах, — вздор и ерунда». Однако когда священник предупреждает хозяина об угрожающей ему опасности «захромать на ту ногу», что и его постоялец дон Кихот, тот резонно возражает: «Ну, нет... я с ума не сходил и странствующим рыцарем быть не собираюсь. Я отлично понимаю, что

теперь уж не те времена, когда странствовали по свету преславные эти рыцари».

Хозяин постоялого двора в простой форме выражает здесь позднейшую мысль Гегеля: «После того, как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития... индивидуальная самостоятельность рыцарей теряет всякое значение, и если она все еще хочет считать себя единственно важной и бороться... то она делается смешной. В этом состоит комизм сервантесовского Дон Кихота» (т. XII, стр. 200). Гегель говорил об этом в связи с оценкой деятельности «ренессансного рыцаря» Зиккингена; Маркс, характеризуя в письме к Лассалю того же Зиккингена, сказал, что он «дон Кихот, хотя и имеющий историческое оправдание». Это очень точно: поведение Зиккингена исторически оправдано эпохой Возрождения с ее действенными, давшими громадные практические плоды, революционными иллюзиями. Но иллюзиям дон Кихота уже нет оправдания: подобным образом может поступать в его время лишь комический безумец.

На первый план в истории дон Кихота выходит цепь гротескных и даже будто бы чисто смехотворных, пародийных образов: герой сражается с мельницами, похоронной процессией, стадом баранов, бурдюками с вином и т. п., в своем безумии принимая различных людей и вещи за злых врагов и чудовищ. Но многогранное повествование Сервантеса включает и совсем иного рода эпизоды: столкновение с сельским богачом, избивающим мальчика-пастуха, освобождение каторжников и последующая битва с солдатами Санта Эрмандад, намеренными арестовать дон Кихота, вмешательство в судьбу бедняка Басильо и его возлюбленной Китерии, которую хотел отнять богатый Камачо, ряд столкновений с беззакониями и низостями во время пребывания при дворе герцога и т.д. Развиваются как бы две линии поступков: с одной — стороны нелепые выходки сумасшедшего, с другой — вполне понятные деяния благородного человека, лишь облеченные в странную рыцарственную форму. Изображая спасение мальчика, освобождение каторжников и т. п., Сервантес обнажает бесплодность

и иллюзорность этих подвигов рыцаря в его прозаическую эпоху. Обычно сразу выявляются печальные результаты: мальчик проклинает дон Кихота, ибо ему стало еще хуже, освобожденный от оков вор Хинесде Пасамонте тут же крадет осла у Санчо и т. д. Действительность жизни словно швыряет обратно подвиги дон Кихота, подобно тому как освобожденные им каторжники швыряют в него же камни. Героические поступки рыцаря попросту никому не нужны. Он говорит хозяину постоялого двора: «Моя прямая обязанность... помогать беззащитным, мстить за обиженных и карать вероломных. Поройтесь в памяти, и если с вами что-нибудь подобное случилось, то вы смело можете обратиться ко мне...

Хозяин ответил ему столь же невозмутимо:

— Сеньор кавальеро... я хочу одного — чтобы ваша милость уплатила мне за ночлег на моем постоялом дворе, то есть за солому и овес для скотины, а также за ужин и за две постели». Так высокий дух и благородные стремления сталкиваются с растущим господством денежных отношений, постепенно становящихся единственным мерилом ценности человека и единственной связью между людьми, подобно тому как личная сила и храбрость подменяется мощью военной машины.

Конечно, дон Кихот бессилен что-либо изменить, его подвиги бесплодны и излишни, ибо он воодушевляется героикой уже невозвратимого века, который *как раз* и расчистил почву для новых, прозаических отношений. Ренессансные «рыцари» «исправляли» феодализм, а дон Кихот пытается на основе тех же идей и теми же средствами «исправить» возникший в результате обуржуазивающийся мир. Однако с этой точки зрения именно действительный мир безумен, а вовсе не герой, который несет в себе возвышенность, отвагу, добро, мудрость. Ведь это он один хочет всем людям свободы, счастья, полноты жизни, он один говорит о «золотом веке», о величии науки и поэзии, о справедливом и мудром государстве. И не только говорит, но и неутомимо и бесстрашно пытается воплотить в жизнь свои идеалы. Как истинный ренессанс-

ный рыцарь, он восклицает, что будет идти своим путем, «даже если бы весь свет на меня ополчился, и убеждать меня, чтобы я не желал того, чего возжелало само небо, что велит судьба, чего требует разум и, главное, к чему устремлена собственная моя воля, — это с вашей стороны напрасный труд... По выражению знаменитого нашего кастильского стихотворца:

По этим крутизнам ведет стезя
К возвышенной обители бессмертья...»

Это обращение к ренессансному поэту начала XVI века, Гарсиласо де ла Вега, глубоко естественно, ибо дон Кихот выражает подлинный дух героев Возрождения: воля неба и его личная воля совпадают, в личности как бы овеществляется всеобщая, субстанциальная устремленность, и поэтому герой идет, хотя бы весь мир был против него. Дон Кихот страстно хочет в одиночку, сам выпрямить все то, что на свете криво, как говорит его племянница[1].

Итак, безумен скорее мир, чем этот прекрасный герой; во всяком случае, он обладает «благородным безумием», в то время как безумие мира низко и неблагородно. И если подвиги дон Кихота бесплодны, то в этом виноват не герой, а не принимающий их, неспособный оценить их и воспользоваться ими «подлый век». Дон Кихот несет в себе высокий дух Возрождения и сохраняет ему верность в этом наступившем веке пошлости, лжи и низости.

[1] Стоит в этой связи отметить ошибку создателей нашего недавнего кинофильма «Дон Кихот», ибо они невольно исказили смысл романа, заставив героя постоянно «принуждать» себя к новым подвигам, вспоминать о долге, о котором ему как бы нашептывает некая внешняя сила, и т. д. В романе совершенно обратная картина: как раз внешний мир все время старается *сдержать* непреклонный внутренний порыв героя, принудить его остаться на месте. Борьба долга и чувства характерна для образов средневековой литературы и, затем, классицистической, но эпоха Возрождения, в сущности; не знает этой проблемы. Дон Кихот принуждает себя к битве за всеобщее благо не больше, чем герои плутовских романов — к битве за свое собственное благо.

Эта мысль со всей силой и остротой звучит в романе. Но это далеко не весь смысл великого произведения. Зачем бы иначе потребовалось Сервантесу сделать своего героя в самом деле сумасшедшим, безумным человеком, совершающим нелепые, вызывающие хохот или даже негодование поступки? Он не только сражается с мельницами, уродуя самого себя, простаивает ночи перед своими жалкими доспехами, предается комическим самоистязаниям в горах и т. п., но и нередко наносит бессмысленные увечья встречным, портит полезные и красивые вещи, глупо вмешивается в чужие дела. Конечно, и в этих сценах есть не только сатирический гротеск и комедийность, но и трагическое освещение судьбы человека, чьи самые благородные и отважные побуждения превращаются в бессмыслицу или даже наносят вред; сложное единство многогранных эстетических стихий проходит через весь роман.

И все же Сервантес открыто и беспощадно смеется над своим героем, осуждает его попытки быть рыцарем в новый век. В том, что Сервантес отнимает у дон Кихота разум, выражается не только внутренняя идея благородного безумия, единственно способного в этот век на подвиги, но и внешний, *прямой* смысл осуждения и насмешки. Эта двойственность осязаемо запечатлена в эпилоге, когда дон Кихот возвращается из царства безумия: здесь сразу, одновременно выступает и грустное сознание, что больше нет на свете несгибаемого рыцаря дон Кихота, и радость, ибо человек по прозвищу Алонсо Добрый снова с нами.

Через весь роман проходит мысль о том, что действия дон Кихота «под стать величайшему безумцу на свете, речи же его столь разумны, что они уничтожают и зачеркивают деяния». В этом заключена глубокая историческая истина, ибо гуманистические идеи, проповедуемые дон Кихотом!действительно являются — несмотря на их «идеальность» и неприемлемость в сегодняшнем бытии — бесконечно ценным и бессмертным завоеванием человечества; в то же время реальная «рыцарская» практика безвозвратно остается прошлому, она теперь бесплодна, не нужна или даже вред-

на. Однако именно здесь обнаруживается вся жестокость объективного противоречия: ведь если бы дон Кихот ограничился размышлением или даже мирной проповедью своих идей, он не был бы героем. Он становится героем именно потому, что наперекор всему стремится исправить мир. Но опять-таки как раз на этом пути он оказывается смешным безумцем.

Сервантес видит и воспевает величие и красоту закончившейся эпохи истории своего народа — эпохи, которая как бы вбирает в себя все лучшее от времен Сида до «Непобедимой армады» (этой эпохе, в представлении Сервантеса, предшествует еще идиллический «золотой век»). Но Сервантес видит и обратную сторону; он ведь пережил и гибель Армады, и всеобщее падение. Он видит и черты анархического своеволия и аристократического высокомерия в облике рыцарей минувшего века, их подчас бредовые замыслы, их оторванность от реальной жизни народа. Отняв разум у своего идальго, он заостренно и уничтожающе осмеивает именно эти черты.

Но это только те стороны романа, которые обращены к прошлому: Сервантес с не меньшей остротой изображает ничтожность, пошлость, лживость, низменность современной жизни, противопоставляя своего возвышенного и мудрого безумца целой веренице прозаических и мещански здравомыслящих, мелких и низменных, пустых и бесчестных персонажей — от бакалавра Карраско до герцога. Лишь в ряде романтических вставных новелл, действие которых развивается либо за пределами Испании, либо в прошлом, либо в глухих идиллических местах, предстает жизнь, достойная дон Кихота.

Но величие Сервантеса наиболее рельефно выражается, пожалуй, в том, что он именно в современной жизни открывает и ту эстетическую действительность, которую он противопоставляет бесплодным, мрачным и одновременно комическим сторонам минувшего века, осужденным и осмеянным в дон Кихоте. Безумный идальго противостоит не только корысти, пошлости, низменности и ничтожеству. В своем высокомерии, типично испанских чертах аристократизма, своеволии

и оторванности от реальной действительности дон Кихот, несомненно, противостоит всей живой жизни народа: он чужд, смешон и даже опасен простым, жизнерадостным и деятельным людям, которые идут ему навстречу по дорогам Испании, — пастухам, ремесленникам, земледельцам, солдатам, студентам или просто бродягам. Эти реальные, земные люди чаще всего далеки от возвышенных мыслей и стремлений. Сервантес видит в них и грубость, и своекорыстие, и невежественную наивность, и косность. Но Сервантес видит, что именно в этих людях заключена реальная, здоровая, живая жизнь, что именно в них — залог будущего, глубокие корни всей силы и красоты, мудрости и добра. Это люди, которые делают хлеб и сыр, возводят города и побеждают врагов. Это они построили и провели через океан корабли Колумба. Это они создают живущие веками песни и терпкое вино Испании. И поистине беспощадно обнажает слабость и обреченность борьбы дон Кихота сцена на постоялом дворе, где грубоватая и недалекая служанка Мариторнес великодушно защищает и утешает, как ребенка, этого бесстрашного воителя за счастье всего мира.

Таково сложное и противоречивое содержание романа. Дон Кихот прав и одновременно неправ в своем «бунте» против мира; сталкивающиеся с ним простые люди неправы и вместе с тем правы, когда они отвечают градом насмешек или даже камней на его поступки. Многогранность смысла сервантесовского повествования, в котором все как бы движется и оборачивается различными сторонами, с очевидностью выступает в художественном сопоставлении дон Кихота и пикаро Хинеса де Пасамонте.

Этот типичный плутовской герой, во многом похожий на Паблоса и сам написавший о себе роман, проходит через все действие, и уже хотя бы благодаря этому его фигура приобретает существенное значение в романе. Другие герои, сопровождающие дон Кихота на разных этапах его пути, — священник, цирюльник, бакалавр — играют скорее роль резонеров; между тем Хинес — это самостоятельный и сильный характер, который к тому же принадлежит к человеческому типу,

стоящему в центре современных Сервантесу романов (однако в исследованиях о «Дон Кихоте» — даже в капитальной книге К. Н. Державина — о Хинесе почти ничего не говорится).

В художественной системе романа образы дон Кихота и Хинеса оказываются явно противостоящими: один одержим борьбой за всеобщее благо и ради этого бросается в море приключений; другой столь же одержимо пускается в авантюры ради личного блага. Хинес швыряет камни в только что освободившего его от цепей героя, ночью крадет у Санчо осла, а появившись позднее на Сером в облике цыгана, трусливо убегает; впоследствии дон Кихот и Санчо встречают Хинеса в неузнаваемом виде прорицателя и кукольника Педро, который поражает их сведениями об их судьбе и забирает кучу денег за поломанные дон Кихотом куклы и убежавшую обезьяну.

Но странно: этот плут и обманщик обладает каким-то несомненным обаянием, и сам дон Кихот относится к нему с интересом и дружелюбием. Облик этого пикаро обретает многокрасочность, в которой есть и цвет подлинной красоты, уже при первой его встрече с дон Кихотом. Рассказав о своей книге, Хинес вдруг говорит о предстоящей ему страшной каторге: «Я не очень жалею, что меня снова отправляют туда же: там у меня будет время закончить книгу. Ведь мне еще о многом предстоит рассказать, а у тех, кто попадает на испанские галеры, досуга более чем достаточно».

И очень естественно входит в повествование сцена последней встречи с Хинесом — сцена, в которой дон Кихот едва ли не более всего посрамляет себя, и именно Хинес вызывает сочувствие. Хинес стал теперь «маэсе Педро», знаменитым раешником; про его кукольный спектакль люди говорят, что «наши края не запомнят столь любопытной и столь ловко разыгранной историйки». В честь дон Кихота Хинес дает бесплатное представление, но безумный идальго, приняв спектакль за действительность, бросился на злых мавров и искрошил на кусочки превосходных кукол. Так борющийся за лучший мир герой оказывается тупой и

мрачной силой, разрушающей разумное и веселое искусство безнравственного пикаро — искусство, которое обогащает и радует массы людей. Все превращается в свою противоположность: благородный рыцарь, стремящийся создать на земле царство красоты и добра, выступает как слепое орудие разрушения; низменный плут, руководимый, казалось бы, только разрушительной индивидуалистической волей, предстает как творческое начало.

Это противоречие самой действительности. Дон Кихот несет в себе прекрасный мир высших человеческих идей и стремлений. Но вот он начал проповедовать их пастухам — и они «слушали его молча, с вытянутыми лицами, выражавшими совершенное недоумение. Санчо также помалкивал; он поедал желуди...» Напротив, Хинес говорит на языке реальной жизни, который неизбежно снижает и теряет открытую высоту и глубину бесконечного человеческого духа, но «зрители, все до одного, так и смотрели в рот истолкователю балаганных чудес». Все дело в том, что Сервантес сознает ценность и необходимость обеих сторон и с горечью изображает их разорванность и несовместимость в современном мире.

Однако величайшее значение романа Сервантеса состоит не столько в том, что он обнажает эту разорванность, сколько в том, что он *преодолевает* ее. Роман неопровержимо утверждает, что та высокая напряженность идеала, которая как бы абстрактно обитает в дон Кихоте, все же способна соединяться, срастаться с прозаической реальностью жизни, и именно потому, что, с другой стороны, сама эта грубая и непросветленная жизненная материя таит в себе подлинную идеальность. Те благородство и возвышенность, которые в столь крайней, абстрактной — и потому нежизненной — форме предстают в дон Кихоте, оказывается, разлиты по всей, самой грубой жизни и внутренне присущи тому же Санчо.

Это обнаруживает все полотно романа, в котором замкнут внутренний ток и взаимодействие между высокой героикой, как бы извлеченной теоретически из высших проявлений минувшего века и питающей дон

Кихота, и низкой прозой живой современной практики. Так устанавливается, в частности, взаимосвязь дон Кихота и Хинеса. Но наиболее полно и с осязаемой предметностью это взаимодействие воплощено, конечно, в нераздельном движении двух центральных фигур — дон Кихота и Санчо.

Много говорилось о противоположности этих двух образов; гораздо меньше об их единстве, хотя оно не менее реально и существенно. Конечно, когда дон Кихот произносит речь, в которой он, подобно богу, утверждает «золотой век», а Санчо в это время, подобно свинье, грызет желуди, — противоположность очевидна. Это именно разорванность бога и животного — та, о которой потом скажет наш гениальный Державин: «я червь, я бог!» Но Сервантес, как и Державин, великолепно понимает, что Человек может сказать, обращаясь к творящему началу Вселенной:

Частица целой я Вселенной
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной!

И дон Кихот, и Санчо — полноценные люди (хотя, быть может, идеалом является некий абсолютный «центр»), несмотря на то что первый отправляется в путь с надеждой дать Счастье всему человечеству, а второй — ухватить клок собственного счастьица. В движении романа оказывается, что исходные позиции могут переворачиваться. Разглядев равнодушно-жестокий лик направленного на него огнестрельного оружия, бесстрашный идальго мчится прочь во всю прыть своего бедного коня, бросив несчастного Санчо, который резонно замечает: «Я... не стану... молчать о том, что странствующие рыцари бегут и оставляют добрых своих оруженосцев на расправу врагам». С другой стороны, Санчо явно поднимается до своего высокого спутника в своей роли мудрого и самоотверженного губернатора Баратории. И это только крайние точки, ибо взаимодействие и взаимообогащение

дон Кихота и Санчо протекает непрерывно через все повествование. И именно от Санчо исходит та прекрасная энергия перерастающей в высокую дружбу человеческой привязанности, которая постепенно покоряет самоупоенное высокомерие рыцаря.

Может показаться, что, углубившись в сложную многогранность содержания романа Сервантеса, мы ушли в сторону от самой темы разговора, от существа романа вообще. Но это совершенно не так, ибо именно взаимопроникающая цельность героики и прозы, возвышенного и низкого, трагичности и комизма, их неожиданная «взаимооборачиваемость» составляют внутреннюю природу романа, вытекающую из природы самой человеческой действительности эпохи его становления и развития. Повествование в романе предстает как внешне «спокойная», «нейтральная» художественная материя, которая на самом деле пронизана напряженным взаимодействием токов всей эстетической шкалы — от высокой трагедийности до низменного комизма. И невозможно извлечь, отдельно схватить одну из нот этой гаммы, ибо она тогда теряет всякий смысл.

В речи перед пастухами о «золотом веке» дон Кихот говорит: «В те благословенные времена все было общее. Для того, чтобы добыть себе дневное пропитание, человеку стоило лишь вытянуть руку и протянуть ее к могучим дубам, и ветви их тянулись к нему и сладкими и спелыми своими плодами щедро его одаряли». И тут же: «Санчо... помалкивал; он поедал желуди...» Сравнение с бытием богов и сразу же сравнение с существованием свиней... Однако смысл не в этих моментах, взятых по отдельности, но в их слиянии и взаимоотражении: именно так создается художественная материя романа. И в ее целостности слова дон Кихота теряют свою обнаженную, абстрактную возвышенность, а поведение Санчо не является низменным: ведь, простодушно грызя желуди, он, оказывается, чем-то родствен людям «золотого века», — и он это доказывает на протяжении романа.

И, наконец, последнее, но не последнее по важности. Сопоставляя, в сущности, две исторические эпохи

Испании в образах дон Кихота и Санчо и, с другой стороны, в целостных образах стихии «рыцарского романа» и современной жизни страны, Сервантес создает одно из величайших произведений мировой литературы, поразительное по своей емкости и всечеловеческой глубине. Художественное сцепление мыслей «Дон Кихота» имеет действительно непреходящее, бессмертное и даже не стихающее ни на минуту звучание. Но для данной работы не менее или даже более важен и интересен его *конкретно-исторический* смысл, его связь с испанской действительностью рубежа XVI — XVII веков. И с этой точки зрения необходимо уяснить еще одну сторону образа дон Кихота, которая к тому же обладает существеннейшей ролью в целостном содержании романа.

Рассматривая дон Кихота как выходца из прошлого века, как безумца, впитавшего в себя дух и материал ренессансного «рыцарского романа», мы схватываем еще не всю правду. Дело в том, что дон Кихот все же не фантастический пришелец из минувших героических дней, а реальный человеческий тип современной Испании. Он только становится безумным, а вначале Сервантес изображает обыкновенного обедневшего идальго, который «не так давно» жил в некоем селе Ламанчи, питаясь простой едой, отнимавшей три четверти его доходов, имея экономку и слугу и все свое время посвящая чтению рыцарских романов — «Пальмерина», «Амадиса» и ремесленных сочинений Фелисьяно де Сильва. Французский путешественник, посетивший в 1604 году Испанию, писал о жизни провинциального дворянства — идальго: «Повсюду они держат себя одинаково, живя в праздности и безделье, не занимаясь никаким трудом и никакими науками, если не считать чтения старых романов... Пообедав и соснув часок-другой, они читают какиенибудь книги про рыцарей» [1]. Прадеды, деды и даже отцы этих людей жили совсем по-иному: на их долю выпало время от плавания Колумба до «Непобедимой армады». Но теперь жизнь этого поколения дворянст-

[1] Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес, стр. 184.

ва уже не имеет смысла, что лучше всего доказывает последующая история Испании.

Эти люди бессмысленно убивают годы в своих углах, а то, что происходит с ними, если разорение выбрасывает их на дороги, безжалостно показал Кеведо в образе дон Торибио из «Истории жизни дон Паблоса». Все имущество этого знатного идальго продано за долги, и он идет в столицу, чтобы стать мелким мошенником и нищим, пытающимся сохранить приличный вид фантастическими манипуляциями с одеждой. В конце концов он попадает на галеры.

Живущий в этой среде дон Кихот благодаря своему безумию обретает утерянный дух высокого героизма. Но он не перестает быть тем, что он есть; с замечательной художественной чуткостью Сервантес сохраняет в своем рыцаре черты сына времени. В романе предстает не только противоречие объятого манией дон Кихота и окружающей жизни: противоречиво и само поведение и сознание героя. Дон Кихот скитается по дорогам Испании, чтобы бороться против зла и несправедливости; но под этим возвышенным пафосом таится и то и дело прорывается на поверхность охвативший страну дух бродяжничества. В трезвых словах экономки идеи дон Кихота истолковываются как стремление «скитаться по горам и долам, словно неприкаянный, и искать тех самых штук, как их называют, *облегчений,* а я их называю *огорчениями».* Сам рыцарь с восторгом говорит своему оруженосцу: «Мы, что называется, по локоть запустим руки в приключения». Дон Кихот не просто рыцарь, но «странствующий», *бродячий* рыцарь, «рыцарь-бродяга».

Дело здесь, конечно, не в субъективных стремлениях дон Кихота, а в объективном характере его бытия. Он действительно подлинный сын своего времени — полунищий, лишний, никому уже не нужный идальго, скитающийся по дорогам страны. Он кормится за столами людей, которых невольно развлекает, он прячется в горах от стрелков разыскивающей его Сайта Эрмандад как настоящий пикаро, он рад каждому приключению, дающему ощущение жизни.

«Идальго говорят, — сообщает ему Санчо, — что звания идальго вашей милости показалось мало и вы приставили к своему имени *дон* и, хотя у вас всего две-три виноградные лозы, землицы — волу развернуться негде, а прикрыт только зад да перед, произвели себя в кавальеро. Кавальеро говорят, что они не любят, когда с ними тягаются идальго, особливо такие, которым пристало разве что в конюхах ходить и которые обувь чистят сажей, а черные чулки штопают зеленым шелком...» Последняя деталь прямо перекликается с характеристикой дон Торибио у Кеведо. А «самопроизводство» в «доны» вызывает такое же возмущение идальго, как изображенные у того же Кеведо попытки Паблоса — недавнего слуги — выдавать себя за дворянина.

Словом, дон Кихот отличается от пикаро в своем *субъективном* отношении к миру, но объективное отношение самого мира во многом совпадает. И здесь глубокие земные корни той симпатии, с которой дон Кихот относится и к Хинесу де Пасамонте, и к «благородному разбойнику» Роке Гинарту, и к другим встреченным им бродягам и неудачникам.

Таким образом, существо дон Кихота наполняет не только героика минувшего века, почерпнутая из книг, но и стихия реальной современной жизни. Поэтому нет непроходимой грани между ним и плутовскими героями, особенно Франсионом, в котором постоянно сохраняется — пусть слабое и заглушенное — «рыцарственное» начало. Оно прорывается далее в низменном Паблосе, когда он отказывается принять столь нужную и желаемую помощь из рук палача, — отказывается не из-за давления моральных норм, ибо он явно живет вне общественной морали, но по внутреннему человеческому побуждению.

Эта двойственность является неотъемлемым качеством романа. Своеобразнейшее выражение находит она в «Приключениях немца Симплициссимуса» Гриммельсгаузена. Плутовская стихия сочетается в облике героя этого романа не с «рыцарственным» духом — как, например, у Франсиона, — но со специфическим «созерцательным» гуманизмом германского типа, ярко

проявившимся в свое время у Эразма. Симплициссимус (откуда и это его прозвище — «простейший») остраненно воспринимает порочность и лживость мира и стремится жить чисто и истинно. Это остро воплощено прежде всего в повествовании о детстве и отрочестве героя. Когда чужие солдаты разоряют дом его родителей, он смотрит непонимающими глазами: «Иные вытряхали пух из перин и засовывали туда сало, сушеное мясо и всякий скарб, словно на этом удобнее спать; многие ломали двери и окна, видимо полагая, что лето наступило навеки...»

Эти духовные свойства Мельхиор-Симплициссимус проносит — конечно, уже в измененном виде — через всю жизнь и, становясь вором, слугой, богачом, актером, разбойником, офицером, нищим и т. д., не теряет все-таки — даже в облике отчаянного вояки-пикаро «Охотника из Зеста» — своей внутренней устремленности к чистоте и добру. Он неоднократно пытается вырваться из грязи и зла войны, но ему не удается уберечься от ее жадных лап даже в мирном крестьянском хозяйстве. С глубокой горечью он говорит о том, что, вступив в мир, «был я прост и чист, справедлив и скромен, правдив, добр, сдержан, умерен, целомудрен, стыдлив, незлобив и благочестив, а теперь я стал зол, лжив, неверен, спесив, неустойчив и бессовестен». Наконец Симплициссимус просто уходит от мира, становясь одиноким отшельником, живущим в глухом лесу. Тем самым роман в своем целостном смысле уже выпадает из рамок плутовского жанра, представляя собою своеобразный вариант «Дон Кихота»: герой также выражает связь двух эпох, но воспринимает совершенно иной и более ограниченный аспект ренессансной идеологии, чем испанец дон Кихот. Отчасти Симплициссимус предвосхищает просветительские образы, подобные вольтеровскому Кандиду.

В других плутовских романах есть своя — хотя обычно слабо выраженная — двойственность; она есть и в сорелевском Франсионе и в скарроновском Дестене. который подчас напоминает дон Кихота: «Послышались крики: «Бьют! Помогите! Убивают!» В три прыжка Дестен уже выскочил из комнаты... Он без-

рассудно вмешался в толпу дерущихся и тотчас же с одной стороны получил удар кулаком, а с другой оплеуху».

Так обнаруживается связь и относительное единство содержания «Дон Кихота» и плутовских романов. Хотя книга Сервантеса резко выделяется масштабностью, глубиной, движущейся громадой мысли, перед нами одно литературное направление, складывающееся в конце эпохи Возрождения. И не случайно Сервантес исключительно высоко ценит «Ласарильо с Тормеса», творчество Алемана, Кеведо, Висенте Эспинеля, а Кеведо, Сорель, Скаррон преклоняются перед создателем «Дон Кихота».

Но прозаическое повествование Сервантеса, способное уловить и слить в единство многообразие сторон и оттенков, в наибольшей мере становится орудием добывания неведомой красоты — «идеальности», растворенной в повседневном и будто бы однообразно нейтральном, мутном бытии. Если высокая героическая поэзия извлекает из многогранной реальности ее высшие возможности в чистом виде, а сатира, наоборот, отвлекается от скрытых внутренних токов красоты и добра, то роман может просвечивать жизнь так, что ее мутная поверхность яснеет и обнаруживаются взаимопроникающие течения высокого и низкого. И поскольку красота открыта теперь в живой повседневности бытия, она приобретает особенную, незаменимую ценность. Все «идеальное» схватывается у самых своих истоков, в той единственной реальной почве, на которой оно вообще возникает. Это открытие и совершает роман Сервантеса и, в более ограниченных формах, плутовские романы в Англии, Франции, Германии.

В еще одной крупнейшей культуре того времени это открытие, в силу специфических условий, совершает живопись. Я имею в виду Нидерланды. Живопись Тенирса или Браувера создает образы повседневности, доходя, как говорит Гегель, «до грубого и пошлого». Но «эти сцены кажутся насквозь пронизанными непосредственным весельем и радостью, так что основной сюжет и содержание составляют это веселье

и искренность, а не обыденщина, которая только пошла и злонравна. Поэтому перед нами... *близкие природе черты веселого, плутовского,* комического в низших слоях населения. В этой беззаботной распущенности как раз и находится *идеальный* момент... Нам тотчас становится ясным, что характеры могут также оказаться чем-то иным, нежели тот облик, в котором они явились нам в данный момент» (Соч., т. XIV, стр. 92. — Курсив мой. — *В. К..).*

Это превосходное по точности суждение определяет сущность той новой идеальности, которую открыла живопись — не только нидерландская, но и испанская — на исходе эпохи Возрождения. В сфере искусства слова то же открытие совершено и в «Дон Кихоте» и в плутовских романах. В самом деле: и Санчо, и Хинес, и Паблос, и Франсион, и Симплиций явно могут вдруг стать «чем-то иным», нежели тот облик, в котором они живут в романе. В них есть «идеальный момент», какое-то внятное биенье подлинной, неограниченной человечности...

Однако «Дон Кихот» со своим пафосом двух эпох и грандиозностью едва ли сопоставим с жанровыми сценами нидерландцев: действительно адекватным и родственным Сервантесу художником является Рембрандт, который также сопоставляет — в рамках целого творчества — две эпохи. Его «Ночной дозор» и библейские полотна уравновешиваются динамичными портретами простых людей, и все это слагается в единую живописную концепцию, близкую сервантесовской. Вместе с тем, конечно, у Рембрандта, творившего в уже неизмеримо более обуржуазившейся, чем родина Сервантеса, Голландии, значительно больше пессимизма и мрачности.

Открыв новую, разлитую по всей жизни «идеальность», Сервантес поистине наслаждается ею на всем протяжении своего повествования. Только двор герцога и ряд более или менее «привилегированных» персонажей, которые полностью растеряли идеальность минувшего века и не обрели новой, предстают в романе пустыми, ограниченными и пошлыми. В то же время и пастухи, и крестьяне, и прозаичный хозяин

постоялого двора, и служанки, и Хинес излучают веселость, искренность, бескорыстное плутовство и несут в себе, может быть, неясную, но несомненную искру творчества. На них нет мертвенных следов заранее очевидной ограниченности, они в самом деле способны стать чем-то иным, более полным и богатым. Эти же черты в той или иной мере свойственны и героям Кеведо, Сореля, Гриммельсгаузена.

Хочется напомнить сказанное в другом месте тем же Гегелем. Имея в виду картины Мурильо, «изображающие юных нищих», Гегель говорит об этих испанских шедеврах: «С внешней стороны предмет изображения носит здесь вульгарный характер. Мать ищет вшей в голове мальчугана, а он в это время спокойно жует свой кусок хлеба; на другой картине двое других мальчишек, ободранные и нищие, едят дыни и виноград... Сразу видно, что у них нет никаких других интересов и целей, но не вследствие тупости: они сидят на корточках довольные и счастливые почти как олимпийские боги... Они — вылитые из одного куска, цельные люди... без всякого разлада в душе (это присуще и героям плутовского романа. — *В. К.), а* при наличии этой основы... у нас получается представление, что из таких мальчуганов может выйти все самое лучшее» (Соч., т. XII, стр. 173 — 174).

Новаторское содержание романа порождает столь же небывалую и своеобразную форму. Однако прежде чем ставить вопрос о форме романа, понимание которой и является нашей конечной целью, остановимся на проблеме зарождения *русского романа.* Хотя расцвет этого жанра в России начинается лишь в XIX веке, уже к середине XVIII века он вызывает громадный теоретический и практический интерес среди русских литераторов и читателей[1]. Кроме того, еще ранее, во второй половине XVII века, начинается стихийное формирование жанра.

[1] Это хорошо показано В. В. Сиповским в его «Очерках по истории русского романа» (т. I, XVIII в. СПб., 1909 — 1910).

Глава шестая. ИСТОКИ РУССКОГО РОМАНА

1

С середины XVII века начинается «новый период русской истории» (Ленин). Значительный сдвиг в развитии производительных сил, в том числе в зародившейся промышленности, резкое возрастание торговли, обмена между ранее обособленными областями, постепенное образование единого рынка, небывалая интенсивность и многообразие связей с другими странами и т. д. порождают новую фазу в жизни общества. Сложившаяся за предшествующие два столетия экономико-политическая форма русского феодализма, представляющая собой систему воеводств и боярских и церковных вотчин, тяжко сковывает дальнейшее развитие. Крестьяне, торгово-ремесленный люд, мелкое дворянство и духовенство под различными лозунгами борются против властей, и их борьба объективно оказывается единой антифеодальной борьбой.

Эта борьба ярко выразилась в московских восстаниях 1648, 1654 и 1662 годов, в бунте поволжских крестьян в 1662 году, в мощном восстании 1666 года под руководством Василия Уса и, наконец, в крестьянской войне Степана Разина (1667 — 1671). В это же время

происходят своего рода «религиозные войны» — церковный раскол, порождающий восьмилетнее Соловецкое восстание. Несмотря на все многообразие субъективных интересов и идей этих движений, они имели объективно общую цель — уничтожение власти светских и церковных князей и создание «доброй» и «справедливой» ко всем центральной власти, которая смогла бы обеспечить более свободное и самостоятельное развитие всех слоев населения; это стрежневое стремление борющихся достаточно ясно выразилось уже в челобитной восставших в 1648 году москвичей к царю: «Твои властолюбивые нарушители крестного целования, простого народа мучители и кровопийцы и наши губители, всей страны властвующие нас всеми способами мучат, насилья и неправды чинят» [1].

Те же идеи мы находим и в грамотах Степана Разина, который призывает: «Стояти бы вам черне русские люди... за великого государя Алексея Михайловича», стояти «за ево, великого государя, и за всю чернь потому, чтобы нам всем от них, изменников бояр, в конец не погибнуть»[2]. Это как раз и означало, что бояре и князья церкви не давали поднять голову уже способным к самостоятельной деятельности мелким дворянам, купцам, владельцам первых промышленных предприятий, богатым ремесленникам и земледельцам, низовому духовенству. Поэтому антифеодальное движение второй половины XVII века нашло свое завершение, свою действительную *победу* в позднейшей «революции сверху» — в создании новой абсолютистской государственности под руководством Петра.

Продолжающиеся или даже усиливающиеся при Петре стрелецкие бунты, восстания крестьян, борьба раскольников, казалось бы, противоречат этому выводу; однако на самом деле все определяется сложностью непротиворечивостью исторической ситуации. Стрелец-

[1] П. Смирнов. Челобитные дворян и детей боярских всех городов в первой половине XVII века. М., 1915, стр. 50.

[2] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории СССР», т. I, М., Учпедгиз, 1939, стр. 406.

кое войско, объективно боровшееся против существующих феодальных порядков, должно неминуемо погибнуть вместе с ними, ибо представляет собою именно феодальную организацию; таким образом, его общественное положение предстает как безвыходное противоречие. Продолжение борьбы крестьянства совершенно закономерно, ибо петровская реформа удовлетворила интересы «средних слоев» — дворянства и купечества, а отнюдь не крестьян. Еще более противоречива позиция раскольников, к рядам которых примыкают и богатейшие бояре, вроде Феодосии Морозовой, и бесправный нищий люд: реакционные и революционные элементы переплетаются здесь с поразительной причудливостью и взаимоподменимостью.

В этом нет ничего неожиданного; как мы видели, в Испании XV — XVI веков (то есть в период перехода от средневековья к новому времени) или в эпоху Реформации в Германии историческое развитие также крайне противоречиво. Но в громадной стране, протянувшейся от Польши до Монголии, эта противоречивость была еще более сложной и путаной. Здесь уживались рядом, на одной улице, дворец Василия Голицына со всеми новинками западной культуры и средневековая церковка с полуголыми юродивыми; театр, ставивший пьесу учителя Шекспира Марло, и первобытные игрища скоморохов; атаманы казацкой вольницы, подобные Усу, и вожди религиозных фанатиков, как Никита Пустосвят... Однако наибольшая запутанность выражалась даже не в простом соседстве «крайностей», но в их взаимосвязи и единстве, ибо Голицын верил в святость юродивых, ревнители благочестия считали «слугами беса» и европеизированных комедиантов и дедовских скоморохов, Ус и Пустосвят равно ненавидели бояр и церковных властителей...

Словом, пестрое многообразие не должно закрывать от нас общего, главного смысла эпохи: переход от средневековья начался, все силы общества пришли в мощное и бурное движение, которое, конечно, не могло еще иметь ясной и общей цели; лишь державное. государство Петра направило эту подспудно кло-

кочущую энергию в определенное русло. Но когда это совершилось, наступил уже иной исторический период русской абсолютистской государственности, XVIII век. Нам же важно уяснить изменившееся соотношение личности и общества именно в исторической ситуации последней трети XVII века, когда все еще не устоялось и не определилось. В это время всеобщего брожения очень своеобразно и противоречиво, но достаточно явственно обнаруживаются в русской жизни те же тенденции, которые характерны для эпохи Возрождения в западных странах.

Правда, едва ли можно говорить о «русском Ренессансе» этого периода; несмотря на то что и в поведении людей, и в философски-религиозной идеологии, и в архитектуре, живописи, литературе осязаемо выступают ренессансные черты, они не получают сколько-нибудь полного развития. Необъятные и еще полудикие просторы страны, разобщенность возникающих здесь и там элементов нового, могущество сохраняющих власть, хотя и растерянных сил средневековья не дают возможности выявиться и оформиться назревшей стихии непосредственно антифеодального и гуманистического миропонимания и действия. Все предстает в ограниченном и даже извращенном виде: приверженец новой культуры Голицын, мечтающий о реформе петровского типа, связывает себя с реакционной политикой стрелецкой царицы; полный демократического и личностного духа Аввакум выступает как религиозный фанатик и изувер; гуманистически образованный Симеон Полоцкий играет роль послушного, раболепного царедворца; вождь крестьянской войны Степан Разин похож более на разбойничьего атамана, чем на Томаса Мюнцера; практик и теоретик живописи ренессансного типа Симон Ушаков создает только иконы и назидательные гравюры…

Именно петровские реформы своеобразно освобождают эту подавляемую и уродуемую человеческую энергию, и в результате начинается неповторимое развитие истинно «ренессансных» людей в рамках абсолютистского государства. Нечто подобное имеет место в эпоху Карла Пятого в Испании и Елизаветы в Ан-

глии, но в России этот «государственный Ренессанс» развивается с небывалой широтой и яркостью. И сам Петр — государственный деятель, полководец, капитан, энциклопедический ученый, мастер в целом ряде ремесел, создатель музеев, картинных галерей, академий, человек сильных страстей и едва ли не поэт в своих сочинениях, и его «птенцы» — Феофан Прокопович, в чем-то напоминающий Отелло Абрам Ганнибал, Никита Демидов, Василий Татищев, Павел Ягужинский, Петр Шафиров, Федор Головин и другие — были в известном смысле именно «ренессансными» фигурами.

Словом, абсолютистское государство в России качественно отличается, например, от абсолютной монархии XVII — XVIII веков во Франции, где власть уже «отчуждена» от индивидуальных людей, выступает как внешняя и «надчеловеческая» сила. Абсолютизм установился там — если воспользоваться мыслью Г. Д. Гачева — после двухвекового ренессансного высвобождения и самоопределения личности, достигшей уже титанических масштабов. Поэтому абсолютизм выступает как орудие «обуздания» и ограничения личности, введения ее в систему государственного механизма для исполнения определенных функций. Между тем государство Петра явилось не обузданием, ограничением «ренессансных» индивидов. Нет, именно в созидании петровского государства впервые в России возник простор для широкой творческой деятельности индивидуальностей. Именно *вместе,* в одном направлении со строительством Русского государства совершалось ренессансное раскрепощение, становление личностей.

В людях XVIII века острое чувство долга, службы было творчеством, естественным и вольным проявлением натуры. Их гражданские доблести лишены сухой духовности, аскетизма, были не самоотвержением, а самовыражением, самопроявлением, наслаждением жизнью.

Это действительно так: Ягужинский, Феофан, Ганнибал и другие — не «слуги» государства, ибо государство — их собственное дело, их жизнь и счастье,

а сам Петр — их личный друг. В России как бы совпадают эпохи абсолютистской государственности и Ренессанса, которые в Западной Европе разделены во времени, и дело государства выступает как единственная цель ренессансных «титанов» и «рыцарей». Поэтому и литература «русского классицизма» имеет только чисто внешнее сходство, скажем, с французским классицизмом, ибо она несет в себе могучий ренессансный дух. Такова в особенности поэзия Ломоносова с ее пафосом всесторонней образованности, практического действия в преобразовании природы, жизнерадостной стихией чувственности, героикой побед, путешествий и открытий. Она гораздо более сродни литературному творчеству Джордано Бруно, Эразма, Камоэнса, чем классицистической поэзии.

2

Но вернемся к нашей теме; этот экскурс в будущее нужен только для понимания перспективы, для того, чтобы уяснить, куда вольется энергия, столь неопределенно и подчас дико бушующая во второй половине XVII века. Ибо государство Петра вырастает не на пустом месте: оно вводит в целеустремленное русло уже пробудившиеся народные силы. Именно потому, что ренессансная энергия влилась в это государство, оно смогло воздвигнуться с такой титанической стремительностью, за два-три десятилетия. Но истоки этой энергии восходят к середине XVII века или даже к «Смутному времени».

В результате сдвига в развитии производительных сил начинается необратимое распадение устоявшихся форм общества — боярских вотчин, служилой и церковной иерархии, ремесленных и стрелецких слобод. Таким образом, люди теми или иными путями «выламываются» из средневековых рамок, оказываются предоставленными самим себе или даже активно стремятся к такой личной самостоятельности, тяготясь условиями своей феодальной ячейки. Это быстро и чутко отражает литература, — вначале в традицион-

ном библейском образе «блудного сына», который в середине века приобретает вдруг всеобщую популярность и значение.

В 1660 — 1670-х годах на основе этого мотива создаются крупнейшие литературные произведения времени: поражающая совершенством своей национальной образности поэма «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастье довело молодца во иноческий чин», прозаическая «Повесть зело пречюдна и удивлению достойна... иже содеяся во граде Казани некого купца Фомы Грудцына, о сыне ево Савве» и, наконец, стихотворная «Комидия притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого.

Все эти произведения резко отличаются от пред, шествующей литературы уже с точки зрения изображаемого «объекта»: в центре их стоит образ не доблестного воителя или добродетельного божьего угодника, но блудного, грешного юноши, который презрел нравственные заповеди и пошел по пути порока, отступившись от своего «роду-племени». Выпавшие из средневековых общественных связей «гулящие» люди явно становятся «героями времени». Молодец из «Повести о Горе-Злочастии» считал, что

> своему отцу Стыдно покоритися
> и матери поклонитися,
> а хотел жити, как ему любо.

Савва Грудцын, посланный родителями отцом «по купеческому делу», «пал в сеть любодеяния» с чужой женой и в ответ на увещевающие родительские письма «посмеявся» и «ни во что же вменив, ниже помысли ехати ко отцу своему, но токмо упраждняяся в ненасытном блужении».

Более глубоко и развернуто мотивирует поведение своего героя Симеон Полоцкий. В то время как добродетельный старший сын говорит отцу:

> Желаю выну (всегда) аз с тобою быти,
> В обоем щасти с отцем моим жити,

младший заявляет:

Брат мой любезный избра в дому жити,
Славу в пределех малых заключит...
Вящшая (большего) мой ум в пользу промышляем
Славу ти в мир весь простерти желает...
И ты мне, отче, изволь волю дати,
Разумну сущу, весь мир посещати...
Что стяжу в дому? Чему изучуся?
Лучше в странствии умом сбогачуся.

Покинув дом, он откровенно говорит и о другой стороне дела:

Хвалю имя господне, светло прославляю,
Яко свободна себе ныне созерцаю.
Бех у отца моего, яко раб плененный,
Во пределех домовых, як в турме замкненный...
Ничто бяше свободно по воли творити:
Ждах обеда, вечери, хотяй ясти, пити;
Не свободно играти, в гости не пушано...
А на красная лица зрети запрещено...

Таким образом, в этом произведении 1670-х годов уже со всей очевидностью предстает мироощущение, характерное для молодых людей последующей петровской эпохи, которые получат реальную возможность «славу простерти», «весь мир посещати», «свободно играти» и «на красная лица зрети». Но Полоцкий показывает, как его быстро обнищавший герой, голодный, раздетый и несчастный, возвращается, чтобы «до ног поклонитися» отцу. Повести о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне заканчиваются бегством героев от трудностей самостоятельной жизни в монастыри — то есть в наиболее прочные цитадели средневековья. Хотение «жити, как любо» и все «свободно по воли творити» изображается как недостижимое, бесплодное стремление, которое приносит страдания и позор и кончается ничем.

Однако все эти произведения неизбежно несут в себе противоречивый смысл; ведь недостижимость стремления не может совсем зачеркнуть его притягательную силу. Правда, в «Комидии» Полоцкого стихия нового выражается лишь в начальных монологах героя. Далее автор просто распространяет назидательную библейскую притчу в ряде сатирических и печаль-

ных сцен, где герой пьет, бросает деньги, играет в карты, затем остается нищим, пасет свиней, испытывает голод и побои и, наконец, с повинной головой возвращается к отцу и «хвалит бога, яко возвратися». Автор и сам видит свою цель лишь в том, чтобы «Христову притчу действом проявити», ибо «не тако слово в памяти держится, яко же аще что делом явится». Сосредоточенность на чисто технических задачах превращения притчи в действо ограничила проникновение в комедию реального чувства жизни.

Между тем в повести о Савве и в поэме о Горе отражение свободной, самостоятельной жизни героя — пусть короткой и обреченной — уже входит в произведение. Новому герою уже не просто дано слово: он реально переживает и действует. Законы искусства заставляют с той или иной степенью объективности воплотить стихию нового бытия и сознания. Так в литературу вторгается небывалое содержание. В поистине классической «Повести о Горе-Злочастии», где гармонично слились фольклорные и литературные традиции, герой, растеряв все — не только богатство, но и «род-племя», не предстает, однако, безобразным и обреченным:

Пошел, поскочил доброй молодец
по круту, по красну по бережку,
по желтому песочику;
идет весел, некручиноват...
а сам идучи думу думает:
«Когда у меня нет ничево,
и тужить мне не о чем!»
Да еще молодец некручиноват —
запел он хорошую напевочку
от великаго крепкого разума:
«Беснечална мати меня породила,
гребешком кудерцы розчесывала,
драгими порты меня одеяла
и отшед под ручку посмотрила:
«Хорошо ли мое чадо в драгих портах? —
а в драгих портах чаду и цены нет!»

Но герой ив крестьянских портах, и в гуньке кабацкой не теряет великого и крепкого разума и веселой

искренности. Поэтому действительно возникает ощущение, что он может «также оказаться чем-то иным», что из него «может выйти все самое лучшее» (Гегель). Здесь наиболее существенно, что этот момент идеальности всецело принадлежит самому человеку, его индивидуальному духу, между тем как героям старого воинского эпоса или святым подвижникам идеальность дается извне, той высшей силой, которую они воплощают, их общественным положением.

Однако неправильно было бы закрывать глаза на переходный, противоречивый характер повестей о Горе и о Савве Грудцыне. Стихия нового личностного поведения выступает здесь только как намек, как проскальзывающий мотив, который тонет и затихает в смысле целого. Авторы этих повестей смотрят на своих героев еще как бы сторонними глазами, не изнутри, не в логике этого небывалого, но теперь реального образа жизни. Поэтому в повестях попытка «жити, как любо» и все «свободно по воли творити» изображается не только как бесплодная, обреченная на быстрое поражение (что, очевидно, было исторической правдой), но и как неестественная, не вытекающая из природы человека. Это ясно выражается в том, что и молодца и Савву сопровождает на их пути внешняя, сверхъестественная злая сила — мифологическое «Горе-Злочастие» и христианский бес.

Это бес «уязвляет» чужую жену «к скверному смешению блуда», а затем является в облике юноши «в нарочитом одеянии» и возвращает Савве утерянную любовь; дарует ему «в воинском учении такову премудрость... яко и старых воинов и начальников во учении превосходит» и т. д. По наущению и с помощью беса Савва бросается очертя голову в самостоятельную жизнь, едет «погулять во иные грады», записывается в солдаты и «ни малого пороку во всем артикуле имеюща», так что «вси дивяхуся остроумию его», и даже побеждает в поединках славных польских богатырей во время битвы под Смоленском, вызывая злую зависть воеводы боярина Шеина, с которым не решается тягаться и сам бес... Словом, все несчастья и удачи Саввы на самостоятельном, «блудном» пути

приписаны его дьявольскому другу, от которого он потом, естественно, отрекается и уходит замаливать грехи в монастырь.

То же самое мы находим и в «Повести о Горе-Злочастии». «Серо Горе горинское» привиделось молодцу архангелом Гавриилом и внушило ему новую заповедь жизни, выраженную в прекрасном гимне нагой и босой воле:

Али тебе, молодец, не ведома
нагота и босота безмерная,
легота, беспроторица великая?
На себя что купить — то проторится,
а ты, удал молодец, и так живешь!
Да не бьют, не мучат нагих, босых,
и из раю нагих, босых не выгонят,
а с тово свету сюды не вытепут,
да никто к нему не привяжется —
а нагому, босому шумить разбой!

Именно после этого

сошел он пропивать свои животы,
а скинул он платье гостиное,
надевал он гунку кабацкую...
пошел молодец на чужу страну, далну, незнаему...

В конце концов молодец идет в монастырь, и лишь тогда

Горе у святых ворот остается,
к молотцу впредь не привяжется!

Итак, стремления и воля героев существуют вне их самих — в сверхъестественных спутниках. Эта сторона содержания повестей полна глубокого и сложного смысла. Прежде всего можно вспомнить о всеобщем, известном еще по «Илиаде» свойстве первоначального типа искусства: духовный пафос, наполняющий и движущий героя, выделяется из него, объективируется в фигуре надчеловеческого существа, с которым герой находится в сложных взаимоотношениях. Однако едва ли можно видеть в повестях о Савве и о Горе-Злочастии выражение этой древней стадии творчества. Существо дела в ином. Поведение героев

еще настолько необычно и смело, что его могут объяснить только вмешательством внешней и недоброй силы; с другой стороны, тем самым достигается наиболее глубокое осуждение подобного образа жизни. Особенно сильно звучит это осуждение в повести о Савве, где все обусловлено кознями дьявола.

Пройдет немного времени — и в «Истории о российском дворянине Фроле Скобееве», написанной в самом конце века, не менее дерзкое поведение героя будет уже совершенно лишено такой бесовской мотивировки, хотя едва ли автор этой повести был атеистом. Иначе говоря, раздвоение героя на Савву и побуждающего его беса совершается не в силу всецело религиозного понимания причин человеческих поступков вообще, как это имеет место в древнем искусстве. Нет, сами конкретные поступки Саввы (бесстыдная любовная связь с чужой женой, бегство от богатого и доброго отца, насмешка над родительскими письмами, добровольное записывание его — купеческого сына — в солдаты и т. д.) с точки зрения автора столь необоснованны, что их можно объяснить лишь вмешательством беса. Поэтому стремление к вольной личной жизни и авантюрам объективируется в фигурах спутников — беса и «серого Горя». И замечательно, что Горе уже не может «привязаться» к молодцу в монастыре — оно как бы остается у «святых ворот» средневекового мира. Но стоит молодцу покинуть обитель — и Горе может вновь привязаться: будоражащие мирские стремления могут опять овладеть душой молодца. Так и Савва «нача жити в том монастыре, в трудех пребывая, в посте и молитвах неусыпных»; на этой тесной жизненной стезе в человеке не может вырасти «бес» воли и самостоятельности.

Характерно, что именно в монастырь был сослан один из интересных людей этого времени — сын тогдашнего «министра иностранных дел», Воин Ордин-Нащокин. Получившему превосходное образование юноше, который уже мог заменять отца во время его отлучек, стало «тошно» при царском дворе, и в 1660 году он убежал за границу. Но Воин не был изменником, подобно бежавшему несколько позже в

Швецию выдающемуся публицисту Котошихину; через пять лет он вернулся на родину. Замечательно, что царь Алексей Михайлович, как бы солидаризируясь с автором повести о Савве Грудцыне, писал отцу Воина, что юноша подпал под власть «самого сатаны и всех сил бесовских», охвативших «сего агнца яростным и смрадным своим дуновением»[1]. По возвращении Воин попал в монастырь, где был обязан повседневно молиться.

Изображение «внешней» силы, движущей героями, имеет и другой смысл: оно обнаруживает переходный, промежуточный характер этих произведений в процессе развития литературы от средневековья к новому времени. В старых воинских повестях и житиях князь побеждает со своей дружиной, своим полком, который являет собой как бы продолжение его тела, воли и отваги; святой подвижник все время ощущает поддержку бога и его посланцев. Так, героине известной житийно-бытовой повести начала XVII века, Улиянии Осорьиной, после вступления ее на путь праведной жизни «явися... святый Никола, держа книгу велику»; когда же в голодный год она, раздав все людям, творит хлеб с лебедой и корой, «молитвою ея бысть хлеб сладок».

В середине века в литературу вступают небывалые «блудные» герои, которые дерзко нарушают общепринятые заповеди и обычаи. И оказывается, что на первых порах им тоже необходима внешняя поддержка — разумеется, уже не доброй, а злой, развращающей силы... Но это соединение новой темы и старого решения представляет собой только своеобразный момент в истории художественного сознания, хотя, очевидно, необходимый. Глубокое существо нового героя как раз в том и состоит, что он должен научиться идти через мир без чьей-либо посторонней или потусторонней помощи; в этом русле складывается новое искусство. Однако соединение нового, желающего «жити, как любо» и все «свободно по воли

[1] Цит. по кн.: Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, т. I. М., 1919, стр. 274.

творити» героя и помогающего (и одновременно губящего) сверхъестественного спутника — эта переходная художественная концепция способна воплотить богатый и своеобразный смысл.

Выше мы много говорили об одном из первых народных романов — книге о Тиле Уленшпигеле: здесь частный человек самостоятельно и дерзко идет через мир. Но в то же самое время в Германии широко известна другая, столь же замечательная народная книга «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике», где дерзость преступающего законы общества и природы человека мотивирована его содружеством с дьяволом — разумеется, роковым для Фауста.

Художественная концепция повести о Фаусте (речь идет, конечно, о народной книге XVI века, а не о гениальном и уже совершенно ином воплощении этой фабулы в творении Гёте) наиболее полно и остро выражает ту стадию и то качество художественного сознания, которые выразились и в повестях о Савве и Горе-Злочастии. Дело не в буквальном сближении этих произведений как таковых, но именно в общности взгляда на нового героя, являющегося об руку с бесом. Правда, Фауст сам вступает в сделку с дьяволом, добрый молодец нашей поэмы «покорился Горю нечистому, поклонился Горю до сыры земли», а Савва даже долго не догадывается, что имеет дело с чертом, — и эти моменты характеризуют героев по-разному. Но главное не меняется, и в повести о Савве Грудцыне мы находим прямые совпадения с книгой о Фаусте, хотя о непосредственном влиянии здесь могут говорить лишь наиболее отважные компаративисты, сами, пожалуй, имеющие сверхъестественного спутника.

Бес дает Савве «чернила и хартию» (здесь обошлось без кровопускания) «и повелевает ему немедленно написати... богоотметное писание». Далее идет трогательная и вместе с тем очень важная деталь: «Юноша Савва, еще несовершенно умеяше писати и, елико бес сказываше ему, то же и писаше, не слагая, и таковым писанием... предадеся в служение диаво-

лу». Словом, поистине «связался черт с младенцем», возжаждавшим вольной жизни. Этого нельзя сказать о Фаусте, который и сам несет в себе бесовскую силу. Далее бес водит Савву в ад, чтобы тот сам вручил писание «древнему змию сатане», «об едину нощь» переносит себя и Савву «с Москвы в Смоленску», где среди поляков они «пребывше… три дни и три нощи и никим же видимы», и т. д.

Итак, это раздвоение героя является выражением определенной, преходящей стадии художественного сознания и, с другой стороны, имеет свою *непреходящую* ценность как своеобразная концепция, ставшая основой «Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста» Марло, повести Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста» и, наконец, трагедии Гёте. Но, поскольку мы прослеживаем историю рождения новой литературы, для нас важна именно первая сторона: раздвоение героя есть момент развития, необходимая и все же временная ступень в процессе высвобождения и становления образа нового героя.

Савва и молодец из поэмы о Горе предстают еще как бы с точки зрения стороннего взгляда, который не способен понять внутреннюю логику такого поведения и сознания и вынужден приставить к герою надчеловеческого спутника. Тем самым резко ограничиваются возможности художественного освоения нового объекта искусства — частного человека. И в этом смысле уже совершенно другой этап представляет «История о российском дворянине Фроле Скобееве». Повести о Савве и о Горе с замечательной четкостью и наглядностью демонстрируют живой переход от средневековой литературы к художественности нового времени, выступая как своеобразный промежуточный жанр. Герой уже выбежал на какое-то время из «святых ворот» средневековья, но бог еще успешно ведет за него борьбу с бесом на широком поле вольной жизни и возвращает Савву и молодца обратно в «святые ворота». Эта концепция повествования определяет и сам его характер: самостоятельное индивидуальное бытие и сознание героя изображается как короткое и неестественное дезертирство из общественного поряд-

ка, заканчивающееся раскаянием и возвратом к исходной точке. Черты нового образа жизни и содержащийся в нем идеальный момент предстают в произведении независимо от намерений повествователя, ибо он-то как раз хочет доказать, что действовать по свободной личной воле невозможно и преступно.

3

К концу XVII века создается и приобретает широкую популярность целый ряд произведений, в которых воплотилось уже совершенно иное осознание человеческой личности в ее самостоятельных, основанных на свободном побуждении стремлениях и поступках. Выдающиеся образцы этой новой повествовательной линии представляют короткие, но для того времени полные яркой и острой содержательности рассказы: «Притча о старом муже», «Повесть о некотором госте... Карпе Сутулове и о премудрой жене ево, како не оскверни ложа мужа своего», «Сказание о молодце и девице», «Шемякин суд». Здесь личностное поведение уже предстает не только как «естественное», но и как доброе, истинное начало.

Эти повествования заставляют нас вернуться к начальным положениям данной работы, ибо они глубоко родственны западной новелле раннего Возрождения. Как и рассказы сборника «Новеллино» или «Декамерона», эти русские новеллы уходят корнями в фольклор и фабульное наследие прошедших эпох. Но старый фабульный и образный материал столь же активно переосмыслен; известная уже подчас из прежней литературы жизненная ситуация призвана теперь обнажить новаторское содержание.

Так, «Притча о старом муже» генетически могла быть и отражением традиционной морали, осуждающей почтенного человека, который из греховного побуждения стремится завладеть молодой девушкой. В нашей же новелле все преобразовано и освещено новым светом.

Само стремление богатого старца изображается

как естественное, ибо он «брадою сед, а телом млад», и ему хочется «веселитися с миленькой» на «многоценных коврах», «согревати» ее «в теплой бане», украшать ее «аки цвет в чистом поле и аки паву, птицу прекрасную, аки Волгу реку при дубраве». И старый муж вовсе не осуждается с моральной точки зрения; новелла лишь утверждает, что для старого «младая жена лишняя сухота» и что «сам себе досадил старый муж, три годы бегал да удавился».

Но главная новизна заключена, конечно, в образе «прекрасной девицы». В повести о Савве Грудцыне есть та же ситуация: друг отца Саввы, «престарелый в летах» Бажен, «имея у себя жену, третиим браком новоприведенну, девою пояту сущу». Эта жена как раз и «уловляше» Савву «к падению блудному». Но с каким прямо противоположным пафосом изображена эта же ситуация в «Притче о старом муже»! В повести о Савве оказывается, что «ненавидя же добра роду человечу супостат диавол» захотел разрушить «добродетельное житие» славного и боголюбивого Бажена и «уязвляет жену его на юношу онаго... Весть бо женское естество уловляти умы младых к любодеянию». Автор не жалеет эпитетов и сравнений для характеристики этого «естества»: молодая жена — «проклятая», «лютая змия», «злая ехидна». Юноша по ее вине «в кале блуда яко свиния валяюшеся».

Словно в иной мир переносит нас «Притча о старом муже». Здесь девица не перестает быть прекрасной, когда она предрекает старому мужу: «Плотскому моему естеству не утеха будеши; тогда аз, девица, от распадения, впаду в преступление с младым отроком, с молодцом хорошим».

Напрасно богатый старик призывает ее быть «в доме моем над рабы государенюю», «всем моим имением владети»; воля «естества» оказывается ценнее и богаче, ибо прекрасно даже то, что «я пред миленьким стою с трепетом и с боязнию, чтобы меня миленькой любил и жаловал». И все беды и оскорбления обещает девица старику, если «выдадут меня за тебя по неволи». И в конце повествователь сообщает, что «красная девица вышла замуж за молодца хоро-

шева», и провозглашает: «честь и слава!», возвеличивая этим героически-былинным возгласом новую героиню, живущую, «как любо», желающую все «свободно по воли творити». Конечно, в этом возгласе выражается еще давление старой стилевой традиции, ибо в новелле идеальный момент должен светиться в самом изображении частной жизни. Но это новое содержание уже есть в новелле — хотя бы в том живом «трепете» перед миленьким, который оказывается неизмеримо дороже всего имения старого мужа.

В «Повести о некотором госте... Карпе Сутулове и о премудрой жене его...» ситуация, казалось бы, совершенно иная: здесь муж уезжает на три года «на куплю свою в Литовскую землю», оставляя дома жену Татиану, «прекрасну зело». Издержав деньги, Татиана по наказу мужа идет за помощью к его другу Афанасию Бердову; он же «зря очима своима и на красоту лица ее вельми прилежно... и глаголаша к ней: «Аз дам тебе... сто рублев, только тяг со мною на ночь». Далее изображается, как Татиана «не оскверни ложа мужа своего». Но добродетель жены предстает во всецело новом свете. Прежде всего героиня оказывается вынужденной совершенно самостоятельно решать и действовать. Услышав требование Бердова, она идет за советом и помощью к своему духовному отцу. Однако тот предлагает: «Аз тебе дам и двести рублев, но пребуди со мною на ночь». Татиана обращается к высшему авторитету — архиепископу и получает то же предложение. В ответ на ее слова о божьей каре архиепископ заявляет: «Аз тя во всем разрешу».

Таким образом, героиня встает перед лицом свободного, личного выбора: ей «все *разрешено»,* она действительно может поступать «как любо». И Татиана действует по своей воле: она зовет к себе всех троих соблазнителей и — здесь уже используется старая комическая фабула — запирает их в сундуках, которые потом отвозит воеводе. Когда поп заявляет, что она прогневит бога, отказав прельстившемуся ею своему духовному отцу, Татиана иронически отвечает:

«Да ты ли, отче, праведный судия? имаши ли власть в рай или в муку пустити мя?» Действительно, героиня сама себе «судия», сама имеет над собой власть идти «в рай или в муку». Бог не участвует в действии; действуют только его властные и общепризнанные представители на земле, стремящиеся подчинить себе волю героини, ссылаясь именно на бога.

И в начале новеллы, после предложения Бердова, Татиана обращается к духовному отцу как к подлинной поддержке и опоре: «Не вем, что сотворити, не смею без тебе, отца своего духовного...» Но затем она смело опирается на свою личную волю и разум и «посрамляет» в одиночку трех мужчин, весело и вместе с тем крепко их наказывая.

Но это еще только одна сторона дела; не менее существенно, каким конкретным побуждением движется воля героини. Все повествование пронизано мотивом «великой» и «радостной» любви Татианы к мужу. Уже в лаконичной экспозиции говорится, что «живяше он с нею великою любовию». В новелле показано, что героиня чужда аскетических добродетелей: после отъезда мужа она устраивает «на многие добрые жены частые пиры и веселяся с ними вельми». Собственно, и деньги вышли у нее из-за этих пиров. Само поведение Татианы полно небезобидного лукавства, и, прежде чем запереть архиепископа в сундук, она заставляет его одеть женскую рубаху, «якоже сама ношаше на теле». Но сквозь веселое пированье и лукавство просвечивает ее «совершенная любовь», и Татиана веселится с добрыми женами «вельми, вспоминая мужа Карпа в радости». Духовное существо своей героини повествователь устами воеводы метко характеризует как «целомудренный разум». Именно «великая любовь» и собственный «целомудренный разум» — а не внешние моральные нормы, не безличный долг — определяют стойкость и победу Татианы. Словом, не вполне прав, пожалуй, был Пушкин, когда говорил, что впервые освящает страницы романа этим именем...

Можно себе представить, как поражала своей свежестью и новизной повесть о Татиане современников,

открывая еще неведомый, но неудержимо манящий пафос новой человечности, воспевая подлинную героиню частной жизни, личной воли. Но дело шло не только о новаторстве художественной мысли; естественно формируется новаторский стиль повествования. Это внешне неприкрашенный, почти деловой рассказ, в котором простая передача последовательности событий и высказываний персонажей сочетается с емкими предметными и психологическими деталями, характеризующими оттенки и нюансы совершающегося. Татиана вспоминает мужа «радостно»; услышав предложение купца Бердова, она «засумневашася», а ответ духовного отца — «вельми изумилася». Замечательны женская рубаха на архиепископе, поведение гостя Бердова, который, услышав о мнимом возвращении своего друга Сутулова, «нача по горнице бегати», смех воеводы над сидящими в сундуке в одних рубахах гостем, попом и архиепископом и т. д.

С другой стороны, повести о Татиане свойственны, конечно, и все типичные черты ранней ренессансной новеллы, о которых говорилось в начале этой книги. Исходная ситуация изображает внешне прочный и благоустроенный мир патриархальных средневековых отношений: купец уезжает «на куплю свою» и просит другого купца: «Ты же, мой любезнейшей друже, жену мою, о чем тебе станет бити челом, во всем снабди». Но Бердов, «разжигаяся к ней плотию своею», сбрасывает с себя маску патриархального «друга». Так же поступают «духовный отец» и «великий святый» архиепископ. Героиня вынуждена действовать самостоятельно, по собственной воле. И именно здесь вдруг обнаруживается ее человеческое достоинство, сила и «премудрость». Она побеждает.

Хотя бы несколько слов следует сказать еще об одной новеллистической повести конца XVII века — «Шемякин суд».

Большую роль здесь играет сатирическая тема неправого и корыстного судьи, который, надеясь на взятку, не без остроумия переворачивает дела наоборот (впрочем, и в повести о Татиане самостоятельное значение имеет сатира на духовенство). Но в обработ-

ке XVII века эта старая фабула выступает и как материал для изображения «победы» бедного крестьянина. Все несчастья обрушиваются на него: он оторвал хвост у лошади, которую одолжил ему богатый брат; по дороге в суд он. ночуя в доме попа, «нача с полатей смотрети, что поп с братом его есть, и урвася с полатей на зыпку и удави попова сына до смерти». Видя верную погибель, бедняк «умысли себе смерти предати, бросися прямо с мосту в ров», но не умер, а задавил находившегося во рву старика...

И тут сама безвыходность толкает героя на дерзкую выходку: он заворачивает в плат камень ив ходе тройного суда показывает сверток судье. Гротескная казуистика приговоров судьи (он присуждает оставить лошадь бедному, пока у нее вырастет хвост, отдать ему же попадью, пока «он добудет ребенка», а сыну задавленного старика предлагает спрыгнуть с моста на убийцу[1]) позволяет герою самому перейти в наступление и взять с истцов отступного за неисполнение приговоров. Наконец, посланцу судьи бедняк говорит, что показывал камень «того ради, как бы он не по мне стал судить, и я бы ево убил тем камнем». И бедняк «отъиде в дом свой; радуяся и хваля бога».

Эта новелла, получившая огромное распространение и в письменной и в устной передаче, несла в себе поистине неслыханный смысл: весь рассказ утверждал, с веселым сочувствием изображал человека, который, казалось бы, погряз в преступлениях и лжи!

Конечно, тонкий рисунок повествования разбивал моралистическое осуждение: в том, что лошадь осталась без хвоста, в конечном счете виноват богатый брат, который не хотел дать хомут; гибель попова сына объясняется тем, что бедного не позвали ужинать, и, жадно смотря на еду с полатей, он свалился; падая на старика, герой сам хотел умереть, и только роковая

[1] Важно иметь в виду, что этот гротеск непосредственно связан с действительностью, ибо в XVII веке казнь обычно совпадала по форме с преступлением (как в «Аду» Данте): убийц убивали, поджигателей сжигали, фальшивомонетчикам вливали в горло расплавленный металл, за увечья преступнику наносили то же увечье — выкалывали глаза, ломали руки...

случайность сделала его убийцей. В сцене суда облеченный властью судья выступает бесчестным лжецом, совершенно затмевающим в этом отношении своего хитроумного ответчика.

И все же смысл рассказа не мог не поражать воображение. И дело здесь не только в отчетливой социально-классовой направленности, в оправдании защищающегося всеми средствами бедняка. Повествование вовсе не идет по пути пробуждения жалости и изображения несправедливых обид. Новелла начинается даже как бы обратным мотивом: «Живяше два брата земледельца: един богат, други убог; богаты же, ссужая много лет убогова и не може исполнити скудости его». И даже обида и осуждение звучат в словах богатого: «И того у тебя нет, что своего хомута!» «Много ти, брате, ссужал а наполнити не мог».

В новелле не столько оправдывается осуждаемый бедняк, сколько утверждается и, более того, воспевается отвага, свободная решительность этого бедного, убогого человека, который, казалось бы, уже дошел до крайности, пытается предать себя смерти — и вдруг, овладев собой, побеждает все напасти и даже издевается над недавними хозяевами положения — богатым братом, попом, судьей... Он берет с них мзду за свои же собственные прегрешения перед ними. Это неожиданное переворачивание всего выражает мощь свободной индивидуальной воли и выдумки, причем свободу убогому герою дает именно крайняя безвыходность: он уже пытался покончить с собой и теперь действительно готов на все, способен без оглядки играть с жизнью. Новелла предстает как отражение подлинно ренессансного мироощущения. И когда герой говорит о судье: «Как бы он не по мне стал судить, я бы ево убил тем камнем», — в этом звучит та же неограниченная свободность, разрешенность, воля поступить как хочешь, которая в грандиозных масштабах живет в образах Рабле или Шекспира.

Ростки этого мироощущения, безусловно, могли и должны были родиться в условиях расшатанной русской жизни второй половины XVII века — эпохи медных и чумных бунтов, разинской вольницы, буйного

церковного раскола, — хотя противоречивость и сдавленность тех же условий исключали возможность развертывания какой-либо действительно раблезианской стихии. Но если мы вспомним еще о яркости и дерзостности собственно сатирических произведений этого времени (в них, естественно, нет новеллистического образа нового героя) — повести об Ерше Ершовиче, Калязинской челобитной, «Празднике кабацких ярыжек», «Сказании о куре и лисице», «Сказании о попе Саве и о великой его славе» и т. д., станет ясно, что эти тенденции были реальностью.

Так же реально то содержание «Шемякина суда», о котором шла речь выше. Именно потому эта небольшая повесть получила необыкновенную популярность, выдержала целый ряд лубочных изданий, перешла в фольклор и стала одной из известнейших новеллистических сказок и т. д. Тот богатый и острый ренессансный смысл, который мы стремились охарактеризовать на рациональном языке, живо и непосредственно постигался эстетическим восприятием целостного действия новеллы о Шемякиной суде.

Итак, три рассмотренных произведения представляют собою образцы новеллистики ренессансного типа. Именно появление таких повествований в русской литературе объясняет, почему в 1680 году переводится на русский язык польский сборник «Фацетии», включавший обработки новелл Боккаччо и Поджо, рассказы о шутках Микеланджело и т. д.; здесь было немало родственного этим русским новеллам, вырастающим как отражение реальных процессов современной жизни на почве национальной литературной и фольклорной традиции.

4

Повести о старом муже, о Татиане Сутуловой, о бедняке, попавшем на Шемякин суд, — это именно новеллы с их определенными законами содержания: в каждой из них человек оказывается в ситуации, вынуждающей его действовать по своей личной воле, открыть свое собственное лицо. И повсюду выступающий

в качестве частного индивида человек побеждает: девица выходит замуж «за молодца хорошева», Татиана посрамляет соблазнителей и к тому же получает целую кучу денег, герой «Шемякина суда» как бы переворачивает наизнанку все свои беды. Но это именно отдельные решительные действия, мгновенные вспышки личностной энергии. Рассказы предстают как изображения поразительного, выдающегося события из жизни героя, когда вдруг раскрываются его индивидуальные черты и возможности, а затем снова продолжается спокойное, текущее в русле обычных норм бытие.

Качественно иное содержание открывается перед нами в «Истории о российском дворянине Фроле Скобееве», созданной накануне петровских реформ. Этот «дворянин небогатой», который «имел себе более пропитание всегда ходить в Москве поверенным с делами», предстает уже как прежде всего частный человек, выпавший из официальной общественной системы и живущий всецело на свой собственный страх и риск.

Петровские реформы, исходным пунктом которых было установление необычайно мощной и единой самодержавной власти, явились выражением исторической необходимости — и, в частности, необходимости преодоления той расшатанности общества, тех тенденций распада, которые развивались с середины XVII века. Борьба старого боярства и худородных дворян, церковный раскол, стрелецкие распри и, наконец, прямое двоевластие Софьи и Петра — все это привело к неустойчивому и распадающемуся состоянию. В этих условиях и могло происходить выпадение отдельных людей из общественной иерархии. В конце XVII века значительно выросла масса всякого рода «гулящих» людей, уже не связанных фактически с какими-либо феодальными институтами и коллективами.

И дворянское звание Фрола Скобеева уже не определяет его существо: он только лишь использует свою принадлежность к дворянству, когда ему нужно проникнуть на «увеселительный вечер» к Аннушке Нардиной Нащокиной, которая приглашает дочерей соседних дворян. Да и здесь он переодевается и выдает себя за «некоторую дворянскую дочь», якобы приглашенную

сестрой Скобеева. Столь же легко Фрол «убрався а лакейское платье» и выдает себя за слугу Аннушкиной тетки. Подлинную суть Скобеева определяет и стольник Ловчиков, который говорит: «Настоящей ты плут!», и сам Нардин Нащокин: «Ведаешь ты о себе. Кто ты таков?.. Тебе ли, плуту, владеть дочерью моею?»

Фрол действительно плут, пикаро, и повесть о нем — первый русский плутовской роман. В отличие от новеллы, где открывшееся лицо частного индивида предстает как всецело человечное, доброе, хотя, быть может, и не лишенное лукавства, здесь «голая», оставшаяся без средневековой маски личность выступает в различных качествах. Повествователь вовсе не изображает своего плута как бессовестного злодея: Фрол трогательно относится к любящей сестре; после своей удачи он содержит «в великой милости и в чести» помогавшую ему «мамку» Аннушки; принимая от посланцев Нардина Нащокина «запас на 6 лошадях», он широким жестом приказывает положить его в показанное место, «не смотря по реэстру», и т. д. Но дело даже не в этом, не в равновесии хорошего и дурного; существо повествования состоит прежде всего в новаторской объективности, в трезвости восприятия жизни. Путь Фрола предстает как естественный и единственно возможный: это не жертва происков «диавола». Ему жить «более нечем, что ходить за приказным делам», и «ево многия знатныя персоны знали, что он Скобеев дворянин небогатой, только великой ябеда, ходатайствует за приказными делами» — то есть «ворот, плут и ябедник».

Словом, Фрол так или иначе оказывается в глазах боярского общества плутом — он плут поневоле, плут по самому своему положению. Поэтому история завоевания Аннушки, в результате которой Фрол сделался наследником Нардина Нащокина, предстает в особенном свете. Фрол выступает как своего рода героический плут, и это всячески подчеркивается в повествовании. В самом начале действия, когда Фрол собирается «в девичьем уборе» ехать с сестрой к стольничьей дочери, «сестра ево весьма о том сокруша-

лась, понеже что ежели признает ево, то, конечно, быть великой беде брату моему, понеже тот стольник Нардин Нащокин весьма великой милости при царе находится». Вот Фрол удаляется с Аннушкой «в особливу светлицу», и сестра «весьма в печали великой пребывала, сожалея брата своего и надеется, что, конечно, будет причина» (то есть беда). Но Фрол Скобеев «не взирая ни на какой себе страх и ростлил ея девство». А «причина» действительно ходит рядом, ибо мамка тут же предлагает Аннушке: «У нас людей довольно, можем ево скрыть в смертное место». Влюбившаяся Аннушка отказывается, «сожалея того Фрола Скобеева». Однако главные препятствия впереди, и Фрол говорит сестре: «Хотя живот свой утрачу, а от Аннушки не отстану, либо буду полковник или покойник... а буде сделается несчастие, то поминай *брата* своего. Убрався и поехал в Москву».

Действительно, Фрол в одиночку вступает в настоящее сражение с безмерно сильнейшим противником, сражение, где на каждом шагу его подстерегает гибель. Он увозит из дому Аннушку, и царь по жалобе стольника «велел учинить...: ежели ея кто содержит тайно, чтоб объявили, ежели кто не объявит, а после обыщется, то смертию казнен будет». Так герой начинает противостоять чуть ли не самому государству. Вот он переловчил стольника Ловчикова, выпросив у него сначала карету, а затем пригрозив «показать на тебя, для того что ты возников и корету давал». Ловчиков отговаривает разгневанного Нардина Нащокина, который уже сказал Фролу: «Пойду к государю и стану на тебя просить о твоей плутской ко мне обиде». Замечательна сама общественная оценка плутни Фрола: «Весьма Скобееву удивлялись, что он сделал такую притчину так смело»; причем, как говорит Нардину Нащокину Ловчиков, «Скобеев от гневу вашего никуды не может скрытца». Сам Фрол просит «отпустить» ему за его *«дерзновение».*

Именно потому, что Скобеев не взирает «ни на какой себе страх», что он дерзновенен и смел, автор не может не относиться к нему с сочувствием. Повесть вовсе не прикрашивает Фрола; Аннушкой владеет лю-

бовь, им движет только желание дерзкой женитьбой выбиться из бедности и презренного положения. Правда, в повести тонко показано, что опасная борьба тесно сближает Фрола с Аннушкой, и вот он уже искренне делится с ней своим волнением: «Ну, Аннушка, что будет нам с тобою, не ведаю! Я объявил о тебе отцу твоему!»

Циничный практицизм нового героя открыто выступает на поверхность: он использует в корыстных целях и любовь Аннушки, и родительские чувства; однако Фрол делает свою безнравственную карьеру в мире, который на каждом шагу готов убить его как собаку. И это определяет противоречивость смысла повести, нерасчлененность осуждения и сочувствия. Но главное даже не в этом, а в самом факте открытия в повести неведомой доселе человеческой энергии. Дерзкое и дьявольски ловкое поведение нового героя частной жизни, естественно, вызывало своеобразное восхищение. В извращенной и узкой форме здесь впервые выступили громадные возможности отдельного человека, один на один борющегося с обществом и пробивающего в нем брешь. Пользующийся «великой милостью» царя вельможа не в силах справиться с этим презренным и нищим плутом и вынужден посадить Фрола за свой стол.

В оценке героя необходимо исходить не из абстрактных вневременных критериев нравственности, но из конкретно-исторического смысла самих поступков: с этой точки зрения плутовское поведение Фрола есть почти единственно возможная для данного времени форма утверждения самостоятельной личности, выявления ее энергии. Как и персонажи западных плутовских романов, Фрол предстает в своеобразном ореоле героики, ибо его индивидуальная воля и ум оказываются в состоянии противостоять целому враждебному миру. Это новое содержание и порождает новаторскую повествовательную форму.

Трезвый прозаический рассказ вбирает в себя эстетическую многогранность: героика поведения Фрола не взирающего «ни на какой себе страх» и решающего быть «полковником или покойником», соединяется с

низменной прозой его переодевания в лакейское платье, притворного падения «пред ногами» Нардина Нащокина, который подымает его «натуральною клюшкою», и т. п. Драматизм событий, таящих в себе смертельную угрозу, переходит в комическую горечь Нардина Нащокина, посылающего дорогой образ Фролу и Аннушке со словами: «А плуту и вору Фролке Скобееву скажи, чтоб он ево не проматал». Свободный прозаический сказ легко вбирает в себя и делает ощутимыми самые различные струи однообразного, казалось бы, потока повседневной жизни, отражая вместе с тем их переплетение и взаимопроникновенность.

Достаточно взять любой момент повествования, чтобы увидеть эту сложную многогранность: «Фрол Скобеев, не взирая ни на какой себе страх, и ростлил ея девство». С одной стороны, это низменное и преступное деяние: Фрол поступает так даже не по велению грубой страсти, а просто для завоевания богатой невесты. Но тут же выступает и иной мотив — бесстрашный вызов всему миру: ведь сама Аннушка может и любое мгновение кликнуть слуг, которые скроют Фрола «в смертное место»; за ней же стоят взбешенный стольник, церковь, жестоко карающая всякое прелюбодеяние, и, наконец, сам царь. Фрол беззащитен, он «никуды не может скрытца»; его опора — только собственный ум, воля и «дерзновение». Такое противоречивое соединение осуждения и сочувствия было невозможно в старой литературе; здесь оно становится основой повествования.

Вместе с тем новая художественность проявляется в «Истории Фрола Скобеева» в ограниченной, неразвернутой форме; это скорее предвестие романа, чем сложившийся образец жанра, подобный историям о Гусмане, Паблосе, Франсионе. В повести о Фроле оказываются неразвитыми, неопределившимися обе стороны жанра — всестороннее изображение частного героя и панорама предстающего перед ним жизненного мира. Прежде всего характерно, что рассказ не воплощен в форме от первого лица, — это является существеннейшей закономерностью раннего этапа развития плутовского романа. Фрол изображается все же как бы

сторонними глазами, и его побуждения, душевные состояния, весь его неведомый облик нового героя почти не раскрыт. Так, например, только по отдельным намекам повествователя мы можем судить об его жизнерадостности, стремлении к полноте ощущения жизни (а не только к узкой корысти), что так сильно выражено в сложившихся плутовских романах. Мы узнаем, что, одержав первую победу над Аннушкой, Фрол «весьма рад бысть и делал банкеты и веселился с протчею своею братнею дворянами»; что сразу после того, как Нардин Нащокин прислал «запасы», «уже Фрол Скобеев живет роскочно и ездит везде по знатным персонам. И весьма Скобееву удивлялись, что он сделал такую притчину так смело».

Здесь намечается облик человека, которым движет вовсе не опустошающее и пошлое стремление к корыстной добыче, которую он, как паук, зажмет в своем углу, но желание утвердить себя, насладиться чувством своей личной победы. Своеобразный оттенок кладет на общую картину сцена примирения отца и нежеланного зятя; пригласив к себе дочь и Фрола, стольник говорит: «А ты, плут, что стоишь? Садись тут же! Тебе ли, плуту, владеть моей дочерью!» И Фрол Скобеев сказал: «Ну, государь батюшка, уже тому так Бог судил!» И сели все вместе кушать...» Это первое упоминание о боге в устах Фрола звучит весьма издевательски и замечательно контрастирует с идиллической последней фразой.

Вместе с тем многогранность облика Скобеева только лишь намечена, как бы требует дорисовывания. Его поведение является для автора и читателей настолько поразительным и смелым, что представляет интерес и само по себе, с чисто фактической точки зрения. Также лишь намечены контуры картины мира — «увеселительный вечер» у Аннушки, история с каретой, образы стольника Ловчикова и супругов Нардиных Нащокиных, сборище стольников на Ивановской площади, «ябедная» жизнь, в которой вертелся до сих пор Скобеев, и т. д. Словом, повествование еще не вбирает в себя широкий фон целого мира, хотя очевидно все же, что в этом зародыше романа таятся возможности та-

кого эпического расширения. Здесь как бы уже *названо* то, что можно показать в конкретном облике и движении.

Однако в русской литературе не начинается интенсивное развитие романа. Плутовская повесть о Фроле Скобееве остается эпизодом истории литературы, порожденным своеобразными условиями конца XVII века. После петровских реформ центральную роль в литературе играют эпические оды, героические поэмы, сатиры, трагедия и комедия, соответствующие духу «государственного Ренессанса». Вместе с тем в начале XVIII века появляются и прозаические повести — «гистории» о «российском матросе Василии», «Александре российском дворянине» и «российском купце Иоанне».

Казалось бы, герои этих «гисторий» — младшие братья или дети Фрола Скобеева. Но все здесь разительно изменилось. Действие этих повестей происходит в различных странах Европы, где герои заняты военными, дипломатическими или любовными авантюрами. И перед нами совершенно иной жанр, по своей эстетике и стилю не имеющий почти ничего общего с историей Фоола Скобеева.

Эти «гисторий», естественно рождающиеся в петровскую эпоху, представляют собою своеобразную форму ренессансного «рыцарского романа». Не случайно в этот же период вновь обрабатываются и получают наиболее широкое распространение переведенные еще в прошлом веке западные рыцарские повести о Бове-королевиче, Петре Златых Ключей и т. п., а также появляется целый ряд новых, неизвестных в XVII веке западных рыцарских книг.

«Гистория о российском матросе Василии» с ее возвышенными и необыкновенными авантюрами — это действительно оригинальный «рыцарский роман» ренессансного типа. Замечательно в нем прямое изображение современного героя: Василий — не некий средневековый удалец, как Бова, а сын захудалого русского дворянина, отправляющийся в «Санктпетербурх», где он становится матросом и едет учиться в Голландию. Но затем он попадает в целую цепь истинно рыцарских приключений, в которых и раскрывается его

героический характер. В конце концов он женится (и совсем иным путем, чем Фрол Скобеев) на королевне и сам становится «Флоренским королем». Это содержание, вполне объяснимое из реальности петровской эпохи, не порождает развития романа в собственном смысле: возникает своеобразный жанр, родственный тем же испанским рыцарским повествованиям XVI века. В дальнейшем он в русской литературе, естественно, не развивается.

Линия, намеченная «Историей Фрола Скобеева», действительно продолжается позже в «Пригожей поварихе» (1770) Михаила Чулкова, замечательном романе Александра Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799 — 1801), романах Нарежного и, наконец, в гениальной книге Гоголя — правда, не в поэме «Мертвые души», но в плутовской повести «Похождения Чичикова».

Однако, как это видно даже чисто эмпирически, основная и всепоглощающая линия русского романа проходит не в этом русле; начиная от «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени» до романов Толстого, Достоевского, Горького непосредственным предметом изображения являются *духовные искания* личности и идейная борьба. В то время как на Западе вплоть до Бальзака, Диккенса, Теккерея, Золя, Мопассана громадную роль играет тема борьбы за существование, за положение в обществе, русский роман в высших своих проявлениях изображает, так сказать, борьбу за «благосостояние» духовного мира. Здесь невозможно останавливаться на исследовании причин и особенностей этого своеобразного развития романа в России; наша задача лишь в том, чтобы показать, как в литературе XVII века зарождается и эта *центральная* линия русского романа.

Глава седьмая. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ «ЖИТИЯ» АВВАКУМА

1

Новеллы ренессансного типа и неразвернутый плутовской роман о Фроле Скобееве явились закономерным выражением определенных процессов русской жизни последней трети XVII века. Однако они далеко не исчерпывали всего содержания, даваемого действительностью. В предпетровскую эпоху уже завязывается узел тех противоречий, которые будут определять русскую жизнь вплоть до XX века, весь «новый период русской истории», — в то же время судьба Фрола Скобеева едва ли может обнаружить эти противоречия. Естественно предположить, что в данное время возникают и иные художественные явления, которые в большей степени предвещают будущее и имеют тем самым гораздо более живое значение и в эпоху высшего расцвета русской литературы.

Во второй половине XVII века уже выявляется одно из существеннейших качеств русской жизни нового времени — крайне тесное и сложное переплетение прогрессивного и реакционного, передового и отсталого, революционности и косности. Это своеобразие жизни, со всей силой запечатлевшееся в искусстве, ясно и глу-

боко раскроет потом Ленин в статьях о Толстом. Ленин покажет, как «море» русской жизни, волнующееся на громадных пространствах между Европой и Азией, определило кричащие противоречия Толстого, который одновременно и идет во главе мировой художественной культуры, делает шаг вперед в художественном развитии всего человечества, и смотрит на мир глазами словно совсем еще не затронутого цивилизацией патриархального крестьянства. Причем это вовсе не взаимоисключающие, но необходимо связанные, переходящие друг в друга стороны: ведь именно свежесть, искренность, полнота «крестьянского» взгляда дает Толстому, как художнику, неизбывную силу, а с другой стороны, именно отталкивание от бесчеловечных сторон современной мировой цивилизации заставляет подчас встать на ограниченную точку зрения отсталой, косной массы.

Это взаимопроникающее соединение бросков и устремлений «вперед» и «назад», как говорилось ранее, повсюду просвечивает уже в жизни второй половины XVII века. Очень характерна, например, крайняя чересполосица оценок, которые давали различные историки основным явлениям и событиям того времени. Это следствие реальных противоречий.

Так, крестьянская война 1667 — 1671 годов соединяет в себе и незнакомый Европе революционный размах, вовлекающий даже угнетенные народы татар, чувашей, мордвы, и идею борьбы за «великого государя» и его «благоверных царевичев». Степан Разин в одном из своих «прелестных писем» призывает в свое войско тех «татаровя, и чюваша, и мордва», которые «похотят заодно тоже стоять за дом пресвятой богородицы и за всех святых, и за великого государя, и за благоверных царевичев...»[1]. Более того, Разин объявляет себя единомышленником недавно низложенного патриарха Никона, который, кстати, был мордвин по происхождению... «Несоответственность» здесь настолько резка,

[1] «Хрестоматия по истории СССР». М., Учпедгиз, 1940, стр. 406.

что вызывает даже комический эффект, хотя в ней не мало и трагического смысла.

Словом, «кричащие противоречия» мы встречаем в конце XVII века на каждом шагу. Сильвестр Медведев — образованнейший человек и видный поэт — оказывается во главе реакционного стрелецкого заговора вместе с полудиким атаманом Федором Шакловитым; Григорий Котошихин, написавший ценнейшее сочинение о России своего времени, казнен в Швеции за убийство в пьяной драке; просвещенный основатель театра Артамон Матвеев участвует в жестоких расправах над раскольниками...

Кричащими противоречиями пронизано и творчество великого русского писателя XVII века Аввакума Петрова (1621 — 1682). Одаренный сын простого деревенского священника, он в середине века становится видным деятелем церкви и со страстью отдается своему делу. В его «Житии» превосходно отражена эпоха разложения патриархальных средневековых устоев, народных мятежей, хаотического столкновения борющихся сил. Уже на первых страницах Аввакум вводит нас в атмосферу времени, изображая дикое своеволие местных властей и бояр:

«У вдовы начальник отнял дочерь, и аз молих его, да же сиротину возвратит к матери, и он... пришед во церковь, бил и волочил меня за ноги...

Таже ин начальник, во ино время... прибежал ко мне в дом, бив меня, и у руки отгрыз персты, яко пес, зубами... И егда шел путем, наскочил на меня он же... и, близ меня быв, запалил из пистоли, и божиею волею... пищаль не стреляла... Сердитовал на меня за церковную службу: ему хочется скоро, а я пою по уставу. ..Посем двор у меня отнял, а меня выбил, всево ограбя, и на дорогу хлеба не дал...

Таже ин начальник на мя рассвирепел: приехав с людьми ко двору моему, стрелял из луков и из пищалей с приступом» [1].

[1] Здесь и в дальнейшем произведения Аввакума цитируются по изданию «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения». М., Гослитиздат, 1960.

Но Аввакум изображает и совсем иного рода столкновения: «Государь меня велел в протопопы поставить в Юрьевец-Повольской. И тут пожил немного, — только осьмь недель; дьявол научил попов, и мужиков, и баб, — пришли к патриархову приказу, где я дела духовные делал, и, вытаща меня из приказа собранием, — человек с тысящу и с полторы их было, — среди улицы били батожьем и топтали: и бабы были с рычагами. Грех ради моих, замертва убили и бросили под избной угол. Воевода с пушкарями прибежали и, ухватя меня, на лошеди умчали в мое дворишко; и пушкарей воевода около двора поставил. Людие же ко двору приступают... Аз же, отдохня, в третей день ночью... ушел к Москве. На Кострому прибежал, — ано и тут протопопа ж Даниила изгнали. Ох, горе! везде от дьявола житья нет».

Действительно, «житья нет» и время «дьявольское», ибо зверское своевластие «начальников» соединяется с внезапными народными бунтами, а идущее, как кажется Аввакуму, с Запада разложение светских и церковных князей — с распространением «блуда» в народе. В этих непонятных и грозных условиях формируется будущий писатель. Существо эпохи состоит в том, что громадная страна еще только начала бурлить перед выходом из средневекового состояния и разнообразные течения сталкиваются, взаимно истощаясь, и не могут вылиться в определенный, целеустремленный поток, обрекая себя пока на безысходность. Поскольку все вдруг сдвинулось с мест и почва заколебалась под ногами, каждая общественная группа и в верхах и в низах ощущает возможность и необходимость действия. Именно эту своего рода раскрепощенность обнаруживает Аввакум, изображая своевластие «начальников» и мятежи народных толп. Но действия эти предстают в целом как хаос скрещивающихся волн. Так воспринимает современную действительность и сам Аввакум:

«Человецы, грешницы, мятутся, яко прузи (то есть саранча) бьются, и дерутся, яко пьяни суть. Не явно ли то бысть в нашей Росии бедной: Разовщина (то есть разинщина) — возмущение грех ради, и прежде того

в Москве коломенская пагуба (то есть бунт в селе Коломенском), и мор, и война, и иная многа».

В это время невозможно провести столь естественное в других условиях разделение на цепляющиеся за старое верхи и борющиеся за новое низы. Часть правящего боярства действительно всеми силами стремится вернуть устойчивое прошлое, но другая часть — возглавляемая такими крупнейшими деятелями времени, как Федор Ртищев, Афанасий Ордин-Нащокин, Артамон Матвеев, — пытается действовать в духе будущих петровских реформ. С другой стороны, и в низах — в массе крестьян, посадских людей, стрельцов — дух борьбы против всей феодальной системы соседствует с реакционным стремлением возвратить идеализируемые патриархальные отношения. В силу политической и культурной неразвитости низы даже наиболее склонны обращать взор в прошлое.

Крайняя неопределенность интересов и стремлений борющихся сил создает поистине иррациональную запутанность: чуждые, в сущности, друг другу элементы могут соединяться в едином порыве — так, например, реакционные бояре и обуржуазивающиеся богатые купцы окраин объединяются в расколе, а объективно родственные движения оказываются совершенно разобщенными — как стрелецкие бунты и казацкие мятежи.

В этих сложнейших условиях начинает свою общественную деятельность Аввакум. Еще молодым человеком, 27 лет, этот талантливый проповедник и организатор входит в московский кружок «ревнителей благочестия», объединивший крупнейших деятелей церкви — духовника царя Стефана и будущего патриарха Никола — и целый ряд способных и энергичных священников из разных областей страны. Этот кружок, самостоятельно действовавший под покровительством царя, как раз и стремился, опираясь на мощь церкви, спасти страну от начавшегося брожения и распада и в низах и в верхах, в том числе и в самом духовенстве. Поскольку речь шла об авторитете церкви и обращении народа на путь патриархального благочестия, идеалом, естественно, представлялось средневековое прошлое.

Аввакум вначале осуществляет эту программу на своем посту, в Нижегородском крае, где он «имел у себя детей духовных много, …сот с пять или с шесть будет». То, с чем ему пришлось столкнуться, показано в приведенных выше выдержках из «Жития». Затем он переселяется в Москву и начинает уже действовать и мыслить в масштабах всей страны, становясь одним из виднейших представителей кружка.

Однако уже в 1653 году происходит столкновение кружка с бывшим его членом Никоном, ставшим теперь патриархом. Цель деятельности Никона была га же — подъем авторитета церкви. Он шел даже дальше остальных, пытаясь подчинить церковной власти и само государство, и в этом смысле был, несомненно, реакционной силой. Причины конфликта заключались в том, что Никон, стремясь к безраздельной власти, лишил кружок всякой самостоятельности и права голоса и, во-вторых, проводил иную программу укрепления «благочестия», и прежде всего реформу богослужения, призванную привести русские обряды в соответствие с обрядами других православных церквей — греческой, украинской и восточной, чтобы получить их поддержку, в которой было заинтересовано и государство. Царь был на стороне Никона, и взбунтовавшиеся члены кружка были отправлены в ссылку, где погибли или раскаялись.

Однако раскол уже пустил корни в широких слоях населения. Внешне выражающаяся в споре о деталях обряда борьба Никона и его противников имела под собой гораздо более существенные основания. Патриархальный демократизм «ревнителей благочестия» сталкивался с аристократической властностью Никона, окружившего себя раболепием и роскошью, стремившегося укрепить церковь именно в облике недосягаемого владыки; привычные народу традиционные обряды противостояли чуждым пока нововведениям. Но главное было даже не в этом, но в самом факте репрессий власти против членов кружка благочестия: последние неизбежно предстали в ореоле борцов против ненавистного боярства и князей церкви. Поэтому их идеи оказались необычайно удачной формой для выражег

ния любого недовольства, лозунгом всякой борьбы против властей — властей, которые, естественно, приняли никонианскую реформу. Именно потому, что восстающие против феодального гнета крестьяне, ремесленники, стрельцы не могли выработать какой-либо определенной программы, они с легкостью берут на вооружение идеи раскола, и очередное московское восстание, состоявшееся через год после расправы над «ревнителями благочестия», уже проходит под их знаменем.

Но вернемся к Аввакуму. Он был сослан вместе с соратниками и провел одиннадцать лет в неслыханных тяготах и мучениях — сначала в Тобольске, а затем в Забайкалье, куда его отправили в колонизаторском отряде жестокого и дикого воеводы Пашкова. Здесь Аввакума окружают страдающие вместе с ним простые казаки, которые «плачют на меня, жалеют по мне»; он встречает байкальских рыбаков, которые «рады, миленькие, нам, и с карбасом нас, с моря ухватя, далеко на гору несли Терентьюшко с товарищи; плачют, миленькие, глядя на нас, а мы на них. Надавали пищи сколько нам надобно...» В сознании Аввакума вырастает ощущение безмерных страданий народа и глубокий демократизм, так поражающие в его позднейших сочинениях.

Трудно найти европейского писателя его времени, который мог бы сказать подобное тому, что Аввакум писал об охранявших его тюрьму стрельцах: «Прямые добрые стрельцы те люди, и дети таковы не будут... Оне, горюны, испивают допьяна да матерны бранятся, а то бы оне и с мучениками равны были; да што же делать? и так их не покинет бог!»

Аввакум был возвращен из ссылки вскоре после низложения Никона, пытавшегося подчинить церковной власти само государство. Царь надеялся использовать в своих интересах авторитет протопопа, но Аввакум уже по дороге, «до Москвы едучи, по всем городам и по селам, во церквах и на торгах кричал, проповедая слово божие, и уча и обличая безбожную лесть». И, вернувшись в 1664 году в Москву, Аввакум оказался вождем широкого движения, объединившего самые

различные силы — от «четвертой боярыни» Морозовой до беднейших крестьян и нищих. Отрицание «бесовской» официальной церкви стало прочной и убедительной формой любого оппозиционного настроения.

Своими проповедями Аввакум, по выражению царя, «церкви запустошил», то есть вырвал из-под авторитета государства массы людей. Уже через несколько месяцев власти вынуждены были выслать Аввакума из Москвы: «Не любо стало, как опять я стал говорить; любо им, как молчю, да мне так не сошлось». Действительно, Аввакум ощущал теперь себя главой мощного и справедливого народного движения, борцом за благо всей страны. После трехлетних уговоров и скитаний по монастырям он в 1667 году был окончательно «закопан» в земляной тюрьме на дальнем Севере и просидел здесь пятнадцать лет, до огненной своей казни. Именно здесь, лишенный возможности действовать, он стал писателем. Его «беседы», «обличения» и «письма» тайно распространялись по всей стране. Вскоре раскольники начали долгое Соловецкое восстание, к которому позднее присоединились уцелевшие участники крестьянской войны Степана Разина, разразившейся в год заключения Аввакума. Раскольники принимали участие во всех восстаниях последней трети века, а их мелкие бунты то и дело вспыхивали по всей стране — от Москвы до северных и южных окраин.

Таким образом, даже сама деятельность Аввакума была глубоко противоречивой: он стремился к установлению благочестия, способного преодолеть всеобщее дьявольское брожение, но стал вдохновителем дальнейшего роста и обострения народной борьбы. Столь же сложно и противоречиво было, разумеется, и мировоззрение Аввакума.

Но нас интересуют здесь не деятельность Аввакума и не его религиозно-философские взгляды, а его художественное сознание, в котором своеобразно преломились жизненный опыт и идеи раскола. Несмотря на всю свою значительность в роли вождя народного движения и деятеля церкви, Аввакум действительно велик именно как писатель.

Возглавленное им движение было бесплодно и быстро выродилось в реакционную секту. Между тем, создав художественное повествование о себе и своей эпохе, Аввакум смог завоевать бессмертие, ибо он отразил и претворил в совершенные образы искусства те существеннейшие противоречия русской жизни, которые он никак не был способен решить в практической деятельности или хотя бы охватить в теоретическом мышлении. Поэтому именно художественное творчество Аввакума стало имеющим непреходящую ценность вкладом в русскую жизнь и культуру.

Все сочинения Аввакума, даже собственно религиозные, в значительной мере представляют собою произведения искусства, — это обусловлено и общим характером времени, и личными особенностями жизни и создания автора; но наиболее художественным и вместе с тем самым выдающимся является «Житие», написанное в 1672 — 1673 годах и позднее дополненное рядом эпизодов.

Аввакум пишет историю своей жизни «от юности и до лет пятидесяти пяти годов» — жизни подвижника и вождя народного движения. Он осознает себя как прямого продолжателя и последователя старых «героев» русской церкви: «Меня благословляют московские святители Петр, и Алексей, и Иона, и Филипп...» И, обращаясь к богу, он восклицает: «Аще меня задушат, и ты причти мя с Филиппом, митрополитом Московским... а буде в воду посадят, и ты, яко Стефана V Пермского, пажи свободишь мя».

Итак, перед нами «житие» подвижника, «Христова воина». Однако сразу же поражает одна, но невероятно значительная особенность: ведь это «житие» о самом себе!.. Уже один этот факт есть как бы полное отрицание, переворачивание традиционного житийного жанра русской литературы. Правда, Аввакум, пытаясь как-то оправдать свой дерзостный замысел, ссылается на древнейших западных апостолов и проповедников, которые-де «о себе возвещали». Но это никак не может «оправдать» его, ибо он рассказывает не столько об имеющих назидательное значение «подвигах», сколько о своей прозаической повседневной

жизни. Он взволнованно и жадно повествует о таких личных мелочах, что ему приходится снова и снова извиняться перед ждущими совсем иного читателями: «Еще вам побеседую о своей волоките...», «Простите меня... уж розвякался, — еще вам повесть скажу...», «Простите, — еще вам про невежество свое побеседую» — и рассказывает, как он, получив в подарок от духовного отца святую книгу, «ту книгу брату двоюродному, по докуке ево, на лошедь променял...». И в конце концов Аввакум вынужден признать: «Иное было, кажется, и не надобно говорить».

Повествование Аввакума, без сомнения, отражает существенные стороны и черты целой эпохи; но само его повествовательное искусство совершенно ново по своей природе, ибо Аввакум непосредственно *изображает* человеческую личность и ее всецело личные отношения с другими личностями. Он в самом деле повествует о *своей* «волоките» и своем собственном «душевном плавании». В «Житии» перед нами предстает поведение и сознание самостоятельной человеческой индивидуальности во всем многообразии ее проявлений.

2

Мы еще обратимся ниже к анализу новаторского повествования Аввакума; необходимо прежде понять самое существо художественного сознания писателя. Вглядываясь в его творчество, сразу поражаешься внешне парадоксальному соединению взаимоисключающих и, казалось бы, несовместимых начал. С одной стороны, Аввакум предстает как «божий подвижник», воплощающий в своих поступках и переживаниях лишь волю некой внешней силы; далее, он — вождь фанатического движения, отрицающий все личное и самую свою жизнь ради общей цели; наконец, он полностью обращен в патриархальное прошлое, в средневековое благочестие, опять-таки лишающее личность всякой собственной активности и обособленности. Однако вместе с тем Аввакум действует и мыслит совершенно самостоятельно; в своем «Житии» он, в сущно-

сти, утверждает — оговариваясь и извиняясь — безграничную ценность индивидуального бытия и сознания; наконец, уже поэтому он вырывается далеко в будущее, преодолевая горизонт своего времени, создает произведение, которое по-настоящему оценят лишь во второй половине XIX века Толстой, Достоевский, Горький.

Это цельное единство взаимопротиворечащих стихий открыто выступает в сочинениях Аввакума. Вот он осознает себя только как орудие бога и святого дела, как бы подлостью отрицая и свою личность, и личности своих соратников: «Много тое грязи у Христа -наделано. Не тот Аввакум, и но другой. А за ним дело не станет опасения человеческого...», «Мучься за сложение перст, не рассуждай много! А я с тобою за сие о Христе умереть готов». Однако тот же Аввакум после несправедливых побоев воеводы Пашкова неожиданно вступает в дерзкий опор именно с Христом: «Лежа, на ум взбрело: «за что ты, сыне божий, допустил меня ему таково больно убить тому? Я веть за вдовы твои стал! Кто даст судию между мною и тобою?» Правда, Аввакум сразу же раскаивается в своем «безумном» желании «со владыкою судитца», но это не может уже зачеркнуть самого факта спора. И позднее, страдая в тюрьме, он докучает богу, «да явит ми, не туне ли мое бедное страдание...». И лишь галлюцинация — явление ангела, богородицы и самого Христа — спасает его от сжимающего сердце горького сомнения.

Аввакум призывает народ к самоотвергающейся борьбе, -провозглашая абсолютную ничтожность живого бытия: «А ты, душе, много ли имеешь...? Разве мешок, да горшок, а третье лапти на ногах... А ты откладываешь, говоря: дети малы, жена молода, разориться не хощется... Мужик, да безумнее баб, не имеешь цела ума: ну, дети переженишь и жену ту утешишь. А за тем что? не гроб ли?..»

Итак, реальное бытие личности не имеет никакой ценности... Но сам же Аввакум с какой-то пронзительной жалостью и нежностью вспоминает даже о «курочке», которая скрашивала будни сибирской ссылки: «Дурочка у нас черненька была; по два яичка

на день приносила робяти на пищу... На нарти везучи, в то время удавили по грехом. И нынеча мне жаль курочки той, как на разум прийдет. Ни курочка, ни што чюдо была: во весь год по два яичка на день давала: сто рублев при ней плюново дело, железо! А та птичка одушевленна, божие творение, нас кормила, а сама с нами кашку сосновую тут же клевала, или и рыбки прилучится, и рыбку клевала». Правда, Аввакум здесь же стремится освятить свое переживание, утверждая, что «бог так строил» и «птичка во славу его», но это призвано лишь оправдать возвеличивание жизненной мелочи, вдруг словно затмевающей все.

Наконец, Аввакум борется за старое русское благочестие, за идеализируемое патриархальное средневековье, когда «у нас, благодатию божиею, самодержство, до Никона отступника, все у благочестивых князей и царей было: и все православие чисто и непорочно, и церковь немятежна». Однако именно сам Аввакум более всего «мятежит» церковь и подрывает «самодержство». Он неустанно и безгранично бунтует против церковных и светских властей, подчас впадая в истинно разинский дух: «Каковы митрополиты и архиепископы, таковы и попы наставлены. Воли мне нет да силы, — перерезал бы... всех, что собак!», «Также бы нам надобно царя тово Алексея Михайловича постричь бедного, да пускай поплачет хотя небольшое время». На царя даже и Разин не отваживался замахиваться...

Итак, божий подвижник, вождь фанатического движения и рыцарь средневекового благочестия выступает вместе с тем как человек, остро ощущающий свое личностное содержание, как бунтарь и, наконец, как всецело самостоятельная, спорящая с богом и судящая царя индивидуальность. Аввакума нередко изображали неким выходцем из прошлого века, который рядом с просвещенными, тяготеющими уже к петровским реформам деятелями воплощает дух средневековья. Однако это совершенно не так. Средневековый характер носят многие *идеи* Аввакума, но не его человеческое существо. Как тип человека Аввакум, напротив, далеко «обгоняет» своих противников. За-

мечателен рассказ о его спорах на церковном соборе 1667 года. Он отрицает никонианскую реформу: «А патриарси со мною, протоколом, на сонмище ратовавшеся, рекоша: «не на нас взыщется, но на царе! Он изволил изменить старыя книги!»... Воистинну омрачися неразумное их сердце, во еже быти им безответным».

Это значит, что как раз противники Аввакума обладают средневековым сознанием: вся ответственность, с их точки зрения, лежит на царе, который, в свою очередь, установлен богом и обычаем, а человек должен только исполнять высшую волю. Между тем Аввакум — всего лишь протопоп, к тому же расстриженный — утверждает и берет на себя *личную* ответственность за судьбы мира. Он, простой деревенский священник, проживший всего год в Москве и затем более десяти лет проскитавшийся, «яко разбойник», по ссылкам и тюрьмам, хочет и смеет быть судьей власти и всего общества. Он ведь даже не является непосредственным вождем начавшегося движения раскольников, ибо с самого начала оторван от него, общается лишь с несколькими близкими друзьями. Все исходит из него самого, из его собственной воли и разума. Он поистине хочет, пользуясь выражением Гегеля о людях Возрождения, «самостоятельно регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, на ее дерзновенное и непомутненное чувство справедливости». И совершенно прав был Горький, когда говорил, что в Аввакуме «поражает быстрый рост духовной мощи личности», характерный для «эпох социальных бурь», подобных времени «Возрождения и Реформации» [1].

И мы не сделаем никакой натяжки, если сблизим Аввакума, например, с героем повести о Горе-Злочастии, который ушел от родителей и слышит суя Горя:

Не захотел ты им покоритися,
постыдился ты им поклонится,
а хотел ты жить, как тебе любо есть!

[1] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стр. 34.

Однако Аввакум вырвался далеко вперед. Он уже не захотел «покорится» и «поклонитися» не родителям, но патриархам, воеводам и царю; и несмотря на все страдания, муки, насилия, на безмерное Горе, которое набросилось на непокорного, — он счастлив, он действительно живет, «как любо есть», и сама его, казалось бы, аскетическая вера предстает в его душе в прекрасном и сладостном образе возлюбленной Соломона:

«Мы же, здесь и везде сидящий в темницах, поем пред владыкою Христом, сыном божиим, песни песням, их же Соломан воспе...: се еси добра, прекрасная моя! се еси добра, любимая моя! очи твои горят, яко пламень огня; зубы твои белы паче млека; зрак лица твоего паче солнечных луч, и вся в красоте сияешь, яко день в аиле своей...»

И Аввакум уже не сдается, как это сделал молодец; он не возвращается «покоритися». Так в облике Аввакума действительно проступают ренессансные черты.

Как уже говорилось, в России второй половины XVII века ренессансные процессы предстают только как тенденция, ограничиваемая и извращаемая конкретными условиями жизни. Но именно эта тенденция едва ли не наиболее ярко проявилась в Аввакуме, в его человеческом существе. Он апеллирует к прошлому и насаждает церковное благочестие, — но он утверждает старые идеи сам, *от себя,* в то время как в средневековом обществе они утверждаются верховной властью или силой обычая. Этот средневековый порядок продолжает господствовать и теперь, хотя те или иные явления и идеи прошлого, патриархальное «благочестие» уже распадаются. И поэтому Аввакум, пытающийся сам, лично, вопреки верховной власти и уже измененному обычаю, вернуть прошлое, предстает все же как совершенно новый тип человека, немыслимый в средневековье. И можно, пожалуй, сказать, что *старое,* определенный комплекс средневековых идей, есть лишь *форма* бытия и сознания Аввакума, облекающая уже глубоко новое человеческое *содержание,* которое способно подчас как бы взрывать эту форму.

Это ясно проявляется, например, в отношении Аввакума к богу. Со средневековой точки зрения, личность — слепое орудие бога. И Аввакум сам обличает таких учеников беса, как «Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин», которые «достигоша с сатаною разумом своим «небесных твердей... гадающе к людской жизни века сего... и тою мудростию своею уподобляхуся богу, мнящеся вся знати». Между тем «вси христиане от апостол и отец святых научени быша смирению, и кротости...». Аввакум действительно не стремится уподобиться богу в знании всего; но он явно уподобляется богу *практически,* стремясь подчинить своей воле целый противостоящий ему мир, казалось бы установленный так именно богом («один-де ты стоишь во своем упорстве», — справедливо говорят ему церковные и светские власти). Он хочет самим своим духом — не «мудростию», а целостной силой души — овладеть всем миром.

И он в самом деле уподобляется богу, когда, говоря о царе, который, по его же словам, поставлен по «бога нашего благодатному устроению», заявляет: «О царю Алексее! Покажу ли ти путь к покаянию и исправлению твоему?» Такова неслыханная дерзость расстриженного и сидящего в яме протопопа. Он берет на себя высшую ответственность, требуя от своих сторонников массовых самосожжений: «А в огне том здесь небольшое время потерпеть, аки оком мгнуть, так душа и выступит! Разве тебе не разумно? Боишися пещи той? Дерзай, плюнь на нея, небось! До пещи той страх-от, а егда в нея вошел, тогда и забыл вся». Эта варварская и изуверская идея провозглашается дерзким и действительно уподобляющим себя всевышнему богу человеком, ибо никто не давал ему официальной власти над людьми.

Наконец, в послании к царю из тюрьмы в 1669 году Аввакум создает потрясающий образ своего личного величия:

«И лежащу ми на одре моем... распространися язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли рас-

пространился, а потом бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь... Так добро и любезно мне на земле лежати и светом одеянну и небом прикрыту быти; небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь...»

Не так уж существенно, что это «видение» — галлюцинация голодного человека, как несущественно и объяснение Аввакума, что-де «бог мне дал» небо и землю; суть дела в самом этом ощущении своей личности, разросшейся до божественной грандиозности. Отсюда уже естественно вытекает все остальное — и безграничный бунт против мира, и чувство личной ответственности за его судьбы, и гордые слова «никово не боюся, — ни царя, ни князя, ни богата, ни сильна, ни диявола самого», и не менее дерзостное повествование о самом себе, о своей повседневной «волоките» и «душевном плавании».

Само по себе противоречие «формы» и «содержания» в деятельности Аввакума не является необычным. Проповедь аскетизма, благочестия, фанатичность в той или иной мере соединяются с ренеасансным духом и у многих деятелей и писателей западноевропейского Возрождения — таких, как Д'Обинье, Тассо, Кальдерон и даже Кампанелла, не говоря уже о религиозных деятелях типа Лютера и Кальвина. Кроме того, защита старины у Аввакума часто выражает вовсе не его идейную реакционность, но его демократизм, близость к реальной жизни масс, которые еще пребывают в «средневековом» состоянии. Как верно заметил глубокий исследователь творчества Аввакума и Достоевского В. Л. Комарович, «вся полемика Аввакума в защиту старых обрядов против никониан насквозь пронизана одной идеей — жизненной нерасторжимости этих обрядов... с национальным бытом, со всей совокупностью веками выработанного русского уклада семейной, хозяйственной и личной жизни» [1].

С другой стороны, и самая религиозность Аввакума пронизана именно демократическим духом, как бы возвращающим христианской идеологии ее первона-

[1] «История русской литературы», т. II, ч. 2. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 308.

чальную свежесть. «Господин убо есть над всеми царь, раб же со всеми есть божий», — пишет Аввакум. Боярыне Морозовой он указывает: «Али ты нас тем лутчи, что боярыня? Да единако нам бог распростре небо, еще же луна и солнце всем сияет равно... тебе не больши, и мне не меньши». Вспомним также рассказ о пьяных стрельцах, которые почти равны святым мученикам.

Словом, само противоречивое и взаимопроникающее слияние «старины» и «новизны» в Аввакуме не является необыкновенным и загадочным. Сложнее и таинственнее другое — каким образом идейный вождь фанатичных русских раскольников XVII века мог обрести столь мощный и буйный ренессансный дух, как могла вырасти в этих условиях столь яркая и дерзкая личностная энергия? И вот с этой точки зрения как раз *нет* противоречия между судьбой Аввакума — вождя старообрядцев и существом его личности; первое всецело определяет второе.

Аввакум вступает в жизнь в середине века, когда уже обнаружилось распадение средневекового бытия и люди начинают «выламываться» из старых оков и норм, действовать по личной воле; это неопровержимо отражено в рассмотренных выше русских повестях 1660 — 1670-х годов. «Дьявольские козни», «блудни», свидетельства падения благочестия, которые Аввакум изображает на первых страницах «Жития», и есть плоды этого разложения традиционных устоев. Но замечательно, что и сам Аввакум вступается за благочестие, испытывая бесконечные побои и издевательства, по глубоко *личной* воле, исходя из внутреннего, индивидуального, собственного представления об идеале. Он пишет об этом времени своей молодости:

«А в церкве стою, паки внутренняя беда: бесчинства в ней не могу претерпеть. Беспрестанно ратуюся с попами пьяными и с крылошаны, и с прихожаны... Иное хощу и промолчать, ино невозможное дело: горит во утробе моей, яко пламя палит. И плачю, и ратуюся... Вси бегуны, вси потаковники, вси своя си ищут, а не яже суть божия».

Эта «внутренняя беда», это неутолимое личност-

ное «пламя», которое не поддерживает ни уже распадающийся обычай, ни вышестоящие церковные власти, — совершенно новое явление. И оно глубоко родственно тому неутолимому стремлению к личной свободе, которое наполняет героев новеллистической литературы того же века. Оно так же свободно и индивидуально, только направлено совсем в иную сторону: ведь имению о «новых» людях говорит Аввакум, что они «бегуны» и «своя си ищут», то есть движимы чисто индивидуалистическими интересами.

Таким образом, Аввакум с самого начала несет в себе личностный дух. Однако от этого невнятного внутреннего стремления к благочестию еще очень далеко до уподобления богу, дерзкого низложения царя, жажды подчинить своему духу весь мир и создания жития о самом себе. Эта исторически обусловленная личная анергия шляется только почвой для будущего величия. Она прежде всего дает возможность Аввакуму из деревенского священника стать видным деятелем общерусской церкви. Но едва ли Аввакум, при всем его громадном художественном таланте, природной одаренности, стал бы великим писателем-новатором, если бы он не оказался одним из главных героев раскола. Это было концом его церковной карьеры и началом пути народного вождя, а затем великого писателя.

Здесь, собственно, и обнаруживается самое главное в судьбе Аввакума как писателя, решающая основа его творчества. Перед расколом Аввакум, при всей развитости личного начала, был все же самоотверженным членом церковной иерархии и верным подданным своего царя. Раскол и ссылка сразу и уже бесповоротно *вырывают* его из системы традиционных отношений; он отпадает от церкви, а затем и от царя. Что бы он ни делал теперь, как бы он ни мыслил — он действует и сознает сам. Даже обращаясь к прошлому, он пытается вернуть его по своей личной воле и разумению, в то время как его враги (в том числе и Никон) даже новшества вводят не лично, от себя, но по общегосударственной воле.

После возвращения из первой ссылки эта самостоя-

тельность только обостряется, ибо Аввакум еще более проникается уверенностью в своей правоте. И вот уже происходит замечательная сцена с царем, возмущенным продолжающейся деятельностью Аввакума: «Я пред царем стою, поклонясь, на него гляжу, ничего не говорю; а царь, мне наклонясь, на маня, стоя, глядит, ничего ж не говорит; да так и разошлись». Царь по-прежнему царь, а Аввакум тот же протопоп, к тому же вернувшийся из мучительной ссылки. Но здесь ясно видно, что они *равны* в этом молчаливом поединке; личность Аввакума выросла так, что царский титул не может уже ее перевесить.

В это же время Аввакум становится и сознает себя вождем народного движения. Однако оно не может поглотить его личность, превратить его в эпического героя, только лишь совершающего исторические деяния, ибо, во-первых, он оторван и от этого движения — он вновь отправляется в нескончаемые ссылки и тюрьмы, а с другой стороны, само это обреченное, бесплодное движение является цепью разрозненных истерических мятежей и не находит в себе сил даже на то, чтобы освободить своего идейного вождя. Аввакум — именно и только идейный вождь, и потому эта его роль не подавляет в нем личное начало, а, напротив, развивает его еще шире и глубже, доводя до поразительного размаха и напряженности. Так даже реакционность движения, обрекающая его на безвыходность и слабость, способствует росту самого Аввакума: он как бы компенсирует своим собственным пафосом, страстной действенностью своего сознания недостаток желаемого действия в самой жизни. Если бы движение было мощным и целеустремленным, оно вбирало бы энергию вождя в себя и поглощало его личность. Здесь же сам Аввакум как бы *больше* всего раскольничьего движения; он — его «мысленное солнце», он — его «слово живо и действенно», которое «от небытия в бытие приведе».

Итак, отпадение Аввакума от церкви и государства и его роль идейного вождя своеобразного народного движения определяют ренессансный размах личностного *начала.* Но есть и другая, не менее существен-

ная сторона дела. Ведь почти три десятилетия жизни Аввакума после раскола, в который он вступил еще молодым и полным сил человекам, — это история непрерывных попыток *подавить* его личность угрозами, насилиями, ссылкой в дикие и голодные места, истязаниями, уговорами, тюрьмой, проклятиями и, наконец, похоронами заживо в пустозерской земляной тюрьме. Он и сам зовет себя — «живой мертвец».

Однако это непрерывное подавление дает прямо противоположные плоды, что ясно выразилось в «Житии». Так, именно когда воевода Пашков жестоко избил Аввакума за его обличения, протопоп впервые дерзнул «судитца» с богом; когда же по указу царя Аввакум был посажен в земляную тюрьму на хлеб и воду, он, «плюнув на землю, говорил: «я, — реку, — плюю на его кормлю...» Энергия Аввакумова духа только нарастает и накаляется, зажатая насилиями и тюремными стенами. Он и сам сознает это, говоря о себе и своих сторонниках: «Елико их больше подавляют, тогда больши пищат и в глаза лезут». Не властная вылиться в действия, в дело, личная анергия переходит в жгучую лавину сознания:

«Помяните себе, что я говорю: пропасть и вам за собак места!.. Горе вам, насыщении, яко взалчете! Горе вам, смеющимся, яко восплачете и возрыдаете! Дайте только срок, собаки, не уйдете у меня...!», «Ужаснись, небо, и вострепещи, земле...! Вам засвидетельствую, вам являю, будете ми свидетели во всей Июдей и Самарии и даже до последних земли...»

Мощный дух, как бы вобравший в себя подспудное клокотание времени, страдания и внутренний порыв народа, земной пафос многовековых религиозных идей, становится лишь сильнее, глубже и богаче от притеснений и гнета. В творчестве Аввакума впервые осязаемо предстало, отразилось это противоречивое свойство русской жизни. Переполнившая личность Аввакума духовная мощь дает ему возможность чувствовать себя словно равным целому миру, вмещать в себя «небо, и землю, и всю тварь». И это происходит *не* несмотря на борьбу Аввакума за старое благочестие и *не* вопреки его роли вождя раскольников (а

именно такие объяснения -нередко даются исследователями), но закономерно рождается в этой борьбе и в этой исторической роли. Противоречивость Аввакума — не столько результат его личной исключительности, сколько отражение противоречивости русской жизни второй половины XVII века, а значит, и последующего развития, ибо «узел» завязывается здесь. Именно потому творчество Аввакума, запечатлевшее противоречия его личности и эпохи в целом, обладает громадной ценностью, которая только возрастает со временем.

3

Мы подходим теперь к еще одной — и наиболее интересной для нас — стороне дела. Аввакум глубоко «личностей» в своем отношении к богу, который есть для него воплощение всеобщности, мира, и в своей связи с народным движением, и в своем противостоянии неправым властям. Но есть еще обширная и многогранная сфера, где личность Аввакума проявляется наиболее сильно и полно, — сфера частной жизни, непосредственно личных отношений с людьми и вещами. Это сразу поражает в «Житии». Божий подвижник и народный вождь повествует о своей жизни, — и вдруг оказывается, что основным объектом изображения предстает повседневное личное бытие во всех его мелочах, частностях, оттенках.

Опять-таки неправильно было бы истолковывать это как некое прямое противоречие, как отступление Аввакума от заданной цели. Аввакум действительно повествует о своем *подвижничестве:* «Сказываю вам деемая мною, непотребным рабом божимм, о святом дусе со отцем и сыном». И тот факт, что «Житие» изображает не столько возвышенные деяния во имя святого духа, сколько «непотребную» человеческую «волокиту» — скитания, тяготы, семейные дела, личные взаимоотношения с людьми и сомнения Аввакума, — с необходимостью вытекает из конкретно-исторического своеобразия его судьбы на избранной дороге подвижника. Это своеобразие состоит в следующем.

Аввакум опирается на бога и обращается от его имени к народу, к народному движению. Это как бы две лежащие вне его реальности, которые определяют его жизнь. Однако приглядимся к ним внимательнее. Пока Аввакум находился в лоне официальной церкви, она и была предметным воплощением бога; Аввакум действовал по ее воле, не рассуждая и не сомневаясь, и сами его действия были как бы безличным проявлением общецерковной деятельности. Но с момента раскола, когда церковь, по его мнению, была «ограблена» и «разорена», а сам Аввакум сослан в сибирские просторы, бог становится для него только реальностью его воображения, только идеей, не имеющей предметного бытия и не дающей прямых «указаний». Поэтому Аввакум мыслит и действует сам, в одиночку или по совету с близкими людьми. Такова великолепная сцена во время возвращения на Русь из ссылки:

«Таже в русские грады приплыл и уразумел о церкви... Опечаляся, сидя, рассуждаю: что сотворю? проповедаю ли слово божие или скроюся где? Понеже жена и дети связали меня. И виде меня печальна, протопопица моя «приступи ко мне со опрятством и рече ми: «что, господине, опечалился еси?» Аз же ей подробну известих: «жена, что сотворю? зима еретическая на дворе; говорить ли мне или молчать? — связали вы меня!» Она же мне говорит: «господи помилуй! что ты, Петрович, говоришь? ..Аз тя и с детьми благословляю: дерзай проповедати слово божие по-прежнему, а о нас не тужи... Поди, поди в церковь, Петрович, — -обличай блудню еретическую!» Я-су ей за то челом и, отрясше от себя печальную слепоту, начах по-прежнему слово божие проповедати и учити по градам и везде, еще же и ересь никониянскую со дерзновением обличал».

Судьбу Аввакума определяет и другая реальность — народное движение, к которому он обращается. Однако и здесь положение оказывается глубоко своеобразным. Аввакум в течение почти всей жизни практически оторван от масс, и, с другой стороны, само движение слишком разрозненно и «духовно», что-

бы стать в полном смысле слова реальностью. Аввакум не имеет ощутимой, предметной связи с этим движением: он действительно связан лишь с несколькими самыми близкими людьми своей веры [1]. Как и бог, реальность народного движения невидима, и, обращаясь к нему, Аввакум сразу впадает в нехарактерную для него абстрактную проповедь, — например, в послании «Совет святым отцем преподобным» (1676): «Никонияня изгнаша святых божиих от градов и сел и весей. Они же, вселишася в горах, со ученики витают. О отцы святии, подобии бысте тверди небесией, на ней же сияет видимое солнце!» и т. д.

Совершенно по-иному говорит Аввакум о непосредственно связанных с ним отдельных друзьях. В «Житии» наиболее подробно рассказывается о Феодоре — сыне богатых родителей, который, в облике нищего юродивого, ходит по городам, мутя народ или приступая «к Цареве корете со дерзновением». Отношения Аввакума с Феодором предстают как чисто личные:

«Мне неможется, так меня подымает, говоря: «встань, миленький батюшко, — ну, таки вотащися как-нибудь!» Да и роскачает меня. Сидя мне велит молитвы говорить, а он за меня поклоны кладет. То-то друг мой сердечной был!» После второго ареста Аввакума Феодор «приезжал ко мне втай... и спрашивался со мною: «как-де прикажешь мне ходить — в рубашке ли по-старому или в платье облещись — еретики-де ищут и погубить меня хотят...». Я, подумав, велел ему платье носить и посреде людей таяся жить. А однако не ухоронил от еретических рук, удавили на Мезени... Детушки миленькие мои, пострадали за Христа!»

Если бы Аввакум был действительным вождем действительного народного движения, его отношения с соратниками не могли бы иметь такого всепоглощающего личного характера — или, точнее, вовсе не это было

[1] Можно, пожалуй, сравнить отношения Аввакума к раскольничьему движению с отношениями Толстого к движению «толстовства».

бы тогда главным, *достойным повествования.* Личное поглощалось бы общим делом; индивидуальная воля Аввакума просто переходила бы в поступки его соратников, в историческое деяние, и он представал бы как эпический герой, направляющий эпическую стихию. Здесь же, напротив, историческое полностью растворено в частных отношениях.

Таким образом, с реальностью возглавляемого им народного движения, как и с богом, Аввакум соотносится только мысленно; его практические действия и *непосредственное* восприятие жизни всецело пребывают в сфере частного бытия. Именно эта повседневная реальность выступает на первый план, оттесняя все остальное, когда Аввакум начинает повествовать о своем подвижническом «житии». Эта видимая, слышимая, осязаемая, воспринимаемая на вкус и обоняемая реальность становится основным объектом изображения, приобретая громадное и самостоятельное значение. Вот одно из потрясающих мест повествования:

«Таже привезли в Братцкой острог, кинули больнова в студеную башню… Гной по всему и вши, и мыши, и стужа, и ясти хочется. В щелку гляжу, а у Пашкова таво прятут (то есть жгут огонь) да жарят и носят на блюдах, и пиют, и веселятся. А ко мне никто не заглянет, ничево не дадут — дураки! Я бы хотя блюдо то полизал или помоев тех исшил, — льют на землю, а мне не дадут».

Сколь ни странным может показаться такое сближение, — этот эпизод, как и многие другие сцены «Жития», решительно напоминает натуралистические изображения бедствий героев плутовских романов! Жизнь идейного бунтаря, выброшенного из официального общества на тяжкий и страдный путь, становится *объективно* похожей на жизнь плутовских героев. Они уже родились в России и живут рядом с Аввакумом. Замечательно, что в одном из посланий Аввакум прямо говорит о появлении в русских городах этого человеческого типа, неизвестного средневековью. Он пишет: «Есть в мори рыба многоножица, пронырлива глубоце, изменяет вид своего естества. Егда прислонится к камени, бывает яко камень, а к зеленому —

зелена, а белому — бела, или ко траве, или ко древу — везде ся пригодит... Тацы мнози суть человецы во градех пронырливы, коварни суть, пременяются на нравы различныя, друг друга оманывая...» Это точная и яркая характеристика именно плутавского героя, который все время надевает на себя разные маски. Мы видели это уже в Уленшпигеле; но и русский Фрол Скобеев последовательно изображает из себя богатого дворянина перед Анкушкиной мамкой (подарив ее двумя рублями, замечает: «То мне сие ни во что»), переодевается дворянской дочерью, а затем лакеем монастырской тетки, выступает как встревоженный муж мнимобольной Аннушки и, наконец, предстает в качестве зятя знатного боярина.

Все это, конечно, совершенно противоположно пути Аввакума; почему же его «Житие» оказывается в чем-то сходным с теми или иными плутовскими романами? Для этого действительно есть основания. И Аввакум, и плутовские герои борются с противостоящим миром за *себя,* за свою собственную личность. Различие или, скорее, противоположность состоит в том, что Аввакум борется за то, чтобы сохранить, пронести через все испытания свою *живую душу;* плутовской же герой сражается с миром прежде всего за свое живое тело, которое хочет хорошо есть, быть в тепле, красиво одеваться и т. д. Для этого плутовской герой подчас готов пожертвовать своей душой — ее достоинством, чистотой, благородством, честью; он как угодно изворачивается, лжет, выступает в любой роли. Аввакум, напротив, идет по прямой и, всегда готовый жертвовать своим живым телом, сохраняет чистую и нетленную душу. Он говорит об одном из своих врагов, никонианском митрополите Павле, который «как учинился попенком, так по боярским дворам блюдолизить научился: не видал и не знает *духовного* того *жития».* И когда Аввакум, закопанный в пустозерской яме, называет себя «живым мертвецом», «жизнь» заключена именно в сбереженной душе; плутовскому же герою грозит опасность стать «живым мертвецом» как раз в обратном смысле.

Но здесь и выступает противоречие. Мы видели,

как бесчестный Паблос у Кеведо не захотел принять деньги от дяди-палача. И мы видим также, что изголодавшийся Аввакум хотел бы «полизать блюдо» и «напить помои» из рук своих палачей...

Дело здесь вовсе не в моральных или даже жизненных проблемах: наша задача в том, чтобы выяснить, почему Аввакум создал не житие в традициейном смысле, но глубоко новаторское повествование о частной жизни. Оказывается, что его подвижничество реально предстает как непрерывная личная борьба за свою живую душу, борьба, которая *вовлекает,* вбирает в себя все мелочи повседневного бытия, придавая им безграничное значение. Как борьба плутовского героя за свое живое тело делала для него — и, соответственно, для писателя и читателя — неоценимо существенной любую жизненную подробность, так и борьба Аввакума за свою живую душу превращает все прозаическое частное бытие в подлинно *эстетическую* реальность. Он повествует об одном из своих тюремных сидений: «Щелка на стене была, — собачка ко мне по вся дни приходила, да поглядит на маня; яко Лазаря во гною у вратех богатого пси облизаху гной его, отраду ему чинили, так и я со своею собачкою поговаривал, а человецы далече окрест меня ходят и поглядеть на тюрьму не смеют». Собачка причасти а к личной борьбе Аввакума — и поэтому она с любовью вовлекается в повествование, делается частицей художественной реальности; к тому же Аввакум просвечивает ее религиозной символикой, сравнивает с евангельскими псами. Но это сравнение не хрестоматизирует ту реальную собачку, которая глядела в щелку на Аввакума, в то время как «человецы далече окрест меня ходят».

Именно «далече окрест» взрываются и замирают раскольничьи бунты, «далече окрест» витает бог и евангельские псы, а реально существует только эта собачка, ближайшие друзья, страждущая вместе с неукротимым главой семья:

«Страна варварская, иноземцы немирные; отстать от лошедей не смеем, а за лошедьми итти не поспеем; голодные и томные люди. Протопопица бедная бредет-

бредет, да и повалится, — кольско гораздо! ..А иной томной же человек на нея набрел, тут же и повалился; оба кричат, а встать не могут... Я пришол, — на меня бедная, пеняет, говоря, «долго ли муки сея, протопоп, будет?» И я говорю: «Марковна, до самыя до смерти!» Она же, вздохня, освещала: «добро, Петрович, ино еще побредем». Это и есть подлинная реальность жизни и повествования Аввакума.

Вмеете с тем нельзя забывать, что для Аввакума существуют, помимо этой основной реальности, также и чувственно не воспринимаемые реальности бога и народного дела: без них сама его личная жизнь не имела бы смысла.

Своеобразная трисоставность четко выразилась даже в композиции «Жития». Оно начинается с беговой реальности: «Всесвятая троице, боже и содетелю всего мира! Поспеши и направи сердце мое начати с разумом...», затем идет сам рассказ о жизни, а в заключение (если не считать отдельных дополнительных рассказов) Аввакум обращается к народу: «Ну-тко, правоверие, нарцы имя Христово...! Мучься за сложение перст, не рассуждай много!»

Но эта же трисоставность определяет и структуру многих отдельных эпизодов «Жития»; исходя из бога, Аввакум повествует о том или ином факте жизни и взывает к народу. Вместе с тем обе идеи только освещают и окрашивают возвышенным колоритом основное и подчиняющее себе все остальное содержание — образ личного бытия и сознания. Иногда «божественная проекция» вообще не дается или оказывается отдельным, отпавшим элементом содержания. Так, Аввакум рассказывает о своей встрече с мятежным туземным населением Сибири во время возвращения из ссылки:

«... Оне с луками и обскочили нас. Я-су, вышед, обниматца с ними, што с чернцами, а сам говорю: «Христос со мною, а с вами той же!» И оне до меня и добры стали и жены своя к жене моей привели. Жена моя также с ними лицемеритца, как в мире лесть совершается; и бабы удобрилися. И мы то уже знаем: как бабы бывают добры, так и все о Христе бывает

добро. Спрятали мужики луки и стрелы своя, торговать со мною стали, — медведей (то есть залежалый товар) я у них накупил, — да и отпустили меня... Приехав в Тоболеск, сказываю; ино люди дивятся тому... А я говорю: «Христос меня пронес, и пречистая богородица правела...»

Здесь обнаруживается явное распадение, несоответствие двух мотивировок: с одной стороны, мирность туземцев объяснена тем, что Аввакум ведет себя с ними, «што с чернцами», и покупает у них залежалый товар, и взаимной симпатией женщин; кстати, это, пожалуй, единственный случай, где Аввакум — не полемизировать же с не понимающими русского языка туземцами! — поступает в духе плутовского героя, льстит и «лицемеритца». С другой стороны, оказывается, что все совершилось волей бога, спасающего Аввакума; так он объясняет это народу. Здесь три реальности действительно распались, хотя, конечно, во многих других эпизодах «Жития» они едины, взаимопроникновенны. Каждую жизненную мелочь Аввакум стремится просветить своим целостным мироощущением: личные тяготы и страдания он осмысляет как подвижничество во имя народного дела, а в удачах видит проявления божьей воли.

И все же в «Житии» перед нами предстают не деяния рыцаря и подвижника, но частная судьба человека, который имеет личных друзей и личных врагов и борется прежде всего за свою собственную живую душу. Так получается вовсе не вопреки подвижничеству, ибо как раз высокое представление о своей роли только и внушает Аввакуму сознание ценности своего *личного* бытия. Лишь гораздо позднее, в русской литературе XIX века, ценность личного человеческого бытия будет осознана сама по себе. Но, так или иначе, Аввакум эстетически утверждает именно свою *частную* жизнь. И это получается уже как бы независимо от его воли — его жизнь *объективно* оказывается частной, слагающейся из личных отношений с людьми.

Это особенно ярко выражается в столкновении Аввакума с враждебными представителями власти.

Мы еще не касались этой очень существенной стороны дела. Противостоящие Аввакуму власти представляют собою еще одну реальность его жизни. Подчас он создает обобщенный образ «бесовской», «антихристовой» власти — особенно в призывных посланиях. Однако в большинстве случаев представители власти выступают в совершенно индивидуальных образах: «Друг мой Иларион, архиепископ Рязанской... В карету сядет, растопырится, что пузырь на воде, садя на подушке, расчесав волосы, что девка, да едет, выставя рожу, по площади, чтобы черницы-ворухи унеятки любили! Ох, ох, бедной! Некому по тебе плакать!» Это уже, казалось бы, крайняя заостренность личного: речь идет о бывшем друге. Но на самом деле это обычный подход Аввакума к врагам: ведь они все его бывшие «друзья», то есть, если говорить с научной точностью, члены церковной иерархии, к которой ранее принадлежал и сам Аввакум. Они и раньше вовсе не были, по существу, друзьями Аввакума: он просто не имел с ними непосредственно *личных,* частных отношений, или, во всяком случае, эти отношения выступали крайне ослабленно, были всецело подчинены официальным отношениям, «дружбе» в средневековом смысле слова — сословной, безличной дружбе. После раскола, отпав от церкви, Аввакум оказывается как раз в частных отношениях с ее владыками; они становятся его *личными* врагами — так же как отошедшие от церкви сторонники Аввакума стали *личными* друзьями.

«Посем Никон, друг наш, ..приехал; с нами яко лис: челом да «здорово!» Ведает, что быть ему в патриархах, и чтобы откуля помешка какова не учинилась... Царь его на патриаршество зовет, а он бытто не хочет, мрачил царя и людей... Егда поставили патриархом, так друзей не стал и в крестовую пускать». Здесь поистине небывалым для русской литературы оказывается самый предмет, объект изображения: Аввакум изображает не патриарха, но действующую человеческую личность.

Как очень точно писал Д. С. Лихачев, в древней русской литературе «все действия героев соизмеряют-

ся только с там, как они должны были бы поступить согласно своему официальному положению... Князь описывается как князь, боярин — только как боярин, монах — только как монах и т. д. ..За пределами своего положения у героя литературного произведения нет своего личного и неофициального отношения к действительности» [1]. Между тем в «Житии» Аввакума воевода Пашков, патриарх Никон и даже сам царь Алексей Михайлович предстают как прежде всего частные люди, как определенные, своеобразные личности, только занимающие *положение* воеводы, патриарха, царя.

Это замечательно выразилось в рассказе о там, как еще до раскола царь одарил семью Аввакума пасхальными яйцами: «Сын мой Иван маленек еще был и не прилучился подле меня, а он, государь, зияет гораздо ево, послал брата моего роднова сыскивать робенка, а сам долго, стоя, ждал, докамест брат на улице робенка сыскал; руку ему дает целовать, и робенок глуп, не смыслит, видит, что не поп, так не хочет целовать; и государь сам руку губам робанку принес, два яйца ему дал и погладил по голове». В этом столь характерном для будущей литературы изображении «точки зрения» наивного ребенка царь как бы превращен в обыкновенного человека, которому *полагается* целовать руку, но ребенок еще не знает этого «положения». Но сам Аввакум уже знает, что царь именно обыкновенный человек, который может быть зол и добр, умен и глуп, труслив и смел и т. д. и лишь в силу своего положения может влиять этими своими качествами на судьбы многих людей — в том числе и самого Аввакума. Рассказывая, как Никон льстиво восхваляет достоинства царя, Аввакум замечает: «А царь-ет, петь, в те поры чается и мнится, бутто и впрямь таков, святее его нет!»

Это новое сознание, полностью отделяющее личность от ее официальной «маски», — в соединении с

[1] Д. С. Лихачев. Движение русской литературы XI — XVII веков к реалистическому изображению действительности. М., ИМЛИ, 1956, стр. 7.

художественным талантом Аввакума, способностью воссоздать в словесном образе живой и истинный облик человека — позволяет ему запечатлеть неповторимый *индивидуальный* характер слабого и нерешительного царя Алексея, который долго колеблется между Аввакумом и его врагами. Это великолепно выразилось в сцене, изображающей приезд царя к тюрьме, где сидел Аввакум: «А как на Упрете был, тамо и царь приходил и, посмотря около полатки, вздыхая, а ко мне не вошел; и дорогу было приготовили, насыпали песку, да подумал, подумал, да и не вошел; полуголову взял и с ним, кое-што говоря про меня, да и поехал домой».

Но, конечно, с наибольшей силой и полнотой изображена в «Житии» индивидуальность самого Аввакума; собственно, ведь именно через его восприятие, с его точки зрения (а она все время определяет повествование) и обнаруживается личностное содержание других героев. Основу «Жития» составляет повествование о частном бытии и сознании рассказчика и одновременно центрального героя в рамках «прозаической» повседневной жизни. Эта новаторская художественная материя, которая при сопоставлении с предшествующей русской литературой предстает как явление совершенно иной эпохи, резко выделяет «Житие» даже среди других произведений второй половины XVII века — новелл типа повести о Татиане сутуловой и зародыша плутовского романа о Фроле Скобееве. И потому книга Аввакума с наибольшими основаниями может быть названа предтечей русского романа.

В прошлом веке повествование Аввакума подчас рассматривалось как своеобразное продолжение агиографической литературы, как «житие» в жанровом смысле[1]. Эта точка зрения не выдерживает критики уже хотя бы потому, что «Житие» Аввакума написано им самим: для русской житийной литературы это абсолютно невозможная ситуация, а самооправдываю-

[1] Напр., в кн. А. К. Бороздина «Протопоп Аввакум» (СПб., 1900, стр. 299).

щая ссылка Аввакума на назидательные примеры собственных подвигов в сочинениях полумифических апостолов или греческого проповедника XI — XII веков Дорофея едва ли может рассматриваться как серьезный аргумент. Характерно, что один из видных исследователей склонен был даже видеть в произведении Аввакума элементы пародии на «высокий» житийный жанр [1]. И в этом есть определенная объективная правда — хотя Аввакум, конечно, не ставил перед собой такую задачу.

В подавляющем большинстве новейших работ об Аввакуме «Житие» определяется как «художественная автобиография». Отсюда подчас выводится и довольно наивное умозаключение: решив написать житие о себе самом, не дожидаясь, пока напишут другие, Аввакум как раз и создал новаторское повествование о личной человеческой судьбе. Однако таким образом явно переворачиваются причина и следствие. Ведь именно небывалая личная судьба, переполнившая душу небывалым содержанием, побудила Аввакума написать автобиографию. Не обращение к форме рассказа о себе породило, вызвало к жизни это жгущее разум и сердце содержание, а, напротив, именно оно требовало для своего воплощения такой формы. И далеко не случайно, что автобиографическая форма вообще типична для романа вплоть до середины XVIII века — хотя личность рассказывающего о себе героя подчас и (несовместима с личностью автора (романы Грина, Сореля, Гриммельсгаузена автобиографичны и в прямом смысле).

С другой стороны, автобиографичность произведения вообще почти ничего еще не говорит об его художественной природе. Совершенно верно замечает современный исследователь творчества Аввакума: «Сказать о Житии протопопа Аввакума, что мы имеем дело с автобиографией, еще не значит дать определение жанра; это лишь служит указанием на материал, положенный в основу произведения». Далее напоми-

[1] См. А. С. Орлов. Древняя русская литература. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 339.

нается, что в пушкой литературе есть масса произведений — от «Поучения» Владимира Мономаха (рубеж XI — XII веков) до трилогии Горького, — основанных на автобиографическом материале; это еще не дает никаких оснований для их сближения как определенных художественных явлений[1]. И В. Е. Гусев вполне справедливо говорит «о приближении Жития к определенному жанру, окончательно оформившемуся лишь позднее. Мы имеем в виду ту тенденцию становления синтетического жанра романа, которая одновременно и по-разному проявилась в повествовательной литературе второй половины XVII века...».

По мнению В. Е. Гусева, наиболее «важным проявлением тяготения Жития к жанру романа является .. «первые осуществленное Аввакумом изображение человека как средоточия общественных противоречий, его попытка собрать в фокусе частной жизни и личной психологии события большого общественного значения, судьбы и психологию целого социального слоя» (там же, стр. 200). Эти соображения высказаны В. Е. Гусевым и в его предисловии к последнему изданию сочинений Аввакума (Гослитиздат, 1960).

Подход к «Житию» как к роману или, точнее, явлению, приближающемуся к роману, — это вовсе не игра в термины. Речь идет об истинном понимании как новаторской сущности произведения Аввакума, его художественного своеобразия, так и процесса развития русской литературы в целом. Думается, что именно такое понимание «Жития» станет вскоре общепринятым.

Определение повествования Аввакума как раннего образца романа исходит из всей совокупности мыслей, высказанных в данной книге и о сущности романа вообще, и о художественном сознании самого Аввакума.

[1] См. В. Е. Гусев. О жанре Жития протопопа Аввакума. Труды отдела древнерусской литературы. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1958, XV, стр. 196.

Вождь русских раскольников XVII века создал повествование, обнаруживающее характерные черты эпоса нового времени, в силу исторического своеобразия его эпохи и его собственного положения в ней. И в «Житии» отчетливо предстают существенные особенности новаторской эстетики и поэтики романа.

Стоит отметить, что В. Е. Гусев выражается не вполне точно, когда он говорит о «попытке» Аввакума «собрать в фокусе частной жизни и личной психологии события большого общественного значения». Это суждение можно понять в том смысле, что перед Аввакумом открывалась возможность воплотить то же самое содержание и вне образа «частной жизни и личной психологии». На самом деле, изображение личностной судьбы было в данном случае не одним из способов, но необходимостью, которая, собственно, и рождает роман. Только в новаторском повествовании о частном бытии и можно было художественно осознать те противоречия целой эпохи или даже русской жизни вообще, которые — конечно, смутно, внутренне, стихийно — волновали и жгли Аввакума. Иначе он и не смог бы рассказать «о времени и о себе». Не Аввакум, а сама *история* как бы «собрала в фокусе частной жизни и личной психологии» решающие противоречия общенародной, национальной жизни. Причем это характерно именно для второй половины XVII века: в петровскую эпоху жизнь как бы делает шаг назад — хотя вместе с тем безудержно и стремительно вырывается в будущее. Но, во всяком случае, глубина и сила искусства Аввакума могла быть понята лишь в XIX веке — в определенном смысле он, с его личностным пафосом, забежал далеко вперед.

Выше мы достаточно подробно говорили о ренессансном начале в Аввакуме. И в этом отношении интересно сопоставить его с западными религиозными деятелями эпохи Возрождения — например, Мартином Лютером, который ведь также был выдающимся писателем, автором знаменитого хорала — «Марсельезы XVI века» (Энгельс), поучительных басен, страстных памфлетов против римского лапы. В своих сочинениях Лютер нередко близок к Аввакуму. Он писал о папст-

ве: «Ввиду того, что эта дьявольская держава не только являет собой открытый разбой, обман и тиранию адских сил, но и губит дух и тело христиан, обязаны мы приложить все старания, чтобы спасти христианский мир от этого горя и разорения... Если мы по праву вздергиваем на виселицу воров и обезглавливаем разбойников, почему должны мы оставлять на свободе римскую алчность, которая является величайшим вором и разбойником из всех когда-либо существовавших и могущих существовать на свете...» Это действительно напоминает послания Аввакума против никониан, хотя только отчасти.

Очевидно, что Аввакум во многих отношениях предстает как значительно более «средневековая» фигура, чем Лютер. Мы не найдем у него того свободомыслия, широты и революционного духа, которыми проникнуты сочинения вождя немецкой Реформации. Аввакум ведь вовсе не стремился реформировать церковь в каком-либо «новом» смысле: он, напротив, хотел вернуть уже пошатнувшийся старый патриархальный мир. С этой точки зрения Аввакум далеко «отстал» от Лютера, — разумеется, в силу конкретных обстоятельств русской жизни. Однако, с другой стороны, Аввакум как раз значительно ушел вперед. Этот религиозный подвижник обладает таким глубоким и острым личностным сознанием, которое совершенно недоступно Лютеру. Руководитель буржуазной Реформации не только не написал и не мог бы написать роман о себе; в его сочинениях нет и следа той напряженной стихии собственной индивидуальности, которая пронизывает «беседы» и письма Аввакума, внедряющего обнаженный пафос личной жизни и своего неповторимого духа даже в толкования псалмов.

Так, Лютер стремится прежде всего точно перевести библию на немецкий язык. Между тем Аввакум, даже излагая пророчества об антихристе, не может удержаться, чтобы тут же не перейти в личную сферу: «Исперва будет казатися людям кроток, и смирен, и милостив, и человеколюбив: слово в слово как Никон... Я ево высмотрел дияволова сына, до мору тово еще...! ..В окно из палаты нищим деньги бросает,

едучи по пути нищим золотые мечет! А мир-от слепой хвалит: государь такой-сякой, миленькой, не бывал такой от веку! А бабы молодые, — простите бога ради, — и черницы, в палатах тех у него веременницы, тешат его, великого государя пресквернейшаго... У меня жила Максимова попадья, молодая жонка, и не выходила от него...; пришед песни поет: у святителя государя в ложнице была, вотку пила ..Простите же меня за сие. И больши тоя безделицы я ведаю, да плюнуть на все. Слово в слово таков-от антихрист будет».

Но, как ни просит прощения Аввакум, «безделица» частной жизни явно выходит на первый план и заслоняет ему и читателю образ «антихриста» как такового. Речь идет о личностях и о личном отношении к ним Аввакума, который смотрит на мир глазами нового, частного человека. В этом отношении как раз Лютер оказывается близок средневековой, безличной точке зрения. Если же мы возьмем Аввакумово «Житие» в его целостном художественном своеобразии, можно с полным правом оказать, что писатель, который, кажется, лишь вчера оторвался от средневекового бытия, неожиданно «забегает вперед» не только в сравнении с Лютером, но и относительно западной литературы эпохи Возрождения в целом, ибо роман как повествование о собственно частной жизни складывается в Германии или даже Франции в самом конце этой эпохи. В России еще лишь впервые забрезжили лучи нового развития, с трудом пробивающиеся через толщу средневекового быта и сознания, — и сразу является Аввакум со своим поразительно новаторским повествованием. И это всецело закономерно для истории России, с ее необыкновенным переплетением консерватизма и революционности, — России, где еще только накануне отмены крепостного права (на Западе в это время уже начинает складываться высшая стадия капитализма) рождаются такие художники, как Толстой и Достоевский, становящиеся во главе мировой литературы, вырывающиеся невероятно далеко вперед. Причем в творчестве этих гигантов, как и у Аввакума, внешне консервативные, словно вышедшие

из средневековья религиозно-философские образы неожиданно оборачиваются революционной, устремленной в будущее стороной.

В. Е. Гусев в уже цитированной работе совершенно верно указывает существенные особенности «Жития» как произведения нового жанра — синтез субъективного лиризма с эпичностью, сочетание «героического и обыденного, трагического и комического», «стремление к изображению разносторонности характера» и, наконец, черты строения: «развернутость повествования, многофигурность... многоэпизодность и в то же время однолинейная, цепочная композиция». Необходимо только рассматривать эти свойства как элементы целостной художественной структуры, где каждая черта взаимосвязана с другими, где все закономерно вырастает из основного зерна содержания. И в «Житии» так или иначе выступают все характерные качества романа, о которых шла речь выше, в связи с анализом ранних западноевропейских образцов жанра.

Аввакум оторвался от официального общества, которое теперь гонит и преследует его. И его судьба становится поединком с этим обществом. Поэтому отдельный человек, в одиночку борющийся за свою живую душу, выступает как центр и подлинный герой развернутого повествования о целом мире, новой эпопеи. Но поскольку это частный герой, повествование не отвлекается, не уходит в идеализированные высшие сферы от повседневной прозаической жизни в ее многообразии. И эта повседневность вовсе не предстает как царство низменного, обыденного бытия (что имеет место в сатире, которая изображает частную жизнь и в средневековую эпоху, но только с целью разоблачения ее ничтожности и пустоты). Роман открывает в прозаической повседневности глубокий смысл, героику и идеальность.

Это рельефно обнаруживается уже на первых страницах «Жития», повествующих о детстве и отрочестве Аввакума. Начинается неприкрашенный рассказ о рождении в селе Григорове, о том, что отец «прилежаше пития хмельнова», а мати «постница и молит-

венница бысть». И тут же Аввакум говорит о рано пронзившем его сердце религиозном пафосе, который затем определит всю жизнь: «Аз же некогда видев у соседа скотину умершу, и той нощи, восставше, пред образом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть; и с тех мест обыкох по вся нощи молитися». Итак, в начале жизни стоит не лучезарное видение ангела, но грубая реальность мертвого тела животного, поразившая мальчика, который плачет от смертного ужаса. Но нельзя не видеть и другой, «высокой» стороны этого факта, ибо он говорит также о духовной глубине и активности: не чужие вдалбливаемые назидания, не давление общепринятых норм, но собственное, личное осознание жестокого впечатления порождает в мальчике веру. А это означает в конечном счете, что Аввакум в иных условиях мог бы также личностно, самостоятельно и глубоко отдаться и другой, более богатой и человечной идее...

Эта нерасщепляемая эстетическая многогранность присуща и всему дальнейшему повествованию: в грубой или даже грязной обыденности живет возвышенная героика; комические приключения несут в себе трагический смысл. В высшей степени замечательно, что эту противоречивую многогранность своей жизни и своего повествования о ней осознает и сам Аввакум. Он многократно замечает в «Житии»: «И смех и горе, как помянутся дние оны...», «и смех с ним и горе!», «и горе, и смех!» и т. д. Это совершенно новое восприятие жизни, которое позволяет Аввакуму писать о мучительной тюремной жизни так: «Что за разбойниками, стрельцов войско за нами ходит и срать провожают; помянется, — и смех и горе...»

Характерен и рассказ Аввакума о том, как в Тобольске против него «попы и чернцы весь возмутили град»: «Мучился я с месяц, от них бегаючи втай; иное в церкве ночюю, иное к воеводе уйду. Княгиня меня в сундук посылала: «Я-де, батюшко, над тобой сяду, как-де придут тебя искать к нам»... А иное в тюрьму просился, — ино не пустят». Так геройское и трагическое сопротивление Аввакума предстает в комиче-

ском облике: он ищет убежища в тюрьме, и ему, словно некоему плуту, предлагают спрятаться в сундук...

И Аввакум в самом деле осознает глубокое новаторство своего повествования, — с гораздо большей ясностью, чем иные позднейшие исследователи. Свой рассказ о личных подвигах он воспринимает именно как неслыханную дерзость: «Как молыть (то есть молвить)? — и сором и не смею...» Вполне объективно характеризует он существо своей жизни: «Мотаюсь, яко плевел посреде пшеницы, посреде добрых людей, а инде посреде волков, яко овечка, или посреде псов, яко заяц...» Наконец отчетливо понимает Аввакум и небывалую природу самого своего стиля, с необходимостью порожденного новаторским содержанием: «Аще что реченно просто... не позазрите просторечию нашему...» Он дает и более резкое определение своего рассказа: «Моего вяканья много веть слышал...» Действительно, изображение того, как человек «мотается», естественно требует своеобразной манеры «вяканья» — безыскусственного просторечного сказа. Но, конечно, безыскусственность не означает отсутствия большого и подлинного искусства. Лев Толстой, с восхищением выписывавший в свой дневник фразы «Жития», говорил об Аввакуме как о «превосходном стилисте», умевшем писать «коротко и образно» [1].

Свободная форма сказа гибко передает ритм изображаемых событий или переживаний. Вот Аввакум рассказывает, как чуть не утонул в сибирской реке, — и сжатые, схватывающие лишь самое главное, действенные фразы, состоящие к тому же из ряда самостоятельных смысловых звеньев, с живой предметностью выражают быстроту и напряженность происходящего: «Барку от берегу оторвало водою, — людские стоят, а мою ухватило, да и понесло!.. Вода быстрая, переворачивает барку вверх боками и дном; а я на ней ползаю, а сам кричю: «владычице, помози! упование, не утопи!» Иное ноги в воде, а иное выползу на верх. Несло с версту и больши; да люди переняли. Все размыло до крохи!..»

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 55, стр. 544

Далее движение фраз замедляется, становится спокойным и вбирает в себя подробности и мелочи: «Я, вышед из воды, смеюсь; а люди-те охают, платье мое по кустам развешивая, шубы отласные и тафтяные, и кое-какие безделицы тое много еще было в чемоданах да в сумах; все с тех мест перегнило — наги стали. А Пашков меня же хочет опять бить: «Ты-де над собою делаешь за посмех!»

Не следует думать, что все это не имеет отношения к проблеме близости «Жития» к роману; ритм прозы, передающий, изображающий различные ритмы самой повседневной жизни, рождается лишь в романе. Так, в «Слове о полку Игореве» или в действительно героическом «Житии Стефана Пермского» Епифания Премудрого (XV век) ритм повествования имеет совсем иную природу. Он близок к стихотворному ритму и призван прежде всего воплотить стихию возвышенности и героики. Так, Епифаний изображает один из подвигов своего героя: «Коль много лет мнози философи еллинстии събирали и составливали грамоту греческую и едва уставили мноземи труды и многыми времены едва сложили; пермьскую же грамоту един чрьнець сложил, един составил, един счинил, един калогер, един мних, един инок, Стефан глаголю, приснопомнимый епископ, един в едино время, а не по многа времени и лета, якоже и они, но един инок, един вьединеный и уединяася, един, уединеный, един у единого бога помощи прося, един единого бога на помощь призываа, един единому богу моляся...»

Но мы еще вернемся к этому вопросу, говоря о форме романа. Важно лишь понять, что новаторское художественное содержание «Жития» Аввакума — содержание, которое я стремился подробно охарактеризовать, — закономерно порождает и определенные формальные свойства повествования, тяготеющие к жанровым признакам романа. Усвоив специфику содержания романа и, с другой стороны, уяснив своеобразное проявление этого содержания в данном произведении — например, в «Житии» Аввакума, — мы уже можем действительно глубоко и полно осмыслить новаторскую форму романа.

В предыдущих главах речь шла именно О содержании романа на раннем этапе его истории — в народных романах, подобных книге об Уленшпигеле, в плутовских романах XVI — XVII веков, в своеобразном повествовании Сервантеса. С этой же, «содержательной», точки зрения мы подходили к истокам русского романа — к переходным формам, подобным повестям о Савве Грудцыне и о Горе-Злочастии, к «Истории о Фроле Скобееве».

Между прочим, характернейшей чертой русского литературного развития второй половины XVII века — в отличие и от предшествующего, и от последующего периода — является необычайно тесная связь литературы и фольклора. Если при анализе русской литературы XI — начала XVII века и затем XVIII — XX веков речь идет о воздействии фольклора, о фольклорных элементах — например, в «Слове о полку Игореве», «Задонщине» и т. д., а затем у крупнейших писателей новой литературы, — то для второй половины XVII века вопрос встает совершенно по-иному. Новеллистические повести и сатиры этого времени как бы одновременно принадлежат и литературе, и фольклору. Даже «История о Фроле Скобееве» — нечто вроде «приказного фольклора». Это своеобразное свойство имеет громадный смысл: оно означает, что происходит рождение новаторской литературы, которая исходит не столько из предшествующей традиции, сколько из самой жизни. Поэтому профессиональное творчество (а оно к XVII веку было достаточно высоко развито на Руси) вдруг словно растворяется, сливается с народным. Литература как бы начинается заново, на пустом месте, и не случайно тот же Аввакум все время подчеркивает, что «аз есмь ни ритор, ни философ, дидаскалства и логофетства неискусен, простец человек и зело исполнен неведения. Сказать ли, кому я подобен? Подобен я нищему человеку, ходящу по улицам града и по окошкам милостыню просящу...» В другом месте он с вызовом утверждает, что «виршами филосовскими не обык речи красить».

Ошибочно было бы видеть в этом только «реакционное» пренебрежение культурой. Ведь то же самое

явно могли бы сказать вместе с Аввакумом авторы всех крупнейших произведений эпохи — повестей о Горе-Злочастии, Савве Грудцыне, Татиане Сутуловой, Фроле Скобееве и т. д. Они не столько обращаются к какой-либо литературной традиции, сколько действительно ходят «по улицам града» и собирают образы и слова живой реальности, воплощая их в «неприкрашенной» форме. Поэтому, например, «История о Фроле Скобееве» — столько же фольклорное, сколь и литературное явление, и в данном отношении этот зародыш плутовского романа родствен первым романам Запада — например, «Жизни Ласарильо с Тормеса» (в этом романе тоже сомкнулись фольклор и литература), где один из героев — также обедневший дворянин-пикаро, стремящийся поправить свои дела выгодной женитьбой. Родство здесь, конечно, вовсе не ограничивается совпадением тематики, но отчетливо проступает и в самом характере изображения.

В то же время «Житие» Аввакума в известном смысле может быть соотнесено с «Дон Кихотом» Сервантеса; в этих произведениях есть целый ряд аналогичных моментов содержания. Аввакум, как и дон Кихот, обращен в прошлое, охвачен стремлением воплотить в окружающей его жизни идеал минувшего века, — правда, это средневековый идеал патриархального «благочестия», а не дух «странствующего рыцарства», вобравший в себя идеи испанского Возрождения. Во всяком случае, Аввакум — также своего рода «рыцарь», или, пользуясь его словами о святых подвижниках, «храбрый и непобедимый воин царя небесного». Он хочет на каждом шагу подражать героям русской житийной литературы, подобным Стефану Пермскому, о котором он прямо упоминает в «Житии», — этим «рыцарям» агиографического эпоса.

Опираясь на устаревший, уже совершенно неприменимый в условиях распада средневекового бытия идеал, Аввакум, как и дон Кихот, отважно вступает в борьбу с целым миром, стремясь «исправить» и «спасти» его. С первых страниц «Жития» он неукротимо защищает сирот, вдов, притесняемых казаков и стрельцов, получая непрерывные удары со всех сторон. Бо-

лее того, Аввакум, подобно дон Кихоту, не замечает препятствий, делающих его стремления чисто утопическими, и в этом смысле даже приобретает черты фанатичного безумца.

Конечно, в повествовании о самом себе отсутствует какое-либо осознание этого, но если представить себе вполне возможный «объективный» роман об Аввакуме, здесь, без сомнения, должны были бы гораздо острее обнаружиться донкихотские черты этого рыцаря благочестия.

Впрочем, и в «Житии» есть эпизоды, удивительно совпадающие с некоторыми сценами романа Сервантеса. Так, например, Аввакум рассказывает: «Прийдоша в село мое плясовые медведи с бубнами и домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, ухари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, — одного ушиб, и паки ожил, а другова отпустил в поле». Этот подвиг непосредственно напоминает разгром дон Кихотом кукольного театра и бегство обезьяны Хинеса. Правда, дон Кихот в своем безумии принимает злодеяния на сцене за действительность, а Аввакум видит в скоморошьих играх реальную угрозу благочестию, — однако *объективно* действия обоих героев совпадают.

Но более всего сходство проявляется, конечно, в тех эпизодах, где Аввакум повествует о явлениях Христа, богородицы, ангелов и бесов и их фантастических деяниях. При крайней искренности, с которой написано все «Житие», невозможно предположить, что Аввакум выдумал свои видения. Это явно галлюцинации, вызванные религиозной экзальтированностью и нервным напряжением, обостряемым голодом и страданиями; такое объяснение дают и все писавшие об этой стороне дела исследователи. Словом, Аввакум действительно близок к дон Кихоту.

Но главное, разумеется, вовсе не в подобных совпадениях; повествования Аввакума и Сервантеса сближает то, что в центре их стоят герои, стремящиеся в одиночку исправить мир и, с другой стороны, движимые уже бессильным идеалом минувшего века.

Несмотря на свой героический фанатизм, оба ока-

зываются частными индивидами, борющимися в условиях прозаической повседневности, и истории их жизни предстают как своеобразные романы, как эпические повествования нового типа, правда, существенно отличающиеся от другой линии начального развития романа — плутовских историй.

Итак, «Житие» Аввакума — это раннее выражение русского романа, причем, как мы стремились показать, сразу вбирающее в себя многие элементы, характерные именно для русского романа, отразившего своеобразные противоречия русской жизни нового времени. Крайне существенно уже то, что автобиографический роман Аввакума изображает *духовные* искания, идейную борьбу, которая станет определяющей темой позднейшего русского романа.

Однако теперь мы должны вернуться к проблеме дальнейшего развития западноевропейского романа, который в конце XVII века переживает новые сдвиги и изменения.

Глава восьмая. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА. «ПРИНЦЕССА КЛЕВСКАЯ» МАДЛЕН ДЕ ЛАФАЙЕТ

1

В предыдущих главах было охарактеризовано в общих чертах развитие западноевропейского романа в XVI — XVII веках. Роман возникает в конце эпохи Возрождения на основе народных, фольклорных романов и уже двухвекового опыта новеллистического жанра. В начале XVII века роман находится в русле литературы Барокко, но представляет в ней самостоятельную и глубоко своеобразную линию. К середине XVII века роман отходит на второй план, теснимый новой, хотя и недолговечной литературой классицизма, чтобы в XVIII веке занять уже ведущее место, поскольку жанр романа оказывается основной адекватной формой для литературы Просвещения и сентиментализма.

Роман XVII века (за исключением «Дон Кихота», сохраняющего черты ренессансной эпопеи) представляет собой более или менее единый жанр, который тематически может быть назван плутовским, а с точки зрения структуры является романом событийным, фабульным (хотя едва ли можно назвать его приключен-

ческим в современном смысле этого слова). Перед нами предстает почти исключительно внешнее, материальное действие, и, естественно, в роман вовлекается масса вещей, предметов; он не только событийный, но и предметно-описательный. Между тем в XVIII веке мы уже находим ряд специфических разновидностей романа.

Прежде всего следует сказать несколько слов о великой книге Дефо. «Робинзон Крузо» (1719) — это глубоко своеобразное произведение, в котором неразрывно слились свойства ренессансной эпопеи и романа. Оно заставляет вспомнить испанские «каваллериа», в которых действуют первооткрыватели неведомых стран, поэму Камоэнса, путешествия героев Рабле. Эта героическая стихия претворена Дефо в прозаическое повествование, но тем не менее книга остается переходной формой, которая существенно отличается от романов в собственном смысле. Здесь еще жива героико-утопическая иллюзия ренессансного происхождения, эта, по выражению Маркса, «эстетическая иллюзия... робинзонад», представляющая собою романтическое «...предвосхищение «буржуазного общества», которое подготовлялось с XVI века» [1].

Книга Дефо еще овеяна героическим духом английской революции (сам Дефо принял активное участие во «втором варианте» этой революции; в 1688 году ему было уже 28 лет). И во многом прав Ралф Фокс, который в своем знаменитом трактате непосредственно связывает «Робинзона Крузо» с искусством Возрождения, замечая: «Крузо обнаружил, что он один может завоевать мир»[2]. Советский исследователь творчества Дефо справедливо говорит, что изображение «победоносного наступления Робинзона в отдельных местах почти достигает высот героизма и величия древней эпопеи»[3]. Собственно говоря, сама проза повседневно-

1 К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, 1951, стр. 193.

2 Ралф Фокс. Роман и народ. 1939, стр. 87.

3 И. Миримский. Реализм Дефо. В кн.: «Реализм XVIII века на Западе». Сб. статей под ред. Ф. П. Шиллера. М., Гослитиздат, 1936, стр. 30.

сти выступает в повествовании Дефо как поэзия, ибо, по точному определению Маркса, «все отношения между Робинзоном и вещами, составляющими его самодельное богатство... просты и прозрачны» [1]. Между тем в романе как таковом эти отношения, напротив, запутаны и замутнены, и художник должен либо преодолеть, «сбросить» прозаическую форму, либо обнажить ее бесчеловечность и антиэстетичность, давая ощутить тем самым подлинно идеальное состояние.

Наконец, нельзя не видеть, что в своеобразии «Робинзона Крузо» решающую роль сыграла сама тема жизни человека, полностью оторванного от ограничивающего его на каждом шагу общества. Наедине с природой герой может свободно проявлять многостороннюю человеческую сущность, пробужденную и внутренне раскрепощенную ренессансным переворотом.

Герои последующих романов Дефо, например «Молль Флендерс» (1722), вплетенные в сеть жизни буржуазного города, оказываются ближайшими родственниками плутовских персонажей XVII века, хотя содержание романов обогащено новыми мотивами, рожденными эпохой Просвещения. В этом же русле находятся авантюрно-бытовые романы Лесажа, Мариво, Филдинга, Смоллетта.

Однако к середине XVIII века складывается качественно иной тип жанра — психологический роман, где всецело преобладает внутреннее действие, где движутся не события, а переживания и основным предметом изображения являются психические состояния и лирически осмысленная природа: романы Ричардсона, Стерна, Голдсмита, Гёте, Бернарден Сен-Пьера. Роман Гёте называется уже не «Похождения», но «*Страдания* молодого Вертера».

Наконец вырабатывается многоликая форма «философского» романа; этим как бы демонстрируется универсальность нового жанра, его адекватность любому литературному замыслу. Так возникают сатирико-утопические романы Свифта и Вольтера (уже очень

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 83.

далекие от героико-сатирико-утопической эпопеи Возрождения) или этико-психологические романы Руссо, Дидро, Годвина. Все это, конечно, уже определенные ответвления жанра, требующие специального теоретического исследования, выдвигающие особые проблемы. Мы будем здесь держаться основной, собственно художественной линии.

В многогранном наследстве романа XVIII века можно указать как бы крайние точки — «Похождения Жиль Бласа», этот чисто событийный роман, который, в сущности, просто завершает плутовскую линию XVII века, и, с другой стороны, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1 т. — 1759 г.) Стерна, где внешнее действие почти полностью отсутствует, растворено в психологическом анализе, в описаниях душевных состояний. Конечно, обе тенденции так или иначе связаны и, скажем, в романах Филдинга или Дидро выступают в единстве. Но, во всяком случае, в романе XVIII века громадную роль играет психологическое направление, резко отличающееся по своей художественной природе от плутовского романа XVII века. И для понимания существа романа совершенно необходимо иметь в виду эту линию развития; ограничение рамками событийного романа привело бы к глубоко одностороннему представлению.

Это, казалось бы, означает, что для самой постановки проблемы романа следует обратиться к итогам XVIII века, к результатам творчества Ричардсона, Стерна, молодого Гёте. Однако это не совсем так; психологическая линия уходит корнями в тот же XVII век, и в середине XVIII века роман, в сущности, уже переживает односторонний уклон к всепоглощающему психологизму. Сентименталистский этап его развития наступает, очевидно, уже после того исторического момента, который можно условно назвать моментом «зрелости» жанра.

Припомним в самых общих чертах движение французской литературы в XVII веке. Выше уже говорилось, что после завершения героической эпохи Возрождения наступает недолгий период литературы Барокко, которая уже не представляет собою сколько-

нибудь единого явления. Аристократическое крыло Барокко (Вуатюр, Д'Юрфе, Мадлен и Жорж де Скюдери, ла Кальпренед и другие) выражается в утонченной лирике, пастушеских и галантно-героических повестях и поэмах, придворной драме. С другой стороны, развивается, по сути дела, противоположное, демократическое крыло (Сорель, Ланнель, Скаррон, Фюретьер), основными жанрами которого являются бурлескная сатира и новаторский плутовской роман. Своего рода центр составляет литература либертенов (Теофиль де Вио, Сент-Аман, Сирано де Бержерак), в эстетической программе которых тесно переплетены аристократические и демократические тенденции. В начале века эти различные лагери еще взаимосвязаны: вождь «анархической» богемной поэзии либертенов, Теофиль де Вио (1590 — 1626), состоит в близких литературных отношениях и с прециозным поэтом, будущим автором героически-галантной поэмы «Аларих» Жоржем де Скюдери, и с создателем первого французского плутовского романа Шарлем Сорелем. Однако размежевание становится все более резким. Галантная аллегорическая повесть Мадлен де Скюдери «Клелия» и «Мещанский роман» Фюретьера, написанные в 1660-х годах, — это поистине несовместимые произведения, эстетика и поэтика которых прямо противоположны.

В этом размежевании важно разглядеть ведущую тенденцию — своего рода распад той мощной синтетической художественной культуры, которая носит имя культуры Ренессанса. В книге Рабле, например, выступали в нераздельном единстве и высокая героика, и сатира, и первые открытия романной стихии (линия Панурга), и утопия, и пасторальная тема (как своеобразная форма утопизма), и анархический культ чувственности. Все это срасталось в необычайно многогранную и пеструю, но цельную и живую эстетическую концепцию.

В течение XVII века мы находим как бы осколки, обрывки этой единой и живой громады. Причем этот разрыв происходит, конечно, не имманентно, не внутри литературного ряда, но как отражение самого истори-

ческого развития. Прециозная литература, поэзия либертенов (в том числе даже сатира и утопия Сирано де Бержерака), бурлескное направление отдельно разрабатывают те или иные узкие стороны монументального наследия. И в этом — разумеется, сложно, опосредованно, специфически — отражается определяющий существо буржуазного развития процесс всеобщего разделения труда. Наиболее худосочной и бесплодной оказывается, естественно, оранжерейная, иллюзорная героика прециозного эпоса. С другой стороны, в русле демократического крыла Барокко рождается плодотворная, способная преодолеть прозу нового состояния мира эстетика романа.

Сорель, Скаррон и Фюретьер более всего сил уделяют, пожалуй, бурлескной сатире, перелицовывающей, пародирующей героическую и пасторальную эстетику («Сумасбродный пастушок» Сореля, «Тифон» и «Вергилий наизнанку» Скаррона, «Аллегорическая повесть» и «Путешествие Меркурия» Фюретьера). Но неизмеримо большее значение, чем эта безыдеальная сатира, имели «История Франсиона», «Комический роман» и «Мещанский роман», в которых закладывались основы жанра, ставшего уже в XVIII веке центральным и всеопределяющим. Характерно, что и Сорель, и Скаррон, и Фюретьер, в отличие от всех других писателей периода Барокко, вышли из среднего сословия, из буржуазных кругов. Дело здесь не в установлении их классового превосходства, но в том, что им была реально доступна новая стихия частной прозаической жизни; они соприкасались с ней во всем ее многообразии, а не только с той особенной сферой богемного дна, которая отразилась в поэзии Теофиля де Вио. Поэтому они смогли открыть в прозаической повседневности моменты еще неизвестной идеальности (о чем шла речь выше, в разделе о плутовском романе) — идеальности, которая почти отсутствует в сатире этого времени, а в героически-галантном жанре имеет совершенно эфемерный характер.

Такова схематическая картина французской литературы первой половины XVII века; в 1660-х годах период Барокко, в сущности, исчерпан, и в литературе

выступают уже иные тенденции. Однако еще ранее, в 1630-е годы, в борьбе с обеими линиями Барокко устанавливается литература классицизма; в середине века она уже господствует, и даже в романе Фюретьера (1666) очевидно проступает ее мощное воздействие.

Корни эстетики классицизма опять-таки уходят в синтетическое наследие Ренессанса. Пафос рационализма, осознаваемого как подлинно эстетическое начало, присутствует и в эпопее Рабле (конечно, только как одна из граней всесторонней целостности) и особенно в поэзии Плеяды. Прямым предшественником классицизма выступает на рубеже XVI — XVII веков Малерб. Но как определившееся направление классицизм, это глубоко своеобразное «государственное искусство», переживает период расцвета на протяжении второй трети XVII века. Это искусство создают выходцы из среднего сословия, связавшие свои идеалы с мощной новой государственностью, — Корнель, Мольер, Расин, Буало, Лафонтен, которые, безусловно, являются крупнейшими французскими писателями XVII века.

Если все линии литературы Барокко — за исключением необычайно многообещающего романа — не создают чего-либо принципиально нового в сравнении с ренессансной литературой и лишь односторонне развивают отдельные ее тенденции, классицизм представляет собой решительный новый сдвиг, значение которого не всегда в должной мере осознается. В самом общем смысле эстетика классицизма основана на пафосе разумного использования, введения в рациональное русло той могучей энергии человеческой личности, которая обнаружилась в действительности и искусстве Возрождения. Носителем критериев разумности и самим руслом, в которое должна быть направлена энергия личности, является государственность, претендующая на то, чтобы полностью отождествиться с обществом. Личность и государство — то есть общество — единственные реальности для классицизма. Государственный рационализм превращает полный энергии, но неопределенный, стихийный уголь личности в

прекрасный граненый алмаз. Стоит тут же заметить, что эта эстетика в качественно иной форме выступит и в просветительском рационализме XVIII века, только здесь носителем и мерой разумности будет уже вовсе не абсолютистское государство, отрицаемое как неразумное, зависящее от субъективистской воли властителей, но абстрактно понимаемое *общество,* объективная мощь общественности, которую должна осознать личность.

Естественно, что классицистическое искусство не могло иметь долгую жизнь: оно неизбежно разрушалось, как только была осознана несостоятельность претензий государственности быть высшим разумом. Однако классицизм сыграл огромную роль в развитии искусства. Если в драме и эпопее Ренессанса энергия и внутреннее богатство человеческой личности главным образом *выражались,* просто обнаруживались в своей стихийной неудержимости и порыве, то в драме классицизма эта энергия была как бы подвергнута рациональному исследованию и анализу. Стремясь воспеть разумное ограничение и истинную целенаправленность человеческих страстей и стремлений, классицисты глубоко познают сами эти страсти, их движение и борьбу. Преодоление и выпрямление страстей предстает только как результат, итог их объективно воссозданного развития. Поэтому в драме классицизма — в особенности у Расина — впервые развертываются те возможности искусства, которые мы называем психологическим анализом. Анализ должен иметь какой-то исходный пункт, меру отсчета. В классицистической драме этой мерой является весьма узкий рационализм; разумное подчинение, выпрямление страстей предстает как высшая цель. Поэтому психологический анализ в классицизме не может, конечно, сравниться с тем тонким и многогранным открытием внутренней жизни, которое будет достигнуто через столетие в психологических романах Руссо, Стерна, Гёте, где само душевное богатство человека станет подлинной мерой его ценности. С этой точки зрения рационалистический психологизм классицистов будет казаться чем-то очень бледным или даже ложным.

2

Однако в русле самого классицизма в 1660 — 1670-х годах складывается особое направление, которое уже непосредственно подготовляет психологическое искусство XVIII века. Писатели этого направления сходятся с классицистами в том, что в основе их искусства лежит рационалистический анализ человеческих переживаний и поступков. Но в то же время они переступают через классицистическую эстетику, ибо вовсе не склонны идеализировать ни государственность, ни сам рационализм. В том «разумном» ограничении человеческих страстей, которое могло еще вызывать поэтический восторг у Корнеля, они видят тяжкую, хотя и непререкаемую необходимость, делающую человека несчастным или даже уродующую его. Отчасти это проявляется уже в драматургии Расина. Но подлинными представителями нового направления являются Паскаль, Ларошфуко, Фонтенель, Лабрюйер, Лафайет. Их произведения, созданные в 1660 — 1680-х годах, представляют неоценимо важный этап в развитии и французской, и всей европейской литературы.

Эти произведения прежде всего очень своеобразны в жанровом отношении: «Письма к провинциалу» (1657) и «Мысли» (1670) Паскаля, «Мемуары» (1662) и «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665) Ларошфуко, «Характеры, или Нравы нашего века» (1688) Лабрюйера, а позднее книги Фонтенеля и Фенелона... Итак, переписка, дневник, собрание афоризмов и наблюдений; сами эти внешние формы нового направления очень многозначительны. С одной стороны, в этих формах осуществляется непосредственное соприкосновение с жизненной реальностью. Литература вновь всецело погружается в нее, черпая новое содержание. В этой связи важно вспомнить о рождении плутовского романа: ему ведь также предшествуют автобиография (например, «Жизнь Бенвенуто Челлини») или собрание анекдотов («Забавное чтение о Тиле Уленшпигеле»). Существенно, что это действенные, событийные формы — описание перипетий жизни, нанизывание фабульных сценок —

шванков, фабльо, фацетий. Между тем в формах дневника, переписки, собрания афоризмов литература отправляется на поиски новых *психологических* открытий.

Но необходимо видеть и другую сторону: в творчестве Ларошфуко, Паскаля, Лабрюйера открывается не только новое содержание, но и новая форма. Точнее, форма как раз и вбирает новое жизненное содержание, поднимает, вводит его в литературу. Произведения этих писателей еще остаются все же только дневниками, письмами, афоризмами и т. п., хотя, разумеется, «художественными». Однако уже через каких-нибудь полстолетия созданные ими содержательные формы смогут стать «телами» монументальных книг — эпистолярных романов Ричардсона и Руссо, дневникового романа (Гёте, мемуарно-афористических романов Стерна. Кстати сказать, психологическая повесть Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская», написанная ею в соавторстве с Ларошфуко[1], предстает как сложная амальгама мемуарной и афористической манеры. Лафайет как бы продемонстрировала, какую художественную целостность можно создать из новых способов освоения душевной жизни. Но, конечно, и сами по себе «Мысли» и «Письма» Паскаля, «Максимы» и «Мемуары» Ларошфуко, «Характеры» Лабрюйера — не только материалы для будущего искусства, но и своеобразная и очень ценная кристаллизация эстетического опыта.

Когда Ларошфуко записывает: «Спокойствие осужденных на казнь, точно так же, как их презрение к смерти, говорит лишь о боязни взглянуть ей прямо в глаза...» (21) [2]; «Иной раз нам не так мучительно покориться принуждению окружающих, как самим к чему-то себя принудить» (363); «У нас нашлось бы очень

[1] Принадлежность этого анонимно опубликованного произведения Лафайет оспаривают до сих пор. Некоторые видные исследователи считают автором «Принцессы Клевской» даже не Ларошфуко, а Фонтенеля (см. об этом: W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951, S. 39).

[2] Цит. по изд.: Франсуа де Ларошфуко. Максимы. М. — Л., Гослитиздат, 1959.

мало страстных желаний, если бы мы точно знали, чего мы хотим» (439) и т. д., — он воплощает в предельно сжатом, свернутом виде те психологические ситуации, которые будет развертывать последующая литература. Но, кроме того, в этих фразах и самое *движение* смысла, взятое в его отвлеченной, абстрактной структуре, предстает как открытие: это создание содержательной формы тонкого и универсального анализа человеческой психики. Как говорил Толстой, Ларошфуко не только совершал глубокие открытия в сфере психической жизни, но и научил людей «заключать» их «в живые, точные, сжатые и утонченные обороты» (Л. Н. Толстой, т. 40, стр. 281). Деятельность группы писателей, к которой принадлежит Ларошфуко, была как бы лабораторией психологического романа, — так же как ранее первые сборники анекдотов и «событийные» автобиографии являлись лабораторией для романа плутовского.

Но можно ли сближать эти явления? Разве есть какая-либо связь или хотя бы близость между романами Сореля, Скаррона, Фюретьера и тем же романом Лафайет? Простой, очевидной связи здесь действительно нет. Однако следует подумать о сложных внутренних связях в целостном процессе художественного развития. И для этого нужно прежде всего попытаться определить место «школы Ларошфуко» в истории французской литературы.

Само название «школа Ларошфуко», разумеется, чисто условное. Паскаль выступает с «Письмами к провинциалу» (1657) несколько ранее; кроме того, данное направление имеет свои корни в трактате Декарта «Душевные страсти» (опубл. 1650), так что, быть может, уместно было бы называть это направление «картезианским». Но произведения Ларошфуко наиболее ценны с художественной точки зрения (недаром его часто называют отцом новой французской прозы) и, с другой стороны, самым тесным образом связаны с романом Лафайет.

Как уже говорилось, в основе этого направления лежит рационалистический анализ человеческих страстей, но неизбежные ограничения, накладываемые на

эти страсти обществом (то есть в данных условиях государственностью) и самой «разумностью», не предстают здесь как нечто эстетически ценное. Напротив, эта необходимость, давящая и подчас уродующая людей, осознается как отрицательная, бесчеловечная сила. Однако и сами по себе человеческие личности предстают в тех же «Максимах» Ларошфуко как средоточия себялюбия; одна из наиболее жестоких его максим гласит: «Нередко нам пришлось бы стыдиться своих самых благородных поступков, если бы окружающим были известны наши побуждения» (409).

Таким образом, результатом рационалистического анализа является как будто бы полный пессимизм. Мироощущение писателей типа Ларошфуко представляет собою своего рода переходную ступень от рационализма классицистического к рационализму Просвещения; развенчивая идеалы первого, они не обретают идеалов, вдохновлявших Монтескье или Дидро. И дело здесь даже не в «исторической незрелости», на которую часто и весьма бездумно любят ссылаться. Писатели типа Ларошфуко в самом деле являются предшественниками просветителей, но только в смысле «расчистки почвы». В то же время они принципиально отличаются от просветителей XVIII века уже хотя бы в силу своего глубокого *аристократизма.*

И это очень существенный момент. Герцог Ларошфуко в молодости выступает как один из виднейших рыцарей Фронды; графиня Лафайет начинает свою литературную деятельность в салоне Рамбулье, и первые ее произведения — типичные прециозные повести «Принцесса Монпасье» (1662) и «Заида» (1665, опубл. 1670); «Принцесса Клевская» (1678) — это уже как бы явление другой художественной эпохи[1]. Но это новаторство не означает отказа от аристократизма; даже критика абсолютистской государственности ведется здесь, говоря упрощенно, «справа», а не «слева», как это было в плутовском романе. И все же Ларошфуко и Лафайет, восприняв художественные открытия клас-

[1] См. об этом: Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 76 — 81.

сицизма, делают шаг вперед; их творчество имеет неоценимое значение для романа XVIII века.

К сожалению, у нас есть немало исследователей, которые считают, что марксистская методология безусловно подразумевает отрицание какой-либо ценности всех и всяких аристократических тенденций в эпоху крушения феодализма. Сами Маркс и Энгельс, однако, многократно высказывали совершенно иное мнение — особенно касательно развития идей в XVII веке. Так, например, Энгельс писал, что материализм в XVII веке оставался «аристократическим учением для избранных, и поэтому материализм был ненавистен буржуазии...» [1]. То же самое говорят Маркс и Энгельс о «философии наслаждения», которая становится «настоящей философией... у ..писателей революционной буржуазии, которые ... по своему образованию и образу жизни были причастны к придворным кругам...», но еще ранее возникает в среде аристократии в форме «непосредственного наивного жизнепонимания, получившего свое выражение в мемуарах, стихах, романах и т. д.»[2].

Точно так же именно аристократическое литературное направление, которое, отталкиваясь от прециознои литературы, вместе с тем как бы перешагнуло через классицизм, совершает одно из самых существенных художественных открытий, благодаря которому Франция становится родиной психологического романа, как ранее Испания стала родиной романа плутовского.

В плутовском романе все поглощено материальной, фактической борьбой за существование. Изображение сложной психической жизни было бы здесь, в частности, просто неправдоподобным. Не только идеи «аристократического» материализма, но и вообще всякое самодовлеющее размышление, рефлексия остаются пока уделом избранных, аристократии. Ларошфуко назвал свою книгу «Reflexions»; такого жанра не было и не могло быть у Сореля, Скаррона, Фюретьера. Но время

[1] К, Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 299.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 418.

идет, и через семьдесят лет после «Принцессы Клевской» в Англии будет написана «Кларисса Гарлоу» Ричардсона, где аналогичная психологическая ситуация, изображенная еще более крупным планом, развертывается в жизни среднего сословия.

3

Но обратимся к «Принцессе ;Клевской» — этому первому психологическому роману. Действие отнесено здесь в середину XVI века, однако это уже вовсе не то героизирующее переодевание современников в поэтические костюмы прошлого, которое столь характерно для классицистической литературы. Лафайет, без сомнения, пишет о придворной жизни XVI века лишь потому, что по многим причинам было бы невозможно говорить о современном дворе. В то же время ее герои отнюдь не предстают в поэтическом ореоле — это реальные, нисколько не «переодетые» аристократы ее времени.

Героиня романа — шестнадцатилетняя красавица, одна из самых знатных и богатых невест Франции. Верная обычаю, она сразу соглашается на «брачный контракт» с влюбившимся в нее блестящим принцем Клевским, хотя даже сам принц «хорошо видел, как далека она была от тех чувств, которые могли бы его осчастливить, ибо она, казалось, не имела даже о них представления» [1]. Сердце ее «оставалось нетронутым». Но за день до свадьбы она мгновенно и безгранично полюбила встреченного ею на балу герцога Немурского.

Начинается напряженное, полное настоящих столкновений и взрывов психологическое действие, хотя внешне оно выражается большей частью в незначительных мелочах, в почти не замечаемых окружающи-

[1] Цит. по изд.: Мари Мадлен де Лафайет. Принцесса Клевская. М., Гослитиздат, 1959.

ми «событиях» — жестах волнения, притворных болезнях, которые мешают принцессе посещать придворные торжества, поездке в деревню и т. д.

Героиня постепенно уверяется в страстной любви герцога; она стремится вначале заглушить свою любовь, а потом уже помышляет лишь о том, как бы не выдать своих чувств. И все же она постоянно выдает их. Принцесса думает о своей любви как о величайшей беде и в то же время ищет подтверждений взаимности, сомневается и мучится ревностью. Она решает бежать в деревню и признается своему мужу в том, что любит другого. Но это только отдаляет ее от мужа. Любовь и благородство мужа и сознание долга перед ним приглушают мысли о герцоге; но достаточно было ему уехать, как она уже видит в этом «страшную жестокость» и ей «очень трудно привыкнуть к мысли, что случай уже не властен сделать так, чтобы она его встретила». Наконец принц Клевский ошибочно уверился в измене жены, заболел от отчаяния и стыда и умер. Героиня испытывает вначале ненависть к герцогу за то, что он сделал ее преступницей, виновной в смерти любящего и благородного человека. Но постепенно «ушло все, и от прошлого остались только любовь герцога Немурского к ней и ее ответная любовь к нему». И все же принцесса из чувства долга и неверия в силу любви герцога решает остаться одинокой. Она уезжает в свое отдаленное имение, где «ей пришлось выдержать немалую борьбу с собой, но, в конце концов, она преодолела эту страсть». Остаток ее жизни проходит в «благочестивых» занятиях.

Такова канва психологического действия романа. Но важно понять его внутренний смысл. С момента вспышки истинной любви все более рельефно раскрывается перед нами глубокая, цельная и даже поистине могучая личность героини. Ее любовь потенциально не менее высока и грандиозна, чем любовь шекспировской Джульетты; это выражается на протяжении всего романа в раскрывающихся перед нами движениях души. Она сама подчас поражается силе своей любви. Осознавая свои собственные чувства «с изумлением», она вдруг «переставала сама себя узнавать» и видела,

что совершает иные поступки «почти помимо своего желания».

Однако столь же выразительно выявляется энергия ее характера в устремленности к исполнению того, что она считает своим долгом. Она беспощадно подавляет свою любовь и даже находит в себе силы рассказать обо всем мужу, справедливо замечая: «Найдется ли другая женщина, способная на подобный поступок?» После смерти мужа она признается герцогу Немурскому, что ей «сладостно» даже только говорить ему о своей любви и тем не менее она не изменит «строгим правилам, к которым обязывает... долг», ибо она видит «в супружестве с герцогом Немурским едва ли не столько же греховности, как и в любви к нему при жизни мужа».

Но значит ли все это, что перед нами обычная «классицистическая» героиня? Нет, это, безусловно, не так. В повествовании Лафайет стремление героини к исполнению долга предстает только как одна сторона, одна плоскость ее *сознания,* ее душевной жизни — причем явно не самая глубокая и существенная сторона. Центр тяжести уже переместился в совсем иную плоскость. Классицистический дух — это скорее привычная форма сознания героини, но не содержание ее психологии. Прежде всего в романе прямо подчеркнут внешний характер идеалов долга у принцессы Клевской. Она сама говорит: «Я многим жертвую ради долга, который существует лишь в моем воображении», — то есть только как традиционная, общепринятая норма. Примечательно, что в часы трагической смерти раненого короля принцессу «не слишком занимала великая перемена, которая с часу на час готова была произойти. Она была полна собственными мыслями, и ничто не мешало ей предаваться им». Она действительно живет собственными мыслями, собственной, личной душевной жизнью, и чувство долга выступает только как один из моментов этой ее *личной* жизни — причем, как изображает Лафайет, не самый решающий.

Это ясно показано в заключительных сценах, когда героиня отрицательно отвечает на предложение гер-

цога: «Возможно, что одного чувства долга... было бы недостаточно, чтобы укрепить меня в моем намерении, но меня вынуждают к нему и мысли о моем покое...» Или, как говорит о принцессе повествовательница: «Доводы против супружества с герцогом Немурским казались ей очень сильными с точки зрения ее долга и *непреодолимыми,* если подумать о ее покое».

Итак, героиня душит свою любовь прежде всего ради «покоя». Это слово имеет достаточно сложный и значительный смысл. Сам мотив «покоя» появляется уже в самом начале романа и проходит через него, нарастая. С юных лет мать «рисовала дочери, как безмятежна жизнь порядочной женщины». Узнав о любви к герцогу, мать говорит ей, что любые муки «окажутся более легкими, чем несчастье, которое принесет любовное увлечение». И вот уже сама героиня с ужасом размышляет: «Неужели я готова отдаться во власть жестоких раскаяний и смертельных страданий, которые приносит любовь? Я побеждена, я покорилась влечению, которое охватывает меня помимо моей воли; все решения мои бесполезны: я... поступаю сегодня наперекор тому, что я вчера решила», «Скоро я буду казаться всему свету особой, охваченной безумной и неодолимой страстью».

Так выясняется, в чем состоят непреодолимые внешние препятствия любви и подлинной жизни вообще. Та «разумность», основываясь на которой героиня душит свою любовь, существует не только в ее душе, а и объективно, в обществе, в государственной морали. Но принцесса подчиняется требованиям этой морали не столько из стремления сохранить «добродетель», которая уже явно померкла и потеряла эстетический смысл в ее глазах, но потому, что мораль тяжко накажет ее. В романе Лафайет осознано прежде всего, что в существующих условиях невозможна ни истинная любовь, ни высокое благородство. Глубина падения мира наиболее остро и сильно выражается в том, что героиня не может опереться даже и на своего возлюбленного.

После смерти мужа, казалось бы, мораль не может наказать принцессу; ей даже на мгновение представ-

ляется, что все препятствия устранены и осталась только любовь герцога к ней и ее ответная любовь. «Все эти мысли были для принцессы совершенно новы... Для нее было столь ново преступить строгие правила, которыми она себя ограничила, позволить впервые в своей жизни говорить о любви к себе и самой призваться в любви, что она не могла себя узнать». Однако это мимолетная иллюзия. Героиня тут же ясно осознает, что замужество не принесет ей счастья, и говорит возлюбленному: «Неминуемая утрата вашей любви, такой, какою она была до сих пор, представляется мне... ужасной бедой... Разве мужчины способны сохранять свою страсть в этих вечных союзах? Можно ли мне надеяться на чудо и могу ли я поставить себя в такое положение, чтобы на моих глазах неминуемо угасала эта любовь, составляющая счастье всей моей жизни?..»

Эта мысль поражает героиню тогда, когда она понимает, что ее возлюбленный несет в себе, вобрал в себя всю ограниченность современного мира. Стремясь объяснить, почему она, с его точки зрения, обладает всеми совершенствами, всем, «чего можно желать от супруги», герцог говорит ей, что она, с ее характером, не может «внушить никаких опасений» в смысле измены. И именно от этого, отвечает принцесса, «я и предвижу несчастье, которое принес бы мне союз с вами». Вслед за тем она излагает приведенные объяснения. Герцог думает только о невозможности измены; он всецело пропитан жалкой, ограниченной моралью. Принцесса же может удовлетвориться только беспредельной любовью, которая не рассуждает, не думает о последствиях. Но — и в этом все дело — она не только не находит такой любви у герцога, но и не хочет (конечно, именно поэтому) сама любить, не рассуждая и не боясь страданий и мук. Ибо она понимает, что мир не создан для такой любви, что такая любовь была бы безумной в буквальном смысле слова. Свет, который считал бы ее «особой, охваченной безумной страстью», был бы *объективно* прав, если бы она действительно отпустила на свободу свою любовь. В этом мире она только бы осквернила и раздавила свою

любовь, отдавшись ее воле. Любовь останется *более прекрасной,* если героиня оставит ее внутри себя. Стоит сослаться на одну из максим Ларошфуко, которая еще более радикальна в этом вопросе: «Чиста и свободна... только та любовь, которая таится в глубине нашего сердца и неведома нам самим» (69).

Можно бы прийти к выводу, что эстетический идеал, из которого исходит Лафайет, поразительно, невероятно высок. Ведь она, в сущности, перешагивает через все формы современного общества. Так, она разоблачает ограниченность и бесчеловечность самой «добродетели». Герцог Немурский восхваляет в принцессе несгибаемую добродетель, которую он хорошо проверил на собственном опыте, ибо, несмотря на свою страстную любовь, принцесса ни на йоту не отступила от верности мужу. Однако и Лафайет, и сама героиня обнажают своего рода низость, своекорыстие такого преклонения перед добродетелью: ведь герцог заранее думает о «выгодах» возможного брака. Далее, роман вскрывает ограниченность самого института семьи, самого брачного союза, который предстает как контракт, опутывающий свободное прекрасное чувство. Принцесса Клевская утверждает: «Если бы я оказалась вашей женой, моим уделом стало бы одно страдание...» Это ведь, в сущности, значит, что, оставаясь одинокой, героиня все же более счастлива именно в самой своей любви.

Однако неправильно было бы полагать, что столь глубокое отрицание существующих форм жизни обусловлено высотой, «абсолютностью» эстетического идеала Лафайет. На такой абсолютной ступени идеал уже превращается в свою противоположность, в «безыдеальность». Пафос романа Лафайет, как уже отмечалось, пессимистичен. Она вообще не верит, не может себе представить, что в мире возможна истинная любовь и жизнь. Это, выражаясь социологическим языком, «пессимизм уходящего класса». Но этот пессимизм имеет свою определенную ценность. Он позволяет преодолеть всякую ложную, поверхностную идеальность и обрести тем самым своеобразную объективность.

И главная победа Лафайет заключается в том, что в ее романе движение человеческих переживаний впервые предстает как объект, как самостоятельный предмет художественного исследования. В литературе Возрождения, Барокко и классицизма психологические образы занимают огромное место — достаточно вспомнить Шекспира, Тассо, Кальдерона, Корнеля и всю лирическую поэзию. Страсти людей воплощены здесь с исключительной мощью и многосторонностью. Однако психология здесь прежде всего *выражается,* выступает в своем цельном *субъективном* бытии. Здесь нет того, что мы называем психологическим анализом; это скорее «синтетический лиризм», опредметившаяся в словах лава чувств, мыслей, волевых стремлений. Между тем у Лафайет (а ранее у Ларошфуко и Паскаля) человеческая психика обращена именно в объект анализа. И поэтому в романе Лафайет едва ли не впервые создается *психологический эпос;* движение чувств воссоздано так же эпически, как жесты, поступки, вещи, предметные события.

Вот Лафайет изображает душевное состояние своей героини после того, как герцог в присутствии других людей выразил свою любовь к ней в прозрачном намеке: «Принцесса без труда поняла, что эти слова относились к ней. Ей казалось, что она не должна оставить их без ответа; но ей казалось также, что она не должна показывать, что принимает их на свой счет; она полагала, что должна что-то сказать, и вместе с тем считала, что не должна говорить. Речи герцога нравились ей и оскорбляли ее почти в равной степени...» В таком изображении душевное состояние предстает перед нами как событие, как поступок, отдельные жесты которого мы рассматриваем и соединяем в единое целое. И анализ этого рода составляет основное содержание романа. Если плутовской роман изображает фактические, реальные скитания и приключения героя, во время которых он сталкивается с неожиданными препятствиями и различными людьми и вещами, то здесь изображаются преимущественно психологические, душевные скитания и приключения (конечно, вызванные определенными внешними фак-

тами), во время которых героиня тоже сталкивается с неожиданными препятствиями, с чувствами, ее изумляющими. Лафайет скрупулезно исследует эти скитания.

Но можно ли сказать, что конечная цель ее повествования в этом исследовании? Нет, ибо тогда ее книга была бы просто психологическим трактатом. Вместе с тем эту цель определить довольно трудно, поскольку Лафайет вовсе не приводит свою героиню к какому-либо идеальному итогу. Она утверждает всем ходом романа, что человек вынужден, неизбежно должен (или даже не может не) подчиниться требованиям бесчеловечного рационализма, подавить в себе все самое прекрасное. Но и это не даст ему счастья; это лишь предохранит его от «безумия» и принесет «покой» — то есть безмятежное, но, значит, и бессмысленное, пустое существование.

Важно уяснить глубокое противоречие романа Лафайет: она сознает пустоту и бесчеловечие той «разумности», к следованию которой вынуждают ее героиню все внешние условия. Однако в то же время она сама не может выйти за пределы логики этой «разумности», которая представляется ей вечной, абсолютной реальностью мира. Даже само по себе исследование душевной жизни осуществляется в романе с точки зрения последовательного рационализма. Рассказывая в эпилоге романа о том, что героиня в конце концов преодолела» свою страсть, Лафайет замечает: «Мирские страсти и занятия стали казаться ей такими, какими они являются в глазах людей, имеющих более широкие и отвлеченные взгляды». Здесь явно имеются в виду и сама Лафайет, и Ларошфуко, которые разделяли этические идеи *янсенизма;* одним из вождей этого широкого идеологического движения XVII — начала XVIII века был не кто иной, как Паскаль. Янсенизм (от имени его основателя, голландца Янсениуса) — пессимистическое мировоззрение, которое исходит из идеи изначальной и неустранимой слабости, ничтожности природы человека и бессилия перед роковыми страстями. И хотя янсенисты признавали законность стремления личности к счастью и наслаждению, они

одновременно доказывали его бессмысленность и нереальность. Поэтому подлинным идеалом представляется самоуглубленное одиночество и внутреннее самосовершенствование; только на этом пути человек обретает покой и приближается к истине и красоте. Всякая внешняя, практическая активность — как общественная, так и личная — бесплодна и может принести только страдания и боль[1].

Принцесса Клевская явно приходит к этому янсенистскому идеалу. Однако этот исход вовсе не предстает в романе Лафайет как достижение счастья: в лучшем случае он есть не то крайнее несчастье, к которому приводит «безумие» чувств. Счастья нет и не бывает вообще; в этом выводе и воплощается пессимизм Лафайет.

Но неужели смысл ее книги, смысл всего глубокого и тонкого анализа душевной жизни состоит в том, чтобы доказать этот тезис? Нет, как и везде в искусстве, смысл следует искать в самом изображении — в данном случае в самом психологическом анализе, взятом в его целостности. Героиня с упорством стремится подчинить все свое существо требованиям «разумности». Но почти на каждой странице романа мы прикасаемся к живому, полному и сильному трепету ее человеческого существа. Вот она во время турнира видит, как герцог чуть не упал с коня, и, подобно другой знаменитой героине, выдает «свою нежность, страх и смятение, забыв о необходимости их скрывать»; вот она по ошибке принимает чужое любовное письмо за письмо герцога, «и каким покоем и сладостью преисполнилось ее сердце, как только он убедил ее, что письмо его вовсе не касается»; вот уже после смерти мужа она, чувствуя себя почти «исцеленной» от преступной любви, неожиданно встречает герцога, и в душе ее совершается такой «мгновенный переворот», что она опустилась «на скамью, которую только что покинул герцог, и сидела там неподвижно, совсем

[1] Янсенизм по своим идеям во многом близок современному экзистенциализму французского толка. Не случайно экзистенциалисты более всего ценят философию XVII века.

обессилев... Ушло все, и от прошлого осталась только любовь герцога Немурского к ней и ее ответная любовь к нему»; вот, наконец, она впервые говорит с герцогом о своей любви: «Я хочу, чтобы вы это знали, и мне сладостно говорить вам об этом. Может быть даже, я говорю это больше из любви к себе самой, нежели к вам...» А потом «она то изумлялась тому, что сделала, то раскаивалась в этом, то радовалась; вся ее душа была полна смятения и страсти».

В этом психологическом движении романа и заключен его подлинный смысл. И, собственно говоря, роман вовсе не лишен идеального содержания, вовсе не поглощен пессимизмом; это относится только к внешнему «выводу», к итогу повествования, проникнутому янсенистскими настроениями. Полная энергии и обаяния жизнь человеческой души, предстающая в романе, является подлинно эстетической «реальностью», которая выходит на первый план, затмевая все остальное. Мадлен де Лафайет — сознавала она это или нет — исследует психологию героини не ради самого исследования и не ради доказательства бесплодности, обреченности человеческих порывов и страстей. Уже из отрывков, приведенных здесь, очевидно, что энергичная, богатая и тонкая душевная жизнь в ее борьбе и противоречиях изображается в романе как истинно прекрасная стихия, ибо героиня действительно живет и действительно человечна — пусть она и не может вздохнуть полной грудью и подавляет свое волнение. Сами ее попытки подавить любовь предстают как яркие проявления жизни, — внутреннего, личного порыва. В этом отношении замечательна сцена, когда она, желая как бы отрезать себе все пути, сама признается мужу в своей любви к другому. Это отнюдь не холодный рационалистический поступок, исполнение внешнего и абстрактного долга: «Спрашивая себя, зачем понадобилось ей поступать так опрометчиво, она убедилась, что совершила этот поступок почти помимо своего желания».

И здесь мы подходим к самому главному. Характеризуя своих героев, Лафайет отчасти склонна видеть в них «величайших рыцарей своего века», пока-

зывать их необычайное благородство и возвышенность. Но на самом деле содержание ее романа вовсе не в поэтическом воспевании «высоких» чувствований. Душевная жизнь принцессы Клевской, герцога Немурского, принца Клевского (а эти образы тоже раскрыты в романе глубоко и многосторонне) отнюдь не предстает как средоточие героических стремлений и трагедийных страстей. Это уже вообще не герои в средневековом, ренессансном или классицистическом смысле. Тот факт, что они являются герцогами и принцами, сам по себе совершенно не существен. Его значение лишь в том, что «аристократическое» бытие как бы открывает возможности всепоглощающей духовной жизни. Грубо говоря, пока только у людей этого положения есть «время» отдаваться переживаниям — у плутовского героя этого времени нет. Но вопрос имеет и другую сторону: эти принцы и герцоги отдаются переживаниям именно потому, что они, теряя власть, утрачивая политическую самодеятельность, которая теперь стала монополией государства, выпадают из сферы практического действия и соответствующих ей героических страстей. Персонажи «Принцессы Клевской» — частные люди; во всяком случае, они показаны почти всецело как частные люди.

В предисловии к событийному «Мещанскому роману», написанному незадолго до романа Лафайет, Антуан Фюретьер писал: «Я передам чистосердечно и со всей достоверностью несколько повестушек или галантных приключений, случившихся с некоторыми людьми, которые не являются ни героями, ни героинями, не собирают войск, не разрушают царства, а представляют собою тех славных людишек простого звания, что скромненько идут своей дорогой...» Персонажи Лафайет — люди «высокого звания»; однако они также не герои, они тоже не «разрушают царства». В романе несколько раз кратко упоминается о подвигах принца или герцога, но все же они выступают здесь только как муж и влюбленный.

В классицистической литературе персонажи Лафайет могли быть изображены лишь в героической поэме или трагедии, а персонажи Фюретьера — в са-

тире. Здесь же эти несовместимые стороны явно сближаются, а в романах Ричардсона и Руссо они будут просто приравнены и, более того, душа служанки Памелы окажется возвышеннее, чем чувства влюбленного в нее аристократа.

Но для нас важнее всего тот факт, что в романе Лафайет открывается именно та жизненная стихия, которую мы назвали прозаической. Несмотря на всю высокость духа героини, основным содержанием романа являются психологические и бытовые мелочи — взгляды, украдкой брошенные на возлюбленного, попытки утаить волнение, вещицы, принадлежавшие ранее герцогу и теперь созерцаемые с нежностью, горькие упреки мужа, острая ревность, вызванная будто бы написанным герцогом к другой письмом, скамья, на которой только что видел он... Прозаичность выражается уже в там, что роман начинается, а не заканчивается браком. Это само по себе было необычайно. Вместо героического завоевания возлюбленной, увенчивающегося свадьбой, здесь изображена проза скрываемой, постыдной любви. И несмотря на свое несравненное благородство, принцесса подчас неизбежно совершает «плутовские» поступки, стремясь не выдать себя герцогу, двору, мужу, лукавя даже сама с собой.

И все же именно в этой прозаической стихии открывает Лафайет подлинную идеальность — причем единственно возможную с точки зрения ее эстетического восприятия. Стоит отметить, что этого рода идеальное начало есть даже в исполненной крайнего пессимизма и беспощадной разоблачительной силы книге Ларошфуко. Он не верит, что в мире есть герои: «Слава великих людей всегда должна измеряться способами, какими она была достигнута» (157), «То, что мы принимаем за добродетель, нередко оказывается сочетанием корыстных желаний и поступков...» (1). Однако в «Максимах» есть афоризмы, которые только внешне могут быть восприняты как отрицательная или пессимистическая оценка человека: «Легче познать людей вообще, чем одного человека в частности» (436), «Никакому воображению не придумать столько про-

тиворечивых чувств, сколько их обычно уживается в одном человеческом сердце» (478), «По-видимому, природа скрыла в глубинах нашей души способности и дарования, о которых мы и сами не подозреваем; только страстям дало вывести их на поверхность...» (404), «Кто никогда не совершал безрассудств, тот не так мудр, как ему кажется» (209).

Здесь проступает подлинное восхищение такими душевными свойствами человека, (причем человека, взятого как индивидуальность, как частная личность), которые, в сущности, были неизвестны ранее. «Школа Ларошфуко» открыла их. Стоит напомнить тот постоянный интерес и самую высокую оценку, которые вызывали книги Паскаля, Ларошфуко и Лабрюйера у Толстого. Желая подчеркнуть необычайную сложность и потаенность описываемого им переживания, Толстой замечает, что это «чувство, которое Ларошфуко заметил бы только» (т. 61, стр. 117). Можно утверждать, что в некоторых отношениях психологические открытия «школы Ларошфуко» превосходят позднейший анализ Руссо и Стерна; а именно своей *объективностью.* Правда, «школе Ларошфуко» явно недостает глубокого осознания ценности психической жизни, ее эстетического смысла. Но все же и этот момент есть — в особенности, конечно, в романе Лафайет.

В конце концов, двойственный характер этого направления — «сила» объективного анализа и его же «слабость», недостаточность эстетической оценки — создает неповторимое своеобразие, которое делает ту же книгу Лафайет «незаменимой». Б. А. Грифцов справедливо писал о ней: «Раньше всего это очень сухая книга, почти лишенная внешних прикрас. Она написана языком очень чистым, но почти протокольным, языком хроники и деловых мемуаров» [1]. Но, очевидно, это есть необходимый, естественный признак книги-открытия, книги, являющейся истоком многолетнего и мощного потока психологических романов, книги, о которой Стендаль сказал: «На той сту-

[1] Б. А. Грифцов. Теория романа, стр. 77

пени, на которой находился человеческий разум в 1690 году, трудно было написать лучше... Первый роман по времени, право же, почти первый по достоинству» [1]. Я хотел бы напомнить, что столь же сухим, протокольным языком хроники написан первый плутовской роман — «Жизнь Ласарильо с Тормеса».

Роман Лафайет, казалось бы, рождается на совершенно иной почве, чем роман плутовской, и внешне никак с ним не связан. Едва ли Лафайет «училась» у Сореля, Скаррона, Фюретьера. Если для появления тех романов должна была закончиться эпоха Возрождения и ее искусство, то роман Лафайет возникает после истощения высокого классицизма. Но есть другая, не внешняя, а глубинная связь этих столь различных явлений, и, с другой стороны, они рождаются все же на одной — правда, понимаемой более масштабно — исторической почве. И, пожалуй, наиболее убедительным подтверждением в данном случае является тот факт, что эти два внешне не связанных художественных направления, две тенденции в области романа в полном смысле слова сливаются воедино через полвека после издания книги Лафайет — в романе Прево «История кавалера Дегрие и Маноп Леско».

[1] Цит. по кн.: «Литературные манифесты французских реалистов» под ред. М. К. Клемана. ИПЛ, 1935, стр. 160. Стендаль ошибается в датировке (1678 г.).

Глава девятая. ЗРЕЛОСТЬ ЖАНРА. «МАНОН ЛЕСКО» АНТУАНА ПРЕВО

1

В предшествующих главах мы стремились охарактеризовать прежде всего содержание нового жанра — систему многообразных и противоречивых художественных идей, тем и мотивов. Стихия новой эстетики, непрерывно порождаемая самой послеренессансной действительностью, отливается в неизвестную дотоле форму повествовательного искусства. И к середине XVIII века эта новаторская форма становится уже осознанным фактом. Говоря о романе, люди теперь имеют в виду определенную эпическую *форму.* Но в том-то и дело, что эта форма уже вобрала в себя, концентрированно материализовала в себе все многогранное содержание, открытое и извлеченное из самой жизни первыми поколениями романистов. Ставя вопрос о внутренней, скрытой и, в сущности, обычно не замечаемой нами содержательности жанровой формы, я имею в виду общий закон, действительный для всех жанровых структур. Так, например, даже элементарная *строфическая форма* сонета несет в себе определенную содержательность. Она сложилась в эпоху раннего Возрождения как воплощение стройного, за-

вершенного и вместе с тем сложного и не лишенного противоречий лирического размышления. Но, сложившись, эта строфическая форма из двух катренов и двух терцетов, соединенных непростым, изощренным повторением рифм, форма, состоящая из подобных и все же неодинаковых элементов, вобрала в себя, усвоила себе известный смысл — смысл усложненного развития размышления, завершающегося в определенном итоге. Словом, эта форма сама по себе является *смыслом* — пусть очень общим, отвлеченным.

Вполне понятно, что форма романа, взятая в ее цельности, неизмеримо более содержательна; она обладает богатым, многосторонним художественным смыслом. В обыденной, прозаической образности романа, создающей своеобразную эстетическую атмосферу, особый колорит, в его сюжетно-композиционной структуре, способной передать непрерывную подвижность судьбы и души героя, в речи, свободно впитывающей любые элементы, в гибком ритме повествования объективировались различные тенденции и грани того художественного содержания, в котором мы пытались разобраться. Грубо говоря, новые формы и мотивы самого человеческого бытия и сознания, складывающиеся после эпохи Возрождения, как бы трансформируются, претворяются в формы романа — в материю образности, сюжета, речи, ритма.

В каждом отдельном романе эта материя формы ставит перед нами вполне определенную, неповторимую художественную реальность — взаимодействие данных характеров и обстоятельств. Но и сама материя романной формы предстает как объективная данность, как известное явление культуры, созданное людьми. И можно отвлечься от неповторимых миров, открывающихся в каждом отдельном романе, и говорить о романе вообще, об определенной «вещи», которая сама по себе глубоко содержательна. Теперь уже каждый человек в идеале может писать роман и, избрав эту форму для воплощения своих собственных, особенных впечатлений и переживаний, вместе с тем *присваивает себе и то всеобщее содержание,* которое уже претворено в сами способы, принципы

создания образности, сюжета, речи романа. Конечно, каждый большой, открывающий новое романист вносит новаторские элементы в эту романную форму; в результате она становится более содержательной, — хотя какие-то элементы могут и выпадать из нее как устаревшие. Но мы ещё вернемся в заключении работы к вопросу о развитии, изменении формы романа; сейчас перед нами стоит задача рассмотреть эту форму в тот исторический момент, когда она становится зрелой, — то есть, очевидно, в тот момент, когда она осознается как самостоятельный художественный факт. Тогда роман из «вещи в себе» окончательно превращается в «вещь для себя».

Как я пытался показать выше, роман начинает развиваться в европейской литературе на рубеже XVI — XVII веков. Но в течение XVII — начала XVIII века он еще выступает достаточно неопределенно и мыслятся то как простая «история жизни» (пусть и вымышленная), то как пародирование рыцарских и прециозных повестей, то как автобиография. Он не становится большой литературой, ютится где-то на задворках и в подвалах. Великое произведение Сервантеса не может в данном случае приниматься в счет, ибо его и гораздо позднее исключают из семейства романов. А. П. Сумароков в своей известной филиппике «Письмо о чтении романов» (1759) утверждает, что «Донкишот» вовсе не роман, но «сатира на роман» (Сиповский, стр. 239). Да и в наше время многие исследователи не склонны считать книгу Сервантеса романом, определяя ее, например, как «реалистически-фантастическую эпопею, поэму в прозе» [1]. И в этом есть своя логика, ибо «Дон Кихот» еще неразрывно связан с героико-сатирико-утопическими эпопеями Возрождения — такими, как поэмы Ариосто и Тассо, повествование Рабле, драматические эпопеи Шекспира, — и содержит в себе целые пласты ренессансной художественности. Между тем плутовской роман уже лишен этих черт признанной формы эпопеи.

[1] В. Р. Гриб, Избранные работы. М., Гослитиздат, 1956, стр. 3407

Словом, первые полтора столетия своей истории роман развивается как боковая и подспудная линия литературы, уступая первый план драме, эпической поэме, сатирической повести эпохи Барокко и, затем, классицизма. Здесь важно уяснить один существенный момент: роман не выхолит в большую литературу прежде всего потому, что он еще как бы не отделился от самой жизни, неразрывно, с ней связан. Он еще подобен простому рассказу о пережитом, безыскусному очерку нравов, собранию подслушанных в толпе анекдотов. Это и значит, что форма романа как законного жанра искусства слова только еще складывается, претворяя осваиваемый материал самой жизни в свои образные, структурные и речевые элементы.

Однако в течение второй трети XVIII века роман необычайно быстро, скачкообразно захватывает поистине ведущее положение в литературе и даже претендует на универсальную роль, оказывая мощное воздействие на сатирические книги просветителей, на складывающуюся во второй половине века «мещанскую драму» и, позднее, на поэму романтизма. В это же время роман осознает себя.

Генри Филдинг, например, уже явно понимает свои романы как полноценные, равноправные явления искусства, замечая в одном из авторских отступлений «Тома Джонса»: «На произведение это можно смотреть как на некий великий созданный нами мир» (цит. изд., стр. 405). Это уже не «история жизни», не автобиография, не собрание анекдотов. Повествование ведется «объективно», от третьего лица (подавляющее большинство предшествующих романов написано в форме «Ich-Erzdhlung»). И не случайно, что первый глубокий и интересный манифест нового жанра был дал именно Филдингом в его предисловии к «Джозефу Эндрусу» (1742) [1].

Конечно, в этом раннем наброске теории романа есть немало наивных и «ненаучных» суждений. Но он

[1] Нередко наиболее ранний трактат о романе видят в упоминавшемся уже «Письме о происхождении романов» П. Юэ (1670). Однако там речь идет о романе в старом смысле слова.

обладает важным преимуществом перед позднейшими концепциями, ибо в нем воплотилась утрачиваемая впоследствии свежесть и острота восприятия нового явления.

Филдинг начинает с утверждения, что эпос, как и драма, включает в себя два жанра — трагический и комический. Ссылаясь на Аристотеля, Филдинг замечает, что Гомер создал не только «Илиаду» и «Одиссею», но и «комическую поэму», которая соотносилась с комедией так же, как «Илиада» с трагедией. Однако, полагает Филдинг, утрата этого классического образца надолго прервала дальнейшее развитие «комического эпоса». Свою задачу Филдинг видит в «возрождении» этой линии эпоса и называет своего «Джозефа Эндруса» «комической эпической поэмой в прозе» (comic epic-poem in prose), которая принципиально отличается от «важного», «серьезного» (serious) эпоса [1].

Не нужно доказывать, что выведение своего жанра из Гомера по меньшей мере наивно, да и вызвано оно, в сущности, лишь стремлением возвысить авторитет новой формы. Но обратимся к самой концепции «комического эпоса в прозе», которая гораздо богаче и глубже, чем можно бы судить поначалу.

Комический эпос, говорит Филдинг, принципиально отличается «своей фабулой и действием, ибо если в серьезном эпосе они важны и торжественны, то здесь они незначительны и смешны; своими характерами, ибо он выводит лиц низших сословий и, следовательно, низшего образа жизни; наконец, своим общим построением и стилем, которые придерживаются смешного вместо возвышенного» (p. 2).

Казалось бы, Филдинг просто видит в романе «этическую комедию». Однако это совсем не так. Писатель выбрал, пожалуй, неудачный термин «комический», который явно не соответствует вкладываемому в него смыслу. Дело в том, что Филданг выделяет в эпосе и драме не две, а *три* линии, и как раз

[1] Для сохранения терминологической точности здесь и далее цитирую по англ. изданию: The Adventures of Joseph Atidtews by Henry Fielding. London, The World Classics, 1937, p. 2.

для третьей, которую он называет «бурлеском», более уместен термин «комический» (а еще точнее — комикосатирический).

Итак, в литературе есть не только «серьезный» и «комический», но и «бурлескный» жанр, к которому Филдинг относит, в частности, свои сатирические комедии. «В области бурлеска, — пишет он, — я имел некоторый успех на сцене» (р. 3). И, различая «серьезный» и «комический» жанры, Филдинг вместе с тем подчеркивает:

«Не может быть двух видов сочинений, которые более различались бы, чем комический и бурлескный; последний всегда показывает безобразное и неестественное, и наше удовольствие, если тщательно разобраться, вызывается здесь неожиданной нелепостью: низшее присваивает себе облик высшего или наоборот». В «комическом» же сочинении «мы должны всегда строго придерживаться Природы, от верного подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем доставить в этом роде сочинений разумному читателю... Комическому писателю менее, чем всякому иному, можно простить отклонение от Природы... хотя, конечно, некоторая шутливость слога — при условии, если характеры и чувства вполне естественны, — еще не создает бурлеска» (р. 2 — 3).

Итак, под «бурлеском» понимается сатира, которая изображает отрицаемые художником явления и использует гротеск, фантастику, смешение и деформацию реальных масштабов, ибо цель бурлеска — «показать уродов, а не людей, и всяческие искажения и преувеличения здесь вполне уместны» (р. 4). Отграничивая роман от «серьезного», «торжественного» (мы бы сказали — героического) эпоса, Филдинг еще более активно стремится отделить его от сатиры. Специфику образности романа он видит в том, что совершенство этого жанра, даваемое им художественное наслаждение определяется «верным подражанием», исключающим какое-либо «отклонение» — разве лишь шутливую субъективность слога.

Напомним, что этот принцип был выдвинут уже

Сервантесом. Воображаемый собеседник говорит автору, что книга о дон Кихоте «не нуждается в прикрасах» и «единственное, чем вы должны воспользоваться в вашем произведении, — это подражание, ибо чем совершеннее будет подражание, тем лучше окажется ваша повесть». Ценное суждение мы находим также у современника Сервантеса, Лопеса Пинсьяно, который в трактате «Древняя философия поэзии» (1596) впервые попытался ввести романную (точнее, новеллистическую) линию литературы в общую систему жанров. Естественно, что это было сделано так рано именно в Испании, на родине романа. Пинсьяно различает три основных эпических жанра: эпические поэмы, «основанные на правде», но «украшающие» последнюю, воздвигающие на ней «тысячи вымыслов»; рыцарские повести — вымыслы, которые и не основаны на правде, и, с другой стороны, неправдоподобны, то есть «всецело основаны на фантазии», «выходят за границы разумного подражания и правдивости»; и, наконец, жанр, который «на вымысле строит правдоподобие»; сюда Пинсьяно, очевидно, относит и испанские романы, и новеллы, подобные позднейшим «Назидательным новеллам» Сервантеса[1].

Это не лишенное плодотворного остроумия различение бросает поясняющий свет на концепцию Филдинга. Утверждая роман в качестве законного жанра, Филдинг вовсе не отрицает возможности развития «торжественного» эпоса и «бурлеска» (то есть сатиры), в котором он и сам «имел успех»; он понимает роман как новую и своеобразную «третью» линию, указывая в том же «Джозефе Эндрусе» и на ряд своих предшественников в этой линии — Сервантеса, Скаррона, Лесажа и Мариво (р. 197). Причем Филдинг рассматривает роман прежде всего как особенную форму, которая доставляет художественное наслаждение тем, что без всяких отклонений «придерживается Природы», дает ее точное и совершенное воспроизведение, допуская лишь «некоторую шутли-

[1] См.: Werner Krauss. Novela — Novelle — Roman. Zeitschr. fьr romanische Philologie. Halle, 1940, B. 60, S. 20.

вость слога». Речь идет именно о правдоподобии формы, а не о более глубоких проблемах истинного познания жизни, ибо Филдинг вовсе не отрицает, например, «истинности» содержания бурлеска, который он сравнивает с карикатурой в живописи, где, по его словам, тоже есть «два рода»: произведения «комического» живописца и «карикатуры». «Исследуя эти два рода, мы обнаружим, что истинное преимущество первых состоит в точнейшем воспроизведении Природы... Между тем в карикатуре мы допускаем любой произвол... всяческие искажения и преувеличения» (р. 4). Точно так же признает Филдинг истинность и законность «серьезного» эпоса с его «возвышенным стилем».

Итак, специфика уже сложившейся к этому времени (у Сервантеса, Скаррона, Лесажа и т. д.) формы романа — то есть особенной системы образности, сюжетики, слога — заключена, по мысли Филдинга, в способности «точнейшего» воспроизведения самой формы жизни. Осуществление этой способности и дает то своеобразное художественное наслаждение, которое «ожидают» от романа.

В этой связи имеет смысл привести цитату из анонимной статьи, появившейся в русском журнале «Сын Отечества» в начале 1830-х годов; здесь еще с достаточной силой выразилась свежесть восприятия новой формы искусства: «Писателям новейших времен... принадлежит мещанский роман и мещанская драма... Ричардсон, Филдинг, Сервантес, Скаррон — вот Коломбы литературы, неизвестной древним. Греки и Римляне так мало заключались в домашней внутренней жизни, что не в состоянии были рассмотреть всех ее подробностей, изобразить их с мелочною точностью и естественным колоритом, которые так нравятся новейшему вкусу» (Сиповский, стр. 321).

Итак, форма романа дает «мелочную точность» и «естественный колорит» изображения, которые вызывают неизвестное ранее художественное наслаждение. Но значит ли это, что форма романа, как полагали формалисты, только особая конструкция, совокупность приемов, создающая эстетический эффект?

Нет, вся суть дела состоит в том, что форма романа уже вобрала, впитала в себя, претворила в свои изобразительные свойства очень богатое, глубокое и многогранное художественное содержание.

В одной из теоретических главок позднейшего романа Филдинга, «Том Джонс», мы как бы находим ответ на вопрос о *значении* романной формы, узнаем об одном из аспектов ее содержательности. Филдинг просит читателя снисходительно отнестись к его героям и не «объявлять характер дурным на том основании, что он не безукоризненно хорош... Если тебе доставляют удовольствие... образцы совершенства, то существует довольно книг, которые могут усладить твой вкус...». Сам Филдинг изображает «слабости и пороки людей, в которых вместе с тем есть много и хорошего» (стр. 406 — 407).

Филдинг явно отдается «логике» романа, ибо в цитированном выше высказывании он вполне допускал произведения искусства, изображающие «уродов», и, с другой стороны, он здесь же признает право на существование за книгами, посвященными «очищенным» от слабостей «совершенствам». Нельзя не видеть, что мы имеем здесь дело и со своеобразной природой самой *формы* романа: она не допускает «преувеличений» и «искажений», никакого «произвола» и поэтому не изображает ни «уродов», ни «образцы совершенства». Тот факт, что роман создает образы людей, в которых, упрощенно говоря, сливается «дурное» и «хорошее», определяется теперь уже как бы самой его формой: она сама несет в себе эту содержательность, эту эстетическую стихию, которая дает основания определить роман как своего рода «средний» жанр эпоса.

Всякая схема, разумеется, схематична и не может дать полного знания. Но она способна прочертить тенденции развития, дать исходный пункт для конкретного исследования. Говоря о «средней» линии эпоса, мы намечаем тем самым такое представление: вплоть до нового времени поэзия развивается по двум «крайним» линиям — героика и сатира, трагизм и комизм, возвышенное и низменное и т. д. В античной

прозе, как говорилось выше, мы находим идиллические («Дафнис и Хлоя») и фарсовые («Сатирикон») повести; идиллизм и фарс — это еще одно реальное сопоставление крайностей, осуществляемое на материале частного, интимного бытия людей. Наконец, громадное значение имеет — особенно в эпоху Возрождения — жанровая линия, в которой соединяются, смешиваются крайности. Но это вовсе не приводит к возникновению «средней» линии; это именно единство двух полюсов — трагедии и комедии (как часто у Шекспира), героики и сатиры (у Рабле).

Для создания в собственном смысле слова «среднего» жанра необходимо было художественное освоение совершенно нового предмета искусства. И тот же Филдинг отчетливо осознает себя первооткрывателем, замечая, что представители нового жанра — это художники, «имеющие дело с частными лицами, шарящие в самых отдаленных закоулках и раскапывающие примеры добродетели и порока в разных трущобах и углах». Это уже после Филдинга н его соратников по роману становится очевидным, что всю Англию населяют люди, подобные героям «Джозефа Эндруса» и «Тома Джонса».

Но не будем отвлекаться от проблемы жанровой *формы,* созданной в результате этого открытия, этого овладения новым жизненным материалом. Филдинг осознает роман как «средний» жанр, но склонен называть его «комическим»; это, в конце концов, очень неточно с теоретической точки зрения. В силу ряда причин наиболее глубоко разрабатывается в XVIII веке теория драмы, а не эпоса. И обратившись к работам Дидро и Лессинга, написанным через полтора-два десятилетия после теоретических предисловий Филдинга, мы найдем в них много интересного и важного для нас. Процесс формирования «средней» жанровой линии, начавшийся в сфере эпоса, в романе, к середине века становится решающим и в области драматургии. Дидро и Лессинг заняты практикой и теорией «средней» драмы.

Дидро пишет: «Я попытался в «Побочном сыне» дать понятие о пьесе, стоящей между комедией и тра-

гедией» [1]. Этот жанр вовсе не представляет собою трагикомедии: Дидро — как и вообще просветители — не признает законности «смешанных» форм: «трагикомедия может быть лишь дурным жанром, потому, что в ней смешаны два различных жанра, разделенные естественным барьером. В ней нет незаметного перехода от одних оттенков к другим, — тут на каждом шагу контрасты, и единство исчезает» (стр. 145). Конечно, единство контрастов вполне возможно и является едва ли не ведущим принципом ренессансного искусства. Но Дидро ставит вопрос о жанре, в котором осуществлен «незаметный переход от одних оттенков к другим». Совершенно так же, как и Филдинг, он обосновывает необходимость этого жанра тем, что «очень редко можно встретить человека во всех отношениях дурного, как и человека во всех отношениях хорошего» (стр. 168). Но, в отличие от Филдинга, Дидро уже вовсе не считает, что этот новый жанр можно понимать как «комический»; напротив, он называет его *«серьезным».* Основной эстетический тон — не патетика и не смех, но именно «серьезность». Аналогичные мысли мы найдем и в работах Лессинга. Говоря о двух «крайних» линиях драмы, он называет одну из них «трогательной», а другую — «фарсовой»; посередине находится *«здоровая»* пьеса.

«Поэтику комического и трагического жанра, — говорит Дидро, — излагали уже сотни раз. У серьезного жанра своя поэтика... Этот жанр лишен яркости красок крайних жанров, между которыми он находится...» (стр. 146). Дидро непосредственно связывает новую драму с романом, замечая, что «нет ни одной хорошей драмы, из которой нельзя было бы сделать превосходный роман» (стр. 367). Наконец, Дидро склонен называть средний драматический жанр «бытовой или мещанской трагедией» (стр. 127); позднее Гегель определит роман как «мещанскую эпопею». Итак, в течение XVIII века идут интенсивные по-

[1] Дени Дидро. Собрание сочинений, т. V. М. — Л., «Academia», 1936, стр. 344.

иски определения, которое схватывало бы своеобразие содержания и, что особенно важно, *поэтики* нового жанра, новой линии искусства слова. Позднее формулирует свою теорию романа Гегель; в ее основе лежит понятие о *прозаичности* романа. Гегель имеет в виду, конечно, не узкий смысл организации речи (проза, в отличие от стиха), но самую субстанцию жанра. Роман осваивает «реальную действительность в ее, с точки зрения идеала, *прозаической объективности,* содержание обычной повседневной жизни, постигаемое... в его изменчивости и конечной преходимости». Искусство романа «внедряется в конечные явления мира... обеспечивает им полную значимость, и художник чувствует себя хорошо, изображая их такими, каковы они есть» (т. XII, стр. 155, 156).

Итак, роман усваивает «прозаическую» объективность; называя роман «мещанской эпопеей», Гегель явно имеет в виду не «классовую» принадлежность жанра (а эта вульгарная трактовка, основанная на неверном переводе слова «bьrgerlich», приобрела большую популярность), но его эстетическую природу. «Мещанская» и «прозаическая» эпопея противопоставлена эпопее героической и поэтической, а не «дворянской». В романе, пишет Гегель, «выступает обыденная домашняя жизнь... Эта жизнь изображается в ее обычных мещанских перипетиях...» (т. XIII, стр. 157).

Итак, роман — «прозаический» эпос; с этой точки зрения он качественно отличается от «поэтического» эпоса предшествующих эпох. Ибо само «состояние мира, которым характеризуется весь современный мир, приняло облик, по своей прозаической структуре прямо противоположный требованиям, которые мы считали неизбежными по отношению к подлинному эпосу...» (т. XIV, стр. 288).

Однако на этом никак нельзя остановиться, хотя нередко в концепции Гегеля искусственно выделяют одну эту сторону. Роман не только проза; роман — прозаическое *искусство.* И Гегель, указывая, что роман «предполагает *прозаически* упорядоченную действительность», тут же подчеркивает: «на почве кото-

рой он снова... в своем круге восстанавливает у поэзии ее утраченное право». Действующие характеры «сбрасывают с того, что они творят и осуществляют, прозаическую форму» (т. XIV, стр. 273 — 274).

Последнее едва ли следует понимать буквально. Прозаическая форма составляет реальное тело романа, его структуру, которая как раз и передает, воссоздает объективную «прозаическую структуру» самой жизни — структуру, которая, по выражению Гегеля, не может «подчиняться эпической художественной форме» (т. XIV, стр. 288), то есть не может быть воссоздана в структуре «поэтического» эпоса. Но вместе с тем именно прозаическая форма романа как бы преодолевает прозаический смысл и ставит на место «утвердившейся прозы родственную и дружественную красоте и искусству действительность» (т. XIV, стр. 274).

Все это, конечно, достаточно сложно и неясно. Нужно понять и «прозаичность» романа и оборотную сторону этой прозаичности как многогранные качества, которые определяют и речевую форму, и характер образности, и колорит самого «художественного мира» романа, что, без сомнения, можно уяснить лишь на конкретном материале. Таким удачным и, на мой взгляд, даже *необходимым* материалом является знаменитое повествование о Манон Леско.

В 1731 году в Англии, а в 1733 году во Франции выходит роман Антуана Прево «История кавалера Дегрие и Манон Леско». Судьба этой книги подобна судьбе многих великих произведений: «Манон Леско» рождается дважды. Громкий успех у современников (конфискация первого французского издания только обострила интерес), затем более чем полувековое забвение и, наконец, второе открытие в великую эпоху французского романа, когда Бальзак относит повествование Прево к совершеннейшим творениям мирового искусства слова, а Мопассан пишет: *«Манон*

Леско создала обаятельную форму современного романа» [1]

В этом суждении содержится глубокая истина. В частности, Прево дал первый образец подлинно *великого романа.* Величие «Дон Кихота» зиждется еще на неразрывной связи с эпопеей Возрождения; Сервантес сливает воедино художественное освоение двух эпох. То же самое с большими основаниями можно сказать и о «Робинзоне-Крузо». Между тем «Манон Леско» — это в полном смысле роман и в то же время произведение, вошедшее в так называемый золотой фонд. Но это, по-видимому, и означает, что роман в творчестве Прево достиг зрелости, встал в один ряд с другими основными жанрами. И совершенно прав Мопассан, говоривший: «Сколько исчезло других романов той же эпохи!.. Мало кто знает самые известные книги того времени, а их содержания не помнит никто. И только эта повесть... пережила остальные, потому что она — один из тех шедевров литературы, которые составляют вклад в историю народа» (цит. изд., стр. 237).

Прево написал десятки томов прозы; многие его романы и очерки имели большое значение в его время и высоко ценились. Сама «История кавалера Дегрие и Манон Леско» была только дополнительным томом «Записок знатного человека, удалившегося от света». Но лишь в этой небольшой повести Прево удалось открыть и создать нечто такое, что определило ее бессмертие и мощное — пусть не всегда осознаваемое самими писателями — воздействие на последующее развитие литературы.

Роман Прево получил тонкую характеристику в небольшой работе В. Р. Гриба. Но исследователь рассматривает «Манон Леско» преимущественно с точки зрения *последующего* развития романа. Так, он справедливо утверждает, что «Прево первый в XVIII веке открыл «иррациональную», необъяснимую, с точки зрения буржуазного рассудка, сторону

[1] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. XIII. Гослитиздат, 1950, стр. 282.

новой психологии, создаваемой развивающимся буржуазным обществом... Это открытие не могло быть как следует понятым в XVIII веке. Его оценили только впоследствии». Анализируя открытие Прево, исследователь пишет: «Не только сословные предрассудки, *внешние* препятствия разрушили счастье двух влюбленных, но и внутренние причины — характер самой Манон, неуловимый и причудливый, сотканный из противоречий и загадок. Прево как художника интересует не борьба добра со злом, а неуловимое их слияние...

Постоянная и ветреная, преданная и вероломная, целомудренная и продажная, простодушная и лукавая- — кто такая Манон?.. Над этими вопросами ломает голову бедный Дегрие. К Манон неприложимы... обычные мерки, критерии формально-рассудочной морали» [1]

«Между тем, — продолжает В. Р. Гриб, — характер Манон — не игра природы, но порождение совершенно определенных исторических условий... Уничтожая всяческие остатки патриархальной безличности... буржуазная цивилизация превращает обычное половое влечение в индивидуализированную страсть, любовь. Но этот «величайший нравственный прогресс» (Энгельс) двойствен, как и все, что исходит от буржуазной цивилизации. Развивая индивидуальную половую любовь, она вместе с тем искажает ее, ибо, развивая свободу чувства, отстаивая право каждого человека располагать своей душой и телом, буржуазная цивилизация превращает эту свободу в свободу мнимую, формальную... Параллельно развитию индивидуальной половой любви идет развитие проституции...

Манон не лицемерна и не цинична; она наивно выражает, сама не понимая этого, цинизм, лицемерие самой буржуазной действительности...» (стр. 280 — 282).

[1] В. Р. Гриб. Аббат Прево и его «Манон Леско». В кн.: В. Р. Гриб. Избранные работы. М, Гослитиздат, 1956, стр. 282, 380.

Вместе с тем, конечно, Манон столь же наивно и потому прекрасно выражает и ту индивидуальную свободу чувства, которая — пусть она ограничена или даже иллюзорна — создана историческим развитием. Характер Манон впитывает в себя и сливает воедино объективную двойственность человеческого бытия целой эпохи. В романе Прево можно найти ясные, может быть даже несколько прямолинейные, характеристики этой двойственности: «Любовь гораздо сильнее изобилия, сильнее богатств и сокровищ, но она нуждается в их содействии, и для чуткого любовника нет ничего ужаснее мысли, что помимо его воли скудость средств низводит его до убожества самых низменных душ».

Как замечает В. Р. Гриб, роман Прево изображает «сквозь призму понятий XVIII века» такие явления и процессы, которые действительно разовьются лишь в XIX веке.

Все это очень верно и существенно. Но роман Прево имеет и другой смысл, который выясняется как раз в связи с *предшествующим* развитием литературы; этот роман имеет первостепенное значение и ценность не только как предвосхищение будущего, но и как определенное завершение прошлого. И с этой точки зрения никак нельзя ограничиться проблематикой одного лишь образа Манон. В высшей степени знаменательно, что роман, названный автором «История кавалера Дегрие и Манон Леско», с XIX века известен под именем «Манон Леско». Можно с серьезными основаниями утверждать, что для восприятия XVIII века на первом плане был именно Дегрие сего поражающе сильной и глубокой любовью, а не объект этой любви — «плутовка» Манон. Новаторский смысл образа Манон, — смысл, о котором говорит В. Р. Гриб, — действительно не был понят и оценен тогда. А с другой стороны, психологические открытия, воплощенные в образе Дегрие, были превзойдены в романах Руссо и Гёте. Именно поэтому во второй половине XVIII века «Манон Леско» была явно забыта — хотя в первые годы жизни этой книги она, запрещенная за ее «безнравственность» во Франции,

несколько раз издавалась за рубежом и контрабандой доставлялась жаждущим читателям.

Не следует забывать — а это по странной, поистине необъяснимой причине часто делается, — что роман Прево был издан в 1731 году, то есть за десять лет до «Памелы» Ричардсона или даже романов Мариво и за тридцать лет до «Новой Элоизы» Руссо[1]. Ему предшествует только плутовской роман, завершаемый «Жиль Бласом» (1715 — 1735), романы-эпопеи Сервантеса и Дефо и «Принцесса Клевская» Лафайет.

Уже более столетия роман Прево называется «Манон Леско». Но это явное нарушение авторской воли. В предисловии к роману бежавший из монастыря молодой *аббат* писал, что он вводит в «Мемуары знатного человека» «приключения шевалье Дегрие», намереваясь «изобразить ослепленного юношу, отказывающегося от своего благополучия и сознательно устремляющегося к самым жестоким невзгодам. Обладая всем... он добровольно предпочитает незавидное скитальческое существование...; он предвидит свои несчастья, но не желает их избегать...»[2]. И буквально ни слова о Манон: она ведь только объект страсти Дегрие...

Впоследствии Манон будет отомщена: через полтора столетия Мопассан напишет эссе «История Манон Леско», где уже именно Дегрие понимается лишь как объект — объект неотразимого, почти гениального обаяния Манон. Покоренный этим обаянием, Дег-

[1] В самом деле, вокруг «Манон Леско» существует своего рода «иррациональная» атмосфера. Прекрасный знаток европейской литературы, Б. А. Грифцов уверяет, что Прево пишет свой роман «под влиянием англичан, главным образом Ричардсона» (см. «Теория романа». М., 1927, стр. 85). Дело обстоит явно наоборот. В. Р. Гриб говорит, что, вскрывая внутреннюю противоречивость человеческих характеров, Прево нарушал «канон просветительной литературы» (цит. изд., стр. 280), то есть литературы, которая только еще начинает складываться в это время. Можно бы привести и другие неточности этого рода. Они объясняются реальной сложностью романа Прево, сложностью, которая заставляет вдруг забыть о хронологии.

[2] А. Прево. Манон Леско. М., Гослитиздат, 1957. В дальнейшем цитируется это издание.

рие «становится, сам того не ведая и не сознавая, мошенником, плутом, негодяем...» [1].

Прево пишет в предисловии, что его увлекла цель изобразить в Дегрие «характер двойственный, сочетающий в себе пороки и добродетели, нескончаемый разлад между добрыми намерениями и дурными поступками...». Между тем Мопассан говорит то же самое как раз о Манон: «Это — полная противоречий, сложная, изменчивая натура... Как отличается она от искусственных образцов добродетели и порока, столь упрощенно выводимых сентиментальными романистами...»

Равновеликие писатели двух эпох словно спорят друг с другом; между тем можно, вероятно, доказать, что образы Дегрие и Манон существенны в одинаковой степени, поскольку они, такие, как они есть, невозможны, немыслимы друг без друга. Если позволено сказать все сразу, упрощенно, схематично, — Прево слил в единое целое роман плутовской и психологический роман для избранных, традицию «Ласарильо с Тормеса» с традицией «Принцессы Клевской». Но в результате родилось нечто совершенно новое, ибо Манон — это уже не «пикаро», не просто «плутовка», а Дегрие — не только «рефлектирующий аристократ».

Некоторые исследователи видят в романе Прево лишь ступеньку к чисто психологическим романам Ричардсона, Руссо, Стерна; событийные плутовские элементы «Истории кавалера Дегрие...» предстают в этом случае как непреодоленные пережитки прошлого. Но это верно только в узко определенном и ограниченном смысле. Сентименталистский роман действительно резко углубит и расширит психологический анализ, и после этого само по себе освоение сложной душевной жизни Дегрие не будет уже представлять значительной ценности. Но развитие сентименталистского романа явится вместе с тем односторонней, уходящей куда-то за пределы искусства линией. Так, у Стерна местами обнажается «внехудожественный»

[1] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. XIII. Гослитиздат, 1950, стр. 234.

эксперимент, по-настоящему интересный лишь для писателя и, быть может, психолога (все это в свое время интересно и тонко раскрыл В. Б. Шкловский). Эти крайности необходимы для последующего искусства, и в частности для Толстого; но при всем том роман Прево имеет более завершенную форму, чем эссеистские романы Стерна, и в определенном смысле даже более зрел — как это ни парадоксально звучит относительно произведения, созданного на 30 — 40 лет ранее... И эта зрелость — не в образах Дегрие и Манон, взятых по отдельности, но в их связи и взаимоотражении. Роман Прево не только предшествует книгам Стерна; через голову Стерна он предвосхищает, например, «Пармский монастырь» (кстати, и в этом романе Стендаля фабула подчас приобретает своего рода плутовской колорит).

Словом, плутовские элементы романа Прево не должны быть поняты нами как некие неизбежные, но нежелательные реликты заканчивающегося этапа истории жанра; без них, собственно, и невозможна «стихия Манон». Кроме того, Прево вообще-то начинает, отправляется в своем романе как раз от традиции Лафайет и лишь потом вводит плутовскую линию. И все дело именно в этой двойной теме: от нее зависит, ею определяется двойственность Дегрие, о которой говорит сам Прево, и двойственность Манон, привлекающая все внимание Мопассана. Образ Манон делается тем, что он есть, через восприятие и отношение Дегрие; для всех остальных Манон только плутовка, которую родители посылают в монастырь, обманутые сластолюбцы — в тюрьму, полицейские власти — в заокеанские колонии. С другой стороны, Дегрие, которого ожидала традиционная колея придворной или церковной карьеры, только благодаря встрече с Манон и отношениям с ней ввергается в столь напряженную и активную жизнь.

Но обратимся к реальному движению романа. Прево как бы исходит непосредственно из наследства «школы Ларошфуко». В романе можно найти немало (хотя и меньше, чем в книге Лафайет) относительно самостоятельных фраз и целых абзацев, кото-

рые и по характеру содержания, и по форме являются, в сущности, вставными максимами, — вспомним, что в плутовских романах почти всегда есть вставные новеллы; это своего рода свидетельства процесса происхождения, родимые пятна жанра.

Эти максимы чаще всего вложены в уста самого героя, которого мы застаем в начале повествования завершающим «класс философии» и живущим «разумно и размеренно»; его «благоразумие и сдержанность всех всегда восхищали». Это юноша, впитавший то самое своеобразное рационалистическое мироощущение, которое выразилось в деятельности «школы Ларошфуко», продолженной уже на рубежеXVII — XVIII веков старшими современниками Дегрие — Фенелоном и Фонтенелем. Дегрие говорит, что он мог бы быть «благоразумен и счастлив»: эти свойства понимаются им как необходимо взаимосвязанные. Совершенно неправильно было бы думать, что Дегрие не подозревает о существовании «безрассудных» человеческих качеств; напротив, он даже убежден в непреоборимости «пучины страстей» и в этом отношении разделяет идеи янсенизма. Его друг Тиберж называет его «самым завзятым янсенистом», и Дегрие соглашается: «...Я безусловно испытал на себе истинность их учения».

Философски-этические мотивы вообще проходят через весь роман. Однако они остаются в значительной степени внешним обрамлением; основное содержание и вместе с тем ценность романа определяются как раз непосредственным, как бы реально совершающимся перед нами событийно-психологическим действием, в котором уже сметается прочь и растворяется всякая философическая устойчивость и рассудительность. Тиберж высказывает Дегрие справедливую максиму: «Для того чтобы внимать голосу мудрости и истины, требуется спокойствие духа». Но именно этого лишается Дегрие после встречи с Манон. Вступив в жизнь благоразумным и сдержанным созерцателем, похожим на лирических героев книг «школы Ларошфуко», он оказывается мгновенно «ввергнутым в пучину страсти» — страсти, которая вынуждает

не только наблюдать, но и действовать, не только переживать, но и жить.

Можно бы провести интересную параллель: Дегрие — как, скажем, и Ларошфуко — постоянно *анализирует* жизнь, стремится объективно понять чувства и поступки — и свои собственные, и Манон. Однако ему не удается добиться той победы над жизнью, которой добивается Ларошфуко. Последний в своем рационалистическом анализе как бы *разлагает* жизнь на простейшие, уже вполне понятные элементы, и в итоге не остается ни одного темного уголка. Но это возможно лишь потому, что Ларошфуко имеет своим объектом людей «вообще», которые выступают как носители некой суммы чувств, стремлений, манер поведения.

Между тем Дегрие оказывается лицом к лицу с индивидуальным живым человеком, с Манон, которая есть цельное, нерасчленимое воплощение жизни: «Все ее существо было сплошное очарование... Я ощущал трепет, как это бывает, если ночью очутишься в пустынном поле: все думаешь, что вокруг существует какой-то особый мир; невольно охватывает тайный страх». Жизнь является в облике Манон, неся одновременно, сразу восторг и ужас, наслаждение и боль; и именно эта нерасчлененность вызывает ощущение таинственности, трепет очарования. И здесь оказывается бессильным рационалистический анализ.

В то же время совершенно неверно было бы сказать, что анализ, созданный «школой Ларошфуко», просто преодолевается и отбрасывается в романе Прево. Это совсем не так. Именно развитый и утонченный аналитизм позволяет достичь подлинного осознания богатства и ценности живой жизни. Именно исчерпав до конца попытки «разложить» человека, можно действительно понять и оценить уже неразложимый «остаток». В плутовском романе жизнь являлась в ее цельном, не подвергнутом анализу (особенно психологическому) движении. Но это как раз не давало возможности обнаженно раскрыть обаяние прозаической жизни. Прево уже основывается на точных открытиях аналитического направления, и вот, в

сущности, тот же самый плутовской человеческий характер предстает в ином свете или даже, точнее, другим, не таким, каким мы его знаем по романам XVII века.

В. Р. Гриб в своей уже цитированной здесь содержательной работе пишет, что для Дегрие, «воспитанного в рационалистическом духе... характер Манон представляется противоречащим всем законам природы, аномалией, наваждением» (цит. изд., стр. 280). Исследователь не вполне прав, ибо он, обратив все внимание на Манон, не учитывает, что мировосприятие Дегрие развивается — правда, развивается не по прямой линии, но зигзагами, в форме отдельных прозрений. Вначале, подозревая первую измену Манон, Дегрие действительно исходит из формально-рассудочных представлений о жизни: «Мне казалось совершенно невероятным, что Манон меня обманывает... Столько же доказательств любви, сколько я дал ей сам, получил я и от нее: как же тут обвинять?..» Или, убедившись уже во втором обмане Манон, Дегрие возмущается, что «это совершено после всех жертв», которые он ей принес, «отказываясь от состояния, от неги родительского дома, урезывая себя в самом необходимом для того, чтобы удовлетворить ее малейшие прихоти и капризы...»

Но эта рационалистическая расчетливость, требование платы за плату постепенно исчезает из сознания Дегрие. Трудно сказать, проявляется ли в этом изменении осознанный замысел романиста; скорее всего — это результат объективного развития действия, движения событий и переживаний. Но, во всяком случае, Дегрие уже предстает совсем иным, когда говорит, что счастье «неотделимо от тысячи мук, или, вернее сказать, это есть сцепление несчастий, сквозь которые люди стремятся к блаженству... Сила воображения позволяет находить радость в самом страдании, ибо оно может привести к желанному для нас блаженному концу... Я верю, что один миг, проведенный с Манон, полностью окупит все огорчения, которые я вынесу ради нее... Мое счастье как бы соприродно со своими муками».

Здесь слово «окупит» имеет уже совсем иной смысл. Оно не означает простой расчетливости: радости оплачиваются страданиями. Дегрие говорит о *единстве,* «соприродности» счастья и мук; он согласен на страдания не потому, что они будут оплачены, но потому, что они сопричастны радости и наслаждению, ибо принадлежат одной и той же цельной стихии жизни.

Впрочем, этого открытого выражения нового сознания Дегрие могло бы и не быть: все движение романа воссоздает именно то, что герой все глубже и сильнее воспринимает и принимает Манон как живое, реальное чудо — чудо самой жизни в ее противоречивой, но непобедимо прекрасной для человека цельности. Рассказывая об отъезде в пустынную и дикую Америку, Дегрие замечает: «Я терял все, что так ценят остальные люди, но зато я стал повелителем сердца Манон, единственного сокровища, которое сам ценил». И в художественном мире романа это действительно ни с чем не сравнимое сокровище, ибо Манон есть как бы вся подлинная, живая жизнь в осязаемом индивидуальном воплощении, и к тому же Дегрие отдал ей, вложил в нее и свою собственную жизнь. Есть великие ценности, ради которых стоит умирать; в романе Прево утверждаются ценности, ради которых стоит жить.

Дегрие говорит Манон, что «все блага, не похожие на те, каких я жду от тебя, достойны презрения, ибо в моем сердце они не смогли бы хотя на миг устоять пред одним твоим взглядом». Это надо понимать прямо и буквально, поскольку речь идет о благах, которые может дать общество начала XVIII века, готовое рухнуть общество, чьи отношения и идеи потеряли человеческую ценность. Все внешние препятствия и требования — долг, мораль, религия, честь, стремление к успеху в общественной деятельности — не только не могут остановить Дегрие, но и не так уж волнуют и мучают его. Действительно ужасают и заставляют страдать его лишь те преграды, которые заключены в самой Манон. Она предстает как цельное и полное воплощение живой стихии жиз-

ни. Но это неизбежно означает, что она вбирает в себя все, что разлито в современном мире, его двойственную, противоречивую природу. Она не может быть только чистой, возвышенной, благородной — тем самым она лишилась бы своей живой полноты. Она именно потому так всесильно привлекает Дегрие, что не знает ограничений, очертя голову бросается в жизнь и, значит, впитывает в себя и весь ее яд, всю ее извращенность. Попытка «благоразумно» ограничить себя иссушила бы ее существо, подавила бы в ней не только мучающие Дегрие, но и прямо вызывающие его восторг свойства. Манон представляется *аббату* Тибержу всецело безумной; но он, с его призывами к абсолютному «благочестию», также кажется ей «полоумным».

После первого обмана Дегрие решает вообще «отказаться от радостей света», возненавидеть «все, чем восхищаются заурядные люди», и избрать «мирный и уединенный образ жизни» на лоне природы, в тесном кругу «разумных» друзей, среди любимых книг, оставив для целого мира лишь узкую щелку — переписку с парижанином, который сообщает о событиях дня лишь для того, «чтобы потешить... безумием суеты человеческой». Дегрие прилагает все силы, чтобы осуществить этот янсенистский идеал, и в течение года готовится к епископскому званию. Но первая же новая встреча с Манон рушит все. Дегрие чувствует, что для Манон он с легкостью пожертвует «всеми епископствами на свете», хотя в то же время отдает себе отчет, что он падает с ней «на самое дно пучины», в «пропасть» страданий и несчастий.

Жизнь, которая словно концентрируется в Манон, ежеминутно отравляет ее неутолимой жаждой роскоши, развлечений, богатства — жаждой тех благ, которые предстают как единственно возможные удостоверения человеческого достоинства, свободы и счастья. Манон отличается поразительным равнодушием к деньгам как таковым, «но она не могла и минуты прожить спокойно, если боялась, что денег вскоре не будет»; ведь скудость средств низводит человека «до убожества самых низменных душ». Она

уходит к богатым покровителям, чтобы «вытянуть» у них деньги, и пишет Дегрие: «Я озабочена тем, чтобы сделать моего шевалье богатым и счастливым».

Вместе с тем Манон бросается в авантюры вовсе не только для добывания средств привольной жизни, сами ее авантюры выступают как выражения привольной жизни. В этом отношении замечательна одна из центральных сцен романа. Получив от очередного обожателя богатые подарки, Манон собирается вместе с пробравшимся к ней Дегрие бежать из нанятого для нее дома. Перед самым побегом Дегрие рассказывает ей о шутливом предложении одного из друзей — задержать на улице спешащего к Манон аристократа, съесть его ужин и лечь спать в его постели. Но Манон отнеслась к этому замыслу вовсе не только как к остроумной фантазии: «Она, к моему великому изумлению, стала всерьез отстаивать его, усмотрев в нем нечто поистине замечательное... Она... твердила, что я веду себя как тиран и не хочу ей «и в чем угодить».

Эта проделка, которая закончилась для Манон тюрьмой и ссылкой в Америку, воспринимается Дегрие лишь как бессмысленный каприз. Но для Манон она предстает как подлинное самоутверждение, как проявление ее человеческой энергии, дерзости, незаинтересованной авантюрности, игры с жизнью. Эта реализованная шутка гораздо дороже ей, чем добытые деньги (которые она, кстати, при этом теряет). У Манон ведь просто и нет возможности утвердить себя, воплотить свою личную смелость, фантазию и, в конце концов, свою месть враждебному ей миру на каком-либо ином пути. И, собственно говоря, Дегрие — хотя он и не осознает это — любит Манон во многом именно потому, что она способна на такие поступки, в которых — пусть однобоко и извращенно — выражается ее неистощимо живое, неограниченное человеческое существо.

Но одновременно Дегрие остается совершенно чужд этой авантюрной жизни. Ему, аристократу, просто не нужно «утверждать» себя такими способами. Когда после описанной проделки и он, и Манон по-

падают в тюрьму, быстро обнаруживается различие между ними: полицейские власти решают «во-первых, немедленно выпустить меня...; во-вторых, заключить Манон до конца ее дней в тюрьму или выслать в Америку».

И все же Дегрие с самого начала вынужден встать на путь плутовской жизни. Для него невыносимо плутовство Манон, и он как бы перекладывает ее судьбу на свои плечи, чтобы спасти ее от проституции. В силу жестокой необходимости он становится на одну доску с настоящим пикаро Леско, братом Манон, — бесчестным шулером, вымогателем, стремящимся извлечь как можно больше выгоды из красоты сестры, мошенником, убитым впоследствии за свои плутни. Благородный аристократ учится у Леско, усваивая его назидания.

Дегрие, конечно, не превращается в плутовской персонаж; он остается в своем существе тем же самым «высоким» героем. Но он становится заправским шулером, ибо его благородное лицо «не позволяло заподозрить какие-либо плутни», помогает обирать влюбляющихся в Манон богачей, не раз арестовывается как мошенник, выкрадывает Манон из тюрьмы, пытается напасть во главе наемной шайки на конвой партии ссыльных... Он даже проникается психологией пикаро, размышляя о том, «сколько в Париже людей... добывающих себе средства к жизни теми талантами, какие у них имеются», и как «изумительно справедливо», что «большинство знати и богачей — люди весьма недалекие», коих можно «водить за нос».

Так на наших глазах совершается грехопадение героя, словно сошедшего с высоких подмостков поздней классицистической драмы и по узкой лестнице пессимистического психологизма «школы Ларошфуко» спустившегося в подвалы плутовского романа, где этот рефлектирующий характер обретает бурную и страстную жизнь. Он всем своим существом отдается тому «безумию», от которого убегала принцесса Клевская, и начинает не только переживать, но и жить; с другой стороны, плутовская героиня как бы поднимается через Дегрие до самосознания. В его

любви и размышлении она теперь переживает себя. Несовместимые, казалось бы, крайности сближаются, соединяются, обогащая и оживляя друг друга. И уже нельзя различить высокое и низкое. В Манон ясно видны черты трагической (хотя и отнюдь не *трагедийной)* героини; Дегрие, которого слуги, обыскав, тащат в отеческий дом, а полиция застает в чужой постели, явно приобретает комические свойства (вовсе не становясь, конечно, *комедийным* персонажем). В повествовании Прево впервые выступают в полном смысле «средние» характеры, и это есть одно из главных открытий романа.

Но для нас гораздо важнее понять, как это открытие претворяется в форму, в тело жанра. Мопассан совершенно прав, утверждая, что книга Прево «создала обаятельную форму современного романа». «Обаяние» Мопассан видит, в частности, в том, что «чары» Манон «точно легкий, неуловимый аромат, струятся со страниц этой изумительной книги; ими дышит каждая фраза...». Об этом же говорит в заключение своей статьи В. Р. Гриб, отмечая, что Прево создал «неуловимый облик Манон, переливающийся тончайшими оттенками», что образы полны «радужной изменчивости» и «трепетной зыбкости красок». Дело здесь вовсе не только в своеобразии самого характера Манон. «Неуловимые» свойства, «тончайшие оттенки», «зыбкость» и «изменчивость» предстают перед нами в любом зрелом и подлинно художественном образце искусства романа. Вместо твердых очертаний и ясных красок «высокого» и «низкого» жанров, героики и сатиры, трагедии и комедии в романе господствуют тонкие штрихи и полутона.

Не следует понимать это как утверждение некой расплывчатости и невнятности изобразительной ткани романа: тончайшая черточка может быть проведена очень уверенно, а сложный оттенок цвета можно передать с бьющей в глаза точностью. Все дело в самом схватывании неуловимых линий, деталей, нюансов целостной стихии повседневной жизни. В плутовском романе на всем еще лежит комедийный колорит, затушевывающий многогранность и переплетение оттен-

ков; характерно, что, начиная с «Забавного чтения о Тиле Уленшпигеле» и до «комической эпической поэмы в прозе» о Томе Джонсе, роман осознается в плоскости низкого, комедийного жанра. С другой стороны, «Принцесса Клевская» предстает еще как нечто высокое, окрашенное героикой и трагедийностью, под которыми тонут, например, постоянные уловки героини, пытающейся все время обмануть окружающих.

В романе Прево вся изобразительная форма — сюжет, детали картины, речь рассказчика и героев — лишена какого-либо заранее данного и определенного колорита. Вот два эпизода, первый из которых мог бы быть собственно комическим, а другой — трагедийным. О первом эпизоде уже шла речь выше. Прево изображает, как отец обманутого Манон любовника, беспокоясь об исчезнувшем сыне, ночью врывается в комнату, где находятся Дегрие и Манон:

«Старик вошел в дом под охраной двух стрелков... Мы уже ложились в постель; дверь открывается, мы видим его, и кровь застывает в наших жилах.

— О боже! это старый Г. М., — шепнул я Манон. Я бросился к шпаге. К несчастью, она запуталась в ремнях. Стрелки, заметившие мое движение, тотчас же поспешили ее отобрать. Мужчина в рубашке не может оказать сопротивления. У меня была отнята всякая возможность защиты.

Г. М., хотя и взволновался этой сценой, не замедлил все же меня узнать. Еще легче узнал он Манон.

— Не наваждение ли это? — произнес он серьезным тоном. — Неужели я вижу перед собой шевалье Дегрие и Манон Леско?

Во мне все так закипело от стыда и боли, что я ему даже не ответил».

Прево словно поставил заранее перед собой особенную задачу: преодолеть всякий заранее заданный тон рассказа. Комизм и трагизм положения как бы взаимно преодолевают друг друга, причем можно, очевидно, утверждать, что внешняя низменность фактов (неожиданное вторжение в спальню, запутавшаяся шпага, невозможность защищаться в рубашке, иронические вопросы врага) снимается истинной вы-

сокостью внутреннего состояния героя (которая, конечно, выясняется во всей полноте повествования).

В конце романа есть эпизод, изображающий похороны Манон на пустынной равнине, эпизод, заставляющий вспомнить потрясающую сцену из «Тихого Дона»:

«Больше суток провел я, не отрывая уст от лица и от рук ненаглядной Манон. У меня было намерение там же и умереть, но на второй день я рассудил, что после моей кончины ее тело может стать добычей диких зверей. И поэтому я решил сначала ее похоронить и потом дождаться смерти на ее могиле. Я сам был уже недалек от смерти вследствие истощения, вызванного голодом и раной, и только ценою больших усилий держался еще на йогах. Мне пришлось прибегнуть к крепкому напитку, захваченному с собой; он придал мне достаточно сил... В том месте, где я находился, копать землю было нетрудно: кругом была степь, покрытая песками. Я разломил свою шпагу для того, чтобы было удобней работать, но руки оказались для меня гораздо полезнее клинка. Была вырыта глубокая могила; я опустил в нее Манон, тщательно закутав в свои одежды, защитившие ее от песка... Я опустился рядом с ней на песок и долго смотрел на нее, никак не решаясь зарыть могилу. Но силы мои стали снова иссякать, я испугался, что потеряю их окончательно, еще не завершив дела, и только тогда навеки предал земле ее самое совершенное и пленительное создание».

О трагическом событии повествуется в объективной, обнаженно анализирующей все стороны и оттенки, даже почти деловой манере. В глубокое забвение горя вторгаются рассудительность и даже «низкие» детали — крепкий напиток, который придает силы, шпага, сломанная для удобства работы; герой даже отмечает, что песчаная почва облегчила его трагическое дело. Он чувствует голод, действует обдуманно и тщательно и, наконец, даже не умирает на этой пустынной могиле, но возвращается на родину...

В этом эстетически многогранном стиле повествования трагизм, конечно, не исчезает, не растворяет-

ся; он просто не выступает в чистом, концентрированном выражении, но освещает изнутри все частности, движется через них как не ослепляющий глаза и все же видимый, осязаемый внутренний ток. Так создается своеобразное и незаменимое «обаяние» формы романа — формы, которая в книге Прево, разумеется, сложилась еще стихийно и незавершенно. В шолоховской сцене похорон Аксиньи эти изобразительные принципы воплощены действительно осознанно и совершенно, предстают в неизмеримо более развитой и углубленной форме[1]. Но в романе Прево, созданном за два столетия до того, новая художественность одержала, пожалуй, первую великую победу. «История кавалера Дегрие и Манои Леско» показала, в частности, что роман может занять законное и даже необходимое место в сфере большого искусства — в одном ряду с высокими трагическими драмами и поэмами. Собственно говоря, роман даже вытесняет эти жанры вплоть до начала Французской революции и — после эпохи романтизма, когда опять мощно возрождается в новой форме трагедия и поэма, — снова выходит на первый план (особенно в трагическом романе Стендаля, Эмили Бронте, Достоевского, Гамсуна).

[1] Григорий «не поднимаясь с колен, вынул из ножен шашку, начал рыть могилу. Земля была влажная и податливая. Он очень спешил, но удушье давило ему горло, и, чтобы легче было дышать, он разорвал на себе рубашку. Предутренняя свежесть холодила его влажную от пота грудь, и ему стало не так трудно работать. Землю он выгребал руками и шапкой, не отдыхая ни минуты, но пока вырыл могилу глубиною в пояс — ушло много времени.

Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди ее мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтобы земля не засыпала ее полуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза...».

Глава десятая. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ РОМАНА

1

В самом начале этой книги говорилось о том, что жанровая форма романа представляет собою как бы отвердевшее и ставшее предметной реальностью художественное содержание. Мы прошли долгий путь, рассматривая проблему рождения и развития этого содержания и только лишь намечая проблему его перехода, его превращения в жанровую форму. Теперь необходимо охарактеризовать самую эту форму — ее строение, образность, ее внешнюю речевую материю и организацию.

Уже в повествовании о Манон и Дегрие, как я стремился показать, роман обретает зрелость, выступает как вполне самостоятельный, определившийся жанр. Эта зрелость обусловлена, в частности, тем, что в книге. Прево слились в единую цельность действенное, событийное начало плутовского романа и психологический анализ, открытый «школой Ларошфуко». Эти стороны действительно слились, они проникают образы обоих героев, хотя, конечно, действенность исходит из Манон, заражающей ею своего возлюбленного, а анализ чувств — это стихия переживающего все и за себя и за Манон Дегрие, который постепенно поднимает до этого состояния и свою подру-

гу; в конце романа, уже в ссылке, она говорит ему: «Ты не поверишь, до какой степени я изменилась: слезы, которые ты так часто замечал у меня, не были ни разу вызваны тяжестью моего положения. Я перестала ее ощущать с той поры, как ты ее со мной разделил. Я плакала от нежности и сострадания к тебе... Я не перестаю упрекать себя в непостоянстве, умиляясь и восторгаясь всем, на что ты стал способен из-за любви...» Так живое взаимодействие двух столь противоположных характеров постепенно сближает и роднит их.

Но есть и другое глубокое последствие новаторского творчества Прево. Об этом не очень ясно, но удивительно чутко сказал Мопассан. Утверждая, что книга Прево создала форму современного романа, он продолжает так: «В этой книге писатель впервые перестает быть художником, лишь искусно изображающим своих персонажей, и становится внезапно, не следуя заранее выработанной теории, но благодаря силе и своеобразию своего таланта искренним и замечательным воссоздателем человеческой жизни. Мы испытывали глубокое и непреодолимое волнение, впервые встретив на страницах книги людей... живущих реальной жизнью» (цит. изд., стр. 282 — 283).

Прежде всего нельзя, конечно, согласиться с тем, что новаторство Прево объясняется индивидуальными свойствами писателя: то, что он совершил, безусловно, назрело исторически и художественно, и он только осуществил объективную необходимость. Но вглядимся пристальнее в мысль Мопассана. Она кажется поначалу неопределенным порывом увлеченного человека: Прево *впервые* и внезапно создает образы людей, «живущих реальной жизнью», в то время как ранее писатели лишь «искусно изображали своих персонажей». Ведь Прево писал после Рабле, Тассо, Лопе де Вега, Корнеля, Расина, Мольера и, наконец, самого Шекспира... Да и какое, собственно, различие видит Мопассан между «искусным изображением» и «воссозданием реальной жизни»?

И все-таки, как мне кажется, Мопассан схватывает здесь действительный и неоценимо существенный мо-

мент. Прево, сливший воедино в своем романе прозаическое действие и новый психологизм (об отличии последнего от шекспировского и классицистического психологизма уже шла речь), едва ли не впервые создает органическое, «саморазвивающееся» движение повествования. Из свидетельств многих позднейших романистов — Гёте, Пушкина, Флобера, Толстого и других — известно, что они «не знали» заранее итогов душевного развития и решающих действий своих героев — например, Вертера, Татьяны, Эммы Бовари, Анны Карениной, Оленина. Можно утверждать, что эта замечательная особенность была не свойственна творчеству Шекспира или Корнеля — в частности, уже хотя бы в силу выбора ими заранее *готовых* фабул. Они действительно только «искусно изображают» своих героев, которые не могут «сами по себе» совершить или почувствовать нечто совершенно «неожиданное». Это цельные характеры, которые способны прийти в восторг или впасть в отчаяние, прозреть или ослепнуть, но едва ли способны развиваться, как-то измениться в самом своем существе. И создатели этих произведений в самом деле прежде всего *рисуют,* искусно изображают фигуры своих заранее ясных (хотя и далеко не простых) персонажей.

Между тем в романе Прево можно ощутить совершенно «свое *отношение* к героям, которое более или менее точно передает слово «следит». Бросая Дегрие в объятия Манон, писатель как бы просто внимательно всматривается в неизбежно начавшееся событийное и психологическое действие и тщательно воссоздает его. Именно это отношение к герою проскальзывает в предисловии к роману: «Я намереваюсь изобразить ослепленного юношу, отказывающегося от своего благополучия и сознательно устремляющегося к самым жестоким невзгодам... Он предвидит свои несчастья, но не желает их избегать...» и т. д. То есть намечается исходная коллизия, а что из нее выйдет — как бы неизвестно; это покажет само развитие действия и сознания героя.

Гёте уже знал очень многое о своем Вертере, но долго не знал, что Вертер покончит с собой (на этот

исход Гёте натолкнуло реальное самоубийство знакомого ему человека); Толстой колебался, разлюбит или не разлюбит Марьяну его Оленин в конце повествования. В таких фактах выражается глубочайший смысл нового типа искусства, созданного в романе. И, по-видимому, тенденция этого рода наметилась в повествовании Прево, где богатый аристократ становится плутом, а «плутовка», сосланная в колониальную пустыню, возвышается до высокой и сознающей себя любви.

Но дело даже не в самой неожиданности событий и душевного развития; все это претворяется в форму романа, в его материальную структуру. Во введении к этой работе приводились слова Карла Фосслера, выступившего против тех, кто принимает роман «за совершенную и правильную форму искусства и поэзии». Фосслер явно исходит из идеи «вечных» законов поэзии, и поэтому его суждение ложно. Но роман в самом деле не есть «совершенная и правильная форма» в сравнении с той поэзией, которая господствует в добуржуазном мире. И, в частности, именно в силу того саморазвития действия, о котором мы говорим. Поэзии до XVIII века присуще стройное, завершенное и заранее продуманное «единство действия»; формула этого единства занимает центральное место в поэтиках Аристотеля, Тассо, Буало и всех других теоретиков античности, Ренессанса и классицизма. Столь же существенна строгая композиционная организация — вплоть до узаконенного членения на акты или песни и строфы. Произведение воздвигается как симметричное здание определенного стиля, как правильная, равноугольная структура. И только, если выразиться мягко, несведущий теоретик может усмотреть в этой всеобщей закономерности добуржуазной поэзии некую вредную искусству «нормативность».

В завершенной стройности поэмы и драмы прежних эпох отражается в конечном счете та субстанциальная особенность этих эпох, о которой гениально сказал Маркс: «Древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир действи-

тельно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения, тогда как современное не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *птшло*» [1].

Возвышенность и красота заранее установленной, законченной и самоудовлетворенной формы и составляет основной характер «поэзии» добуржуазных эпох. Между тем роман не имеет «законченности», заранее данной структуры и самоудовлетворенности; иначе он становится именно пошлым. В основе «незавершенности» и «неправильности» романной формы лежит, как уже говорилось, своего рода «незавершенность» и «неправильность» самих его героев; изображая неожиданные и непредугаданные моменты в их развитии, роман внушает нам мысль о возможности их постоянного, подлинно неограниченного движения и развития. Это должны быть герои, никогда не удовлетворяющиеся до конца, — иначе сами они становятся пошлыми.

Новая, буржуазная эпоха имеет, быть может, единственное, но неоценимое преимущество перед античностью и феодализмом — она снимает, разрушает «завершенность» и ограниченность и позволяет человеку ощутить, что он может развиваться беспредельно. Человек, живший в средневековом городке, занимавшийся изо дня в день одним и тем же искусным ремеслом, каждую неделю слушавший музыку органа в маленькой церкви, исполнявший неизменные обычаи и обряды, певший одни и те же песни и удовлетворенный всем этим, — мог быть возвышенным и прекрасным. Между тем человек, обитающий сегодня где-нибудь среди современных небоскребов, делающий свою автоматическую работу, проводящий каждый вечер у телевизора, думающий об одних и тех же заботах, оказывается всецело пошлым, если он погружен в самоудовлетворенность.

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Сост. Мих. Лифшиц, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 181.

Но не будем отвлекаться от нашего предмета романной формы. Эта форма с точки зрения ее сюжетной организации становится как бы «незавершенной», «неправильной» и, главное, не установленной заранее — в сравнении, конечно, с формами предшествующей поэзии. В романе нет единства действия в традиционном смысле слова; невозможно сказать, какое единое событие изображено в романе Прево. Эти свойства, в частности, определяются тем, что роман не основывается на готовой фабуле, как это было типично для поэмы или драмы прошлых эпох. В плутовском романе и «Дон Кихоте» фабула уже принадлежит самим авторам; этим нарушается многовековая закономерность искусства. Место легендарной или исторической фабулы занимает история жизни «безвестного» вымышленного человека. Эта сторона новаторства романа раскрыта в прекрасной работе Л. Е. Пинского «Сюжет «Дон Кихота» и новый европейский роман» [1]

Сервантес начинает писать «Дон Кихота», не зная, чем закончится и даже какие этапы и дороги пройдет его повествование. Он исходит из определенной коллизии, начальной ситуации, а далее события развиваются уже как бы сами по себе. Это, между прочим, еще в 1920-х годах показал В. Б. Шкловский, правда истолковав все с чисто формальной точки зрения. Он говорил о том, что Сервантес постепенно увлекался плетением все новых приключений, нанизыванием подробностей, введением изречений и мудрых речей — этой самоцельной «художественной игрой», которая доставляет наслаждение именно как сложная конструкция, «комбинация мотивов» и приемов повествования. В результате «роман был раздвинут, как обеденный стол». А сам «тип дон Кихота, так прославленный Гейне и размусоленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа...» (то есть в ходе самоценного «плетения» авантюр и мудрых речей возник — как побочный и, так сказать, внехудо-

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 4

жественный продукт — образ героя, который лишь мотивирует сюжетную игру) [1].

Исследователь прав в том отношении, что, в отличие от прежнего эпоса, где в основу здания ложился уже готовый, заранее собранный каркас известной фабулы, Сервантес строит, делает своего «Дон Кихота», просто наращивая этажи от определенного фундамента — исходной коллизии романа, и неизвестно заранее, каким будет следующий этаж. Однако В. Б. Шкловский не видел в самом этом *способе* строительства произведения глубокой *содержательности.*

Между тем сама по себе *форма* «нанизывания» все новых приключений и речей *означает* в данном случае неограниченность героя, его способность к постоянному и не знающему пределов движению — движению по просторам жизни, мысли и чувств; между тем заранее собранный каркас *означал* ту возвышенную законченность, ограниченность и самоудовлетворенность, о которых говорил Маркс в своей характеристике человеческой природы добуржуазных эпох.

Стоит отметить, что в новейшей работе В. Б. Шкловский, полемизируя со своей старой статьей «Как сделан Дон Кихот», становится на прямо противоположную точку зрения. Если в формалистической трактовке получалось, что сама сюжетная форма, раздвигаемая как стол, плетущая все новые ходы и повороты, создала постепенно содержательный «предмет» романа — «тип» дон Кихота, то теперь говорится, что «форма романа была создана во время его писания; она пересоздавалась по мере того, как анализировался предмет повествования»[2]. И это, конечно, верно. Однако это только верный подход, приступ исследования, за которым должно быть произведено изучение содержательности самой сюжетной формы, ибо последняя вовсе не только нанизывание и плетение авантюр и речей или послушно «раздвигающаяся рама».

[1] Виктор Шкловский. О теории прозы. М. — Л., «Круг», 1925, стр. 71, 77.

[2] Виктор Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1959, стр. 213.

Эта сюжетная форма, во-первых, отнюдь не является уникальным свойством романа Сервантеса. Она выступает — и даже в более чистом, прямолинейном виде — в любом плутовском романе, где изображается только материальное, практическое движение через мир, которое как бы ничем не ограничено. Современный исследователь, полемизируя с известным французским литературоведом Гюставом Лансоном, пишет о плутовском романе: «Когда Лансон рассматривает бесчисленные эпизоды как композиционную слабость и вредящие вставки — не принимается во внимание самая сущность жанра. Дело ведь идет как раз об изображении многогранного, открытого мира... Присоединение есть необходимый строительный принцип...

Тут в самой субстанции лежит опасность нескончаемости, — пока не будет целиком обойдена тотальная всесторонность лично узнаваемого мира. Часто авторы присоединяли продолжения к опубликованной книге, а нередко об этом заботились за них другие. Ибо эти авторы... по самой своей природе отказываются от *ограничения* завершенной, обладающей началом, серединой и концом формы. Плутовской роман охотно оканчивается мотивом отшельничества, то есть насильственного отказа от этого пестрого мира. Но это характерный чисто внешний конец, который может быть легко отменен, — что показывает Гриммельсгаузен» [1]

Об этом же говорил ранее Б. А. Грифцов: «Книга Сореля необыкновенно пестра и в своей прерывчатой композиции и в разнокачественности мотивов... Было бы очень трудно обнаружить у Сореля внутренний принцип, объединяющий всю эту пестроту. Она сама по себе есть принцип»[2]. Здесь же Б. А. Грифцов, приведя слова, заключающие первую главу романа Скаррона («и пока скоты поедят, автор немножко отдохнет и подумает, о чем ему рассказать во второй главе»), справедливо замечает: «Скаррон и впрямь не

[1] W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1951, S. 365

[2] Б. А. Грифцов. Теория романа, стр. 72 — 73.

знал, куда повести действие». И это тоже своего рода «принцип».

Но необходимо видеть в этом принципе не только чисто сюжетную игру нанизывания и плетения, а также не только простое средство обрисовать героя и мир, через который он проходит, создать «тип» пикаро (или донкихота) и образ его среды. Эти противоположные объяснения оба страдают односторонностью, ибо сам принцип присоединения, нанизывания, бесконечного продолжения сюжета глубоко содержателен. Он прямо, обнаженно выражает смысл неограниченности и неудовлетворенности. Можно с полным правом сказать, что, когда плутовской герой прочно «останавливается», он неизбежно становится пошлым; это очевидно в романах о Ласарильо или Франсионе. Чтобы сохранить подлинно человеческую и эстетическую сущность, герой должен либо умереть, как Тиль Уленшпигель, либо вообще отказаться от мира, как Симплиций, либо остаться до конца романа вечным странником, как Паблос, который продолжает свое путешествие: роман просто обрывается на полуслове ничего не решающей сентенцией. Роман закончен, но герой еще живет и движется где-то по дорогам, переулкам и коридорам. Роман Скаррона вообще не закончен автором, однако это не так уж значительно отличает его от других плутовских романов.

Эта незавершенность необычайно ярко выражала новаторство романа. Ведь не только поэма и драма предшествующих эпох, но и обширные прозаические повествования античности и средневековья строились на относительном единстве и законченности действия, на цельном событийном каркасе. Таковы позднегреческие повести Гелиодора, Татия, Харитона: злой рок вырывает любящую пару из прочной идиллической ячейки и бросает по свету, но вся суть состоит в конечном воссоединении и возврате в родной уютный мирок. Взгляд повествователя и героев устремлен все время не вперед, навстречу открывающемуся миру, но назад, в исходный пункт, куда все должно вернуться. Действие образует как бы замкнутый круг, и это определяет всю структуру произведения. Точно так же в

рыцарском эпосе действие имеет определенную цель (например, овладение талисманом святого Грааля) и конечный пункт, обычно совпадающий с началом. Между тем в плутовском романе герою некуда вернуться и он не имеет заранее установленной цели. Во многих романах герой вообще ничего не достигает — он так и остается в движении.

Все это применимо в первую очередь именно к плутовскому роману. Здесь принцип непрерывного движения выступает оголенно и, в сущности, примитивно. Наиболее резкое проявление этого примитивизма — возможность вообще не заканчивать повествование, как это сделал Скаррон, мало повредивший тем самым своему роману. Совершенно ясно, что подобное состояние жанра не может не быть только переходной стадией созревания, в ходе которой и создается совершенно новая форма, лишенная заранее данной законченности, строгого каркаса. В плутовском романе неограниченность буквальна и очевидна — герой может двигаться через жизнь до самой смерти, побывать всюду — от нищей ночлежки до королевского дворца, от литературного салона до пиратского корабля, от Шотландии до Африки, от Испании до Китая — и сменить все обличия — от раба до повелителя, от лакея до аристократа. Это и делают Паблос, Франсион, Симплициссимус, Жиль Блас и даже Робинзон Крузо. Но движение этого рода — одностороннее, плоское; оно представляет собой внешнее передвижение в пространстве и времени через территориальные и социальные границы. Сам субъект движения, по сути дела, остается неизменным, неподвижным в любых местах и сферах.

Принципиально новые свойства мы находим в романе Прево. Б. А. Грифцов тонко заметил, что в плутовском романе была «резкая видимость» внешнего движения, но *внутренняя* «бездейственность»; между тем «Прево прибег к простому способу двойного освещения, натура стала подвижной, роман обрел свою стихию. Теоретически давно был известен принцип: «как тела, так и нравы познаются по их движению» (Аристотель); роман всегда нес в себе постулат дви-

жения, только осуществить его долго не удавалось» (цит. изд., стр. 86).

Следует сказать, что «второе освещение» было дано уже в романе Лафайет. Там оно также было односторонним: героиня внешне бездействовала, но душа ее познавалась в непрерывном движении. И замечательно, что, завершая роман, стремясь показать прекращение психологического движения, Лафайет, как и ряд авторов плутовского романа, заставила свою героиню просто уйти от жизни в отшельничество. Но неограниченность душевного движения была уже раскрыта, претворилась в самую форму повествования. Перед насильственным эпилогом героиня долго колеблется; остается ощущение возможности иного варианта, новых душевных скитаний, которые не необходимо обрываются затворничеством, где они, кстати, могли бы и продолжаться, если бы не чисто философское разрешение: «Мирские страсти и занятия стали казаться ей такими, какими они являются в глазах людей, имеющих более широкие и отвлеченные взгляды». Это именно «отвлечение» от жизни, переключение ее в абстрактное — но, очевидно, также широкое, безграничное — размышление.

Наконец, в романе Прево, органически слившем обе традиции, действительно дано двойное — практическое и духовное — движение. Событийное движение здесь близко к тому, которое мы находим в плутовском романе, но оно нераздельно связано с определенным психологическим устремлением; оно не бесцельно и не превращается в чисто внешнюю безграничность нанизывания эпизодов. Оба движения вдвоем взаимодействии направлены к определенной цели. Это, казалось бы, означает, что в романе Прево есть заранее установленное ограничение. Однако все дело в том, что сама цель как бы *беспредельна.* Дегрие говорит: «Я люблю Манон и сквозь тысячи страданий стремлюсь к тому, чтобы жить с нею в счастье и покое». Это стремление оказывается недостижимым. Но важен не сам по себе исход, а проявляющаяся в нем природа романа в целом.

В глубоком смысле роман вообще не имеет конца,

завершения — и в этом ясно выражается внутренняя сущность жанра. Когда заканчивалось действие в поэме или повести предшествующих эпох — например, в тех же греческих историях разлученной пары, — это был в самом деле *конец,* возвышенное самоудовлетворение, завершенность не только цепи событий, но и всего содержания и формы. В этом конце выражалась и основная «идея» и вместе с тем основной закон формы, структуры — словом, вся природа произведения.

Между тем в романе мы находим прямо противоположную картину. Известно, что многих романистов очень заботила проблема «концовки», но заботила совсем по-особому — уже хотя бы потому, что вставала эта проблема нередко лишь в конце самой работы, когда все основное было уже сделано. Повествователь прошлого, напротив, всегда знал с самого начала, чем кончится его история.

В книге Б. В. Томашевского «Теория литературы» произведена классификация концовок романа. Автор выделяет несколько типов «замыкания»:

«Традиционное положение. Таким традиционным положением являются женитьба героев... гибель героя...

При ступенчатом построении — введение новой новеллы, построенной иначе, чем все предыдущие... Если, например, приключения героя нанизаны как случаи, происходящие во время его путешествия, то концевая новелла должна разрушить самый мотив путешествия...

Прием «эпилога» — комканья повествования под конец... В эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет...» [1]

В. Б. Шкловский отметил также прием «ложного конца» — роман завершается описанием природы, эмоциональным восклицанием, сентенцией.

Конечно, эти способы концовки трактуются здесь только как известные «приемы»; но в действительно-

[1] Б. Томашевский. Теория литературы (поэтика). Л., Госиздат, 1925, стр. 203 — 204.

сти они полны сложной содержательностью. Введение нового, неожиданного мотива, «комканье» рассказа, разного рода «ложные концы» — это вовсе не простые технические средства оборвать повествование. Все эти типы финала — как и прямая незаконченность, тоже становящаяся своеобразным принципом, — несут в себе именно смысл неограниченности, отсутствия самоудовлетворения, которое неизбежно сделало бы героя пошлым (что и бывает в лежащих за пределами подлинного искусства романах с так называемым «happy end»). С другой стороны, само определение «традиционное положение» выдает внутренний смысл: это как раз те концовки, которые были естественны и необходимы в *старой* поэзии. Но если там они были разрешением всего, в романе они обычно ничего не решают.

Мопассан, который считал первым современным романом книгу Прево, так противопоставлял «рыцарские романы», прециозные повествования Скюдери и, с другой стороны, роман в собственном смысле. В первом случае «эффект конца, представляющий собой главное и решающее событие... настолько исчерпывающе завершает рассказанную историю, что больше уж не хочется знать, что станется на другой день с самыми увлекательными героями». В то же время романист, «вместо того, чтобы измыслить какое-нибудь приключение и так развернуть его, чтобы оно интересовало читателя вплоть до самой развязки... возьмет своего героя или своих героев в известный период их существования и доведет их естественными переходами до следующего периода их жизни» [1].

Роман Прево оканчивается, казалось бы, традиционно — смертью героини. Но разве этот конец разрешает главное движение — стремление «через тысячи страданий» к жизни «в счастье и покое»? Дегрие говорит, что находит «радость в самом страдании», ибо «мое счастье соприродно с моими муками». И высшую эстетическую ценность имеет в романе само *движение* к цели. Собственно говоря, роман Прево мог бы за-

[1] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т, IX, стр. 9.

вершиться благополучно — например, Манон осталась бы жива. Но изменило ли бы это существенно содержание романа? Если бы в эпилоге романа Дегрие обрел самоудовлетворенное идиллическое «счастье» — оно было бы пошлым или, в лучшем случае, менее ярким, возвышенным и глубоким, чем то счастье, которое дает ему в единстве с соприродными счастью муками само стремление, само движение к цели. Мечтая в начале романа о «мирном и уединенном образе жизни», где будет круг разумных друзей, библиотека, переписка с ироническим парижанином и «хороший, но простой и умеренный стол», Дегрие добавляет: «Для того, чтобы нечего было желать в этом чудесном уединении, мне нужно было бы там жить вместе с Манон». Но разве эта идиллическая Манон могла бы внушить «трепет, как это бывает, если ночью очутишься в пустынном поле: все думаешь, что вокруг существует какой-то особый мир...»? Манон остается собой только в обжигающей своей противоречивой стихийностью жизни, которую она жадно вбирает в себя; вырванная из этой стихии, она поблекнет, как растение, пересаженное в оранжерейную почву.

Поэтому подлинной эстетической реальностью романа остается — даже если бы он имел благополучную развязку — *движение* к счастью, полноте любви и свободе, ибо это движение имеет *беспредельную,* неограниченную цель. И конечно, идиллический финал испортил бы роман: ведь в данном состоянии мира он не мог бы не иметь оттенка пошлого самоудовлетворения, поскольку истинная возвышенность и красота нового человека состояла в устремленности и способности к *безграничному* развитию. Как говорит Мопассан, вместо завершенности старого эпоса, даваемой «эффектом конца», который замыкает художественный мир, исчерпывает героев и оставляет их в нашей памяти в возвышенном самоудовлетворенном покое (причем безразлично — покое бытия или небытия, смерти), роман только «доводит» героев «естественными переходами до следующего периода их жизни» и оставляет их «незаконченными», по-прежнему способными к движению и развитию.

Роман Прево кончается умиротворенностью героя. Похоронив Манон, Дегрие встречается с Тибержем и говорит ему, что «семена добродетели, давным-давно заброшенные им в мое сердце, начали давать всходы, которые могут ему быть приятны». Однако позднее будут написаны романы Стендаля, Толстого, Роллана, Горького, Шолохова, герои которых будут возрождаться к еще более бурной и напряженной жизни из не менее глубоких и беспросветных крушений, чем постигшее героя Прево. Но дело даже не в этом. Человеческие характеры, созданные в романе Прево, обнаруживают свою неограниченность, свою неспособность к самоудовлетворенности на протяжении всего действия. И смерть Манон не завершает, а *обрывает* ее движение — так же, как обрывает смерть движение Вертера, Жюльена Сореля, Эммы Бовари, Анны Карениной, хемингуэевского Джордана и шолоховского Давыдова.

Если в античной и средневековой поэзии развязка действия была решающим фактором — и с точки зрения смысла произведения, и с точки зрения его эстетической ценности, — в романе центр тяжести перемещается на самое развитие событий и переживаний. В этом развитии и заключена как «основная идея», так и «эстетическая реальность» произведения. В книге Прево подлинно ценным и прекрасным является прежде всего изменчивая, зыбкая, неуловимая — и в то же время предметно встающая перед нами — стихия любви Дегрие и Манон, это противоречивое движение поступков, столкновений, мыслей и чувств.

И можно сказать, что роман в определенном смысле всегда является незаконченным, разомкнутым, а не закругленным жанром. И это есть не только свойство содержания, но и свойство самой формы, впитавшей, претворившей в себя содержание. Сюжетная структура и композиция романа неизбежно эпизодичны — в сравнении с фабулой и композицией прежней поэмы. Повествование строится из отдельных мелких и частных сцен, звеньев, не сливающихся в стройную цельность единого большого события. И завершающая

сцена чаще всего не выделяется как нечто особенное или грандиозное из всей последовательности.

Стоит привести *последнюю* фразу романа Прево, которая соответствует тональности всего финала: «Дул попутный ветер, чтобы ехать в город Кале; я тотчас записался на корабль с расчетом остановиться в нескольких лье от города у одного дворянина, моего родственника, где, как это видно из письма, будет ожидать меня брат». В таком тоне кончаются многие романы — они словно обрываются на полуслове на каком-то мгновении, за которым явно чувствуется дальнейшее течение времени. Художественный мир не замкнут в себе, его границы подвижны.

2

Мы уже не раз говорили о *прозаичности* художественного мира романа и, соответственно, его формы, самой его повествовательной материи — образности и речи. Прозаическая природа романа была охарактеризована в последнее время в работах В. Д. Днепрова[1]. Роман Прево в этом отношении опять-таки выступает как свидетельство зрелости жанра, ибо здесь снимается комедийный, в известной степени «низкий» колорит плутовского романа и, с другой стороны, внедряется в обыденную повседневность стихия «высоких» и даже трагедийных чувствований и событий. Повествование Прево как бы доказывает, что любые стороны человеческого бытия и сознания, любые ноты эстетической гаммы могут прощупываться в цельном образе «обычной повседневной жизни», постигаемой в ее «изменчивости и конечной преходимости», когда художник «с тонким чутьем» подслушивает и схватывает «мгновенные, всецело изменчивые черты бытия... самые беглые штрихи» (Гегель).

Однако установлением этого свойства романа ни-

[1] См. В. Днепров. Проблемы реализма. М., Гослитиздат, 1959.

как нельзя ограничиваться (как это делает В. Днепров). Гегель совершенно прав, когда утверждает, что на почве «прозы» искусство романа создает новую поэзию, и действующие характеры «сбрасывают с того, что они творят и осуществляют, прозаическую форму». На протяжении этой работы неоднократно говорилось о специфической «идеальности», открываемой и создаваемой романом. Едва ли не решающая роль в преодолении прозаичности принадлежит как раз энергии неограниченного, не удовлетворяющегося никакой заранее установленной целью движения и развития характеров. Так, в совершенно прозаическом эпизоде романа Прево — сцене ареста Дегрие и Манон в чужом доме — все же внятно и осязаемо проступает то противоречивое, но обладающее подлинно эстетической ценностью движение любви героев, которое совершается во всем повествовании. Сквозь внешне комедийные детали этой сцены просвечивает и та живая, дерзкая стихия, которую воплощает в себе Манон, и душевное напряжение Дегрие, пронизанное и настоящим трагизмом. Прево изображает такие моменты, которые, казалось бы, могут быть лишь почвой иронии и комизма: «Мужчина в рубашке не может оказать сопротивление. У меня была отнята всякая возможность защиты». Но вторая фраза уже скрывает в себе возможность другого оттенка — трагической горечи бессилия. И следующая психологическая деталь: «Во мне все так закипело от стыда и боли, что я ему даже не ответил» — обнажает другую сторону.

Это новое искусство изображения жизни в ее незаметных переходах и во всей многогранности оттенков (важны здесь именно переходы и оттенки, ибо сопоставление «крайних» красок наиболее последовательно осуществила ренессансная поэзия) рождает, естественно, новое качество самой художественной речи. В романе речь повествователя словно очищена от какого-либо резко выраженного эстетического колорита. Речь Прево в этом смысле удивительно «нейтральна» в сравнении с предшествующей литературой. Это почти деловая, ничем не прикрашенная речь точного рассказа. Но именно такая речь во многом со-

здает специфическое обаяние романа и определяет лишь ему присущие художественные возможности.

В поэзии, которая всегда была либо героической, трагедийной, патетической, идиллической, элегической, либо сатирической, комедийной, саркастической, фарсовой, юмористической и т. п., либо, наконец, соединяла крайности, — языковая материя произведения скрашена определенным, ясным и интенсивным цветом. Богатая система тропов и стилистических фигур воздвигает перед нами вполне определенный и самодовлеющий художественный мир. Это типично и для лишенных стихотворной формы античных и средневековых повестей. Между тем в романе нагнетание эстетически определенных речевых элементов и построений сделало бы попросту невозможным изображение тех незаметных переходов и оттенков, того неуловимого движения и изменчивости, того зыбкого трепета красок, которые определяют специфическую *поэзию* искусства прозы. Только уловив эту скрытую, тайную и ломкую «жизнь», роман может сбросить, преодолеть мелочную или грубую прозаическую форму. Но схватить бытие и сознание в их тонких, незаметных переходах и оттенках и в их зыбком, мгновенно изменяющемся протекании можно лишь с помощью точных, объективных и прозрачных образных средств. В романе очень ограниченную роль играют различные виды тропов — обычно они употребляются здесь не более или даже менее широко, чем в обычной разговорной речи. Сам стиль речи романа приближается к манере делового описания явлений и событий в мемуарах или хрониках. Тот факт, что подавляющее большинство романов до второй трети XIX века написано в виде автобиографического рассказа, дневника, мемуаров, переписки или записи диалога, имеет огромное значение. Обращение к этим «нехудожественным» формам становится необходимой *школой* нового искусства прозы.

Все это с достаточной зрелостью — хотя и в значительной мере неосознанно — воплотилось в книге Прево. Совершенно прозаическая, стремящаяся лишь к точной передаче фактов и переживаний образность,

сухая, словно протокольная, речь рассказчика только и дают возможность воссоздать все тончайшие оттенки и движения совершающегося. И эта объективная точность, этот тщательный, почти научный анализ щедро вознаграждаются: повествование словно схватывает за крылья неуловимую «синюю птицу» — внутренний живой трепет повседневного человеческого существования.

В. Р. Гриб хорошо сказал, что в романе Прево восхищает «органическое сочетание кристальной ясности образов и радужной их изменчивости, геометрической уравновешенности композиции и трепетной зыбкости красок, рассудочности и мягкого лиризма». Но трудно согласиться, что все эти черты составляют прежде всего «неповторимое своеобразие художественной манеры Прево». Справедливо, что у Прево данные особенности выступают в наиболее обнаженном и беспримесном виде. Но едва ли можно отрицать, что то же единство противоположных, казалось бы, черт так или иначе свойственно роману вообще. Оно ослабляется или даже отчасти нарушается лишь в специфической сфере романтического романа, сближающегося с поэмой, романа *исторического* (например, у Гюго) или в столь же своеобразном ответвлении юмористического и сатирического романа. Но эти промежуточные, сложные формы не должны заслонять для нас главного.

Дело в том, что уже в XVIII веке роман становится ведущей литературной формой и как бы подчиняет себе все эпическое творчество. Это не значит, что теперь невозможна эпопея прежнего, поэтического типа. Не только в эпоху романтизма начала XIX века, но и позднее, особенно в XX веке, были созданы выдающиеся образцы высокой *поэзии* — поэмы Уитмена, Маяковского, Неруды и т. п. и, с другой стороны, явно не представляющие собою «романов» сатиры Щедрина, Франса, Чапека. Однако вместе с тем развиваются и специфические формы «сатирического романа» (Свифт, Вольтер, Теккерей, Гашек, Ильф и Петров), «высокого», обычно исторического романа, как бы заступающего место возвышенной и обязательно «исто-

рической» поэмы прошлого (Скотт, Гюго, Костер, Сенкевич), и, наконец, романа утопического. Собственно романные качества выступают в этих формах лишь как одна из тенденций. Во всяком случае, необходимость уточняющих эпитетов при определении жанра таких произведений свидетельствует о границе, отделяющей их от романа в прямом и собственном смысле слова. Подробное обоснование этой точки зрения заняло бы слишком много места. Я позволю себе сослаться на две работы современных теоретиков, глубоко ставящих проблему различия романа как такового и других монументальных литературных форм: статью Г. Н. Поспелова «К вопросу о поэтических жанрах» [1] и книгу Арнольда Кэттла «Введение в английский роман»[2].

Ясность, уравновешенность и, если так можно выразиться, нейтральность изобразительной материи и самой речи романа подчас нарушается, как справедливо предсказал уже Филдинг, лишь «некоторой шутливостью слога»; это характерно, например, для Диккенса или, по-иному, для Томаса Манна. С другой стороны, своеобразные проявления возвышенности слога мы находим в романах Гюго или Роллана.

Вполне понятно, что это вовсе не исключает внедрения в роман многообразных по своему эстетическому колориту форм лиризма и драматического диалога; роман, как об этом очень часто говорят, — синтетический жанр. Стоит, правда, отметить, что некоторые исследователи (например, В. Д. Днепров) едва ли верно усматривают в этом синтетизме специфическое качество именно романа: повествованиям Данте, Рабле, Д'Обинье, Мильтона это качество присуще не в меньшей степени. Лишь в гомеровской или ранней средневековой поэме эпическое начало развертывается в своем «чистом» виде. И когда мы переходим к фактам, уже трудно доказать, что в романах Стендаля, Флобера, Толстого, Мопассана, Шолохова, Хемингуэя

[1] «Доклады и сообщения филологического ф-та МГУ», 1948, вып. 5.

[2] Arnold Kettle. An Introduction to the English Novel. London, 1951, v. 1.

больше лирических и драматических элементов, нежели в «Божественной комедии» или «Гаргантюа и Пантагрюэле», хотя вместе с тем несомненен синтетический характер всей новейшей литературы, — особенно крупных форм XX века, во многом родственных ренессансным жанрам. Я имею в виду прежде всего искусство Горького, Роллана, Маяковского, Брехта, Неруды. Но эта тенденция гораздо шире рамок самого жанра романа и вовсе не является именно его достоянием.

Нужно видеть и понимать стержневые, сущностные свойства образной и непосредственно речевой формы романа. Ссылки на переходные, двойственные типы романа (сатирический, романтико-исторический, утопический, в которых рассмотренные выше особенности выступают в сложном переплетении с иными качествами), все эти уточняющие поправки, призванные, казалось бы, уберечь от догматизма и нормативности, на самом деле способны лишь затушевать, затемнить великое художественное открытие, совершенное в русле романа. Ведь роман — это прежде всего новый жанр, который врывается в сложившуюся за века жанровую систему и постепенно подчиняет ее себе. Вплоть до XIX века теория жанров либо вообще игнорирует роман, либо рассматривает его изолированно, как некую специальную сферу, расположенную где-то на самой границе искусства; однако уже к середине XIX века роман осознается передовой эстетикой как определяющий все искусство слова жанр; он, в сущности, занимает место эпической поэмы. Это, между прочим, приводит к тому, что новаторские, собственные качества природы романа перестают ощущаться с той остротой, которая характерна, например, для рассуждений Филдинга или даже Гегеля. Роман становится как бы представителем литературы вообще.

Но для понимания существа жанра необходимо уяснить как раз то новое, что он внес в искусство слова, — то есть именно то, благодаря чему он смог сыграть столь всеобщую роль в XVIII — XX веках. С точки зрения марксизма, «каждая вновь возникшая (высшая) форма... становится новым всеобщим принципом,

который подчиняет себе исторически предшествующие ей формы, превращает их в побочные внешние формы своего специфического развития, «в органы своего тела», как выразился Маркс в применении к одному из случаев такого рода» (Э. В. Ильенков, цит. соч., стр. 194). Именно в такое отношение вступает новая форма романа с другими жанрами. Но отсюда следует, что необходимо видеть сам «принцип» романа, саму новаторскую форму в ее собственной природе.

Выше я пытался охарактеризовать своеобразие структуры и образности романа. Система этих свойств, сложившаяся в том же романе Прево, становится уже объективной данностью литературного развития. Способность уловить, запечатлеть повседневность в ее тончайших оттенках, в ее изменчивости и подвижности составляет неотъемлемое качество именно *формы,* органической системы взаимодействующих художественных средств, созданной Прево. Теперь уже любой писатель может работать в этой форме. Он воплощает, разумеется, каждый раз новую, неповторимую мысль и материал, но в то же время он вбирает, включает в свой роман и уже ранее добытый на пути освоения жизни «смысл», который несет в себе сотворенная форма романа.

3

Необходимо обратиться теперь непосредственно к проблеме *прозы как* самой внешней формы романа. «Внешнее» в данном случае не означает «несущественное». Прозаическая форма как бы впитывает в себя и осязаемо представляет перед нами все те свойства смысла, структуры, образности, о которых говорилось выше. Незавершенность, незамкнутость романа, его прозаичность в смысле эстетического и изобразительного колорита, его «нейтральная» и «объективная» образная форма — все это как бы присутствует в самой внешней оболочке, в прозаической речи. Называя роман обширным повествованием *в прозе,* мы должны вкладывать в последнее слово весь тот глубокий и многогранный смысл, всю ту содержательность, кото-

рая охарактеризована в предшествующих главах. Эпическая поэма также ведь «обширное повествование», но совершенно другого рода, обладающее качественно иной содержательной формой.

Здесь перед нами встает очень широкая и сложная проблема различия поэзии и прозы. Современное значение этих терминов, казалось бы, вполне ясно и элементарно: поэзия — это художественное произведение в стихах; проза — «художественное произведение, изложенное обычной, свободно организованной, а не мерной, стихотворной речью» [1].

Но уже это простейшее определение прозы может неожиданно обнаружить сложность и существенность проблемы. Действительно, вдумаемся в это типичное, обычное определение прозы. Почему-то получается так, что, определяя прозу, теоретики, как правило, отталкиваются от поэзии, исходят из нее. С логической точки зрения это может показаться странным: ведь скорее уж поэзию следует определять как некое *отклонение* от «свободной» прозы и как более зрелую, высшую стадию развития искусства слова. Ибо вполне естественно предполагать, что вначале искусство слова развивалось в форме простой, безыскусной прозы, а уж потом сумело создать изощренную, сложную ритмическую форму поэзии.

Однако с исторической точки зрения дело предстает прямо противоположным образом. Как раз проза оказывается высшей стадией развития искусства слова. Подлинно *художественная* проза реально складывается лишь в новое время, в эпоху Возрождения или даже позже. Напротив, поэтическое, стихотворное искусство слова формируется еще в устном народном творчестве и безраздельно господствует в литературе античности, средневековья, да, по сути дела, и в эпоху Возрождения. Проза же (если иметь в виду именно художественную прозу) существует в эти эпохи лишь на периферии литературы, оформляя различные полухудожественные жанры.

[1] Л. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., Учпедгиз, 1955, стр. 111.

Правда, большую роль играет в древней и средневековой литературе специфическая форма *ритмической прозы,* образующей своего рода переход от поэзии к прозе в собственном смысле. Но ритмическая проза всегда тяготеет к стиху, и в настоящее время ее обычно понимают как своеобразное ответвление поэзии (ср. ритмические «Стихотворения в прозе» Тургенева, «Песни» Максима Горького, «Симфонии» Андрея Белого, «Ордера» Гастева). Впрочем, если теперь ритмическая проза — сравнительно редкое и локальное явление, то, скажем, в античной литературе она была, в сущности, единственным типом художественной прозы в целом.

В античных риториках (а «риторика», в отличие от «поэтики», как раз и была наукой о прозе, теорией прозы) тщательно разработанный ритм рассматривается как необходимое свойство художественной прозы. «Я согласен с Теофрастом, — писал Цицерон, — что проза, если она хочет быть отделанной и художественной, должна обладать ритмом» [1]. Об этом же гораздо раньше писал в своей «Риторике» Аристотель: «Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности»[2]. (Вспомним, что «законченность» — неотъемлемое и существеннейшее качество добуржуазной эстетики.)

Эти теоретические положения обобщают реальный материал античной прозы. Так, исследователь знаменитой позднегреческой повести «Дафнис и Хлоя» показывает, что в этом произведении «коротенькие однозвучные фразы построены по строгому закону ритмической прозы»[3]. Сами законы ритмической прозы широко и четко сформулированы в античных риториках, где мы находим, в частности, следующие определения: «Подобно тому как в поэзии стих разделяется на метрические единицы, например на полустишия, так и

[1] Цит. по кн.: «Античные теории языка и стиля». Под ред. О. М. Фрейденберг. М. — Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 244.

[2] Цит. по кн.: «Античные мыслители об искусстве», стр. 194.

[3] С. П. Кондратьев. Лонг и его произведение. В кн.: «Дафнис и Хлоя». «Academia», 1935, стр. XIV.

прозаическую речь разделяют и расчленяют так называемые колоны... Не следует делать колоны слишком длинными, так как в таком случае конструкция будет неограниченной... Слишком длинные колоны не пригодны... вследствие отсутствия меры...» («Античные теории...», стр. 239). Колоны должны состоять «приблизительно из одинакового количества слогов» («Античные теории...», стр. 270).

Далее, проза ритмизуется за счет сходства или созвучия окончаний либо (реже) начал колонов. Сходство достигается чаще всего тем, что в конце колонов стоят слова в одинаковых падежах. При созвучии концов или начал колонов возникает, по сути дела, рифма, которая, таким образом, появляется в прозе ранее, чем в поэзии (в стих рифма перешла лишь в средневековую эпоху).

Итак, проза первоначально предстает как своего рода инобытие поэзии. В известном смысле она организована не менее строго, чем стихи, хотя в ней и нет правильного размера. Цицерон писал: «Если в прозе в результате сочетания слов получится стих, то это считается промахом, и тем не менее мы хотим, чтобы это сочетание наподобие стиха обладало ритмическим заключением, закругленностью и совершенством отделки» (стр. 243). Или, как говорил знаменитый риторик Квинтилиан, художественная проза создается тогда, «когда начала и концы фраз находятся в соответствии между собою... когда колоны приблизительно сходны по составу слов, оканчиваются одинаковыми падежами и имеют созвучные окончания» (стр. 271). Но, быть может, все это применимо только к античной литературе и, скажем, средневековая европейская проза гораздо дальше отстоит от поэзии? Чтобы убедиться в обратном, целесообразно обратиться к истории наиболее доступной нам средневековой русской литературы. Собственно говоря, и невозможно использовать здесь иноязычную литературу. Поскольку мы обращаемся непосредственно к проблеме художественной речи и ее организации, мы должны, иметь дело исключительно с подлинниками. А привлечение текстов на чужих языках сопряжено со многими трудно-

стями (особенно потому, что речь идет о древней и средневековой литературе).

Существует никем не доказанное, но очень популярное представление, что поэзия (как стихотворство) начинается на Руси лишь в XVII веке, в виде силлабических виршей; до этого времени поэзия представлена лишь в фольклоре, а искусство слова в собственном смысле развивается только как проза. Лишь для «Слова о полку Игореве» делается известное исключение, ибо уже А. Х. Востоков говорил о ритмической природе этой повести (что обычно объясняют воздействием устного творчества).

На самом деле во всех наиболее значительных художественных произведениях русского средневековья ритмическая природа выступает нередко не менее ясно и последовательно, чем в «Слове о полку Игореве». Таковы, например, «Моление Даниила Заточника», «Повесть о приходе Батыя на Рязань», «Слово о погибели Русской земли», пять «слов» Серапиона Владимирского, «Задонщина» Софонии и особенно жития, написанные крупнейшим мастером слова XV века Епифанием Премудрым. Это не стало общеизвестным лишь потому, что древнерусская литература до самого последнего времени была объектом только чисто исторического и текстологического, а не собственно литературоведческого исследования.

Вот, например, как строится речь в «Повести о приходе Батыя на Рязань» (XIII в.).

> ...А епископа и священнический чин огню предаша,
> во святей церкви пожегоша,
> а инии многи от оружия падоша,
> а во граде многих людей и жены и дети мечи исекоша,
> и иных в реце потопиша,
> иереи и черноризца до останка исекоша,
> и весь град пожгоша...

Соизмеримость, одинаковое строение колонов и сходство их окончаний создают несомненно ритмическую прозу. Это как бы определенная «строфа» ритмический прозы, в которой повторяются более или менее одно-

родные «строки». Рядом мы находим другую аналогичную «строфу»:

...Желая Русскую землю всю попленити,
и веру крестьянскую искоренити,
и церкви божия до останка разорити...

В той же повести есть и иной тип ритмической организации:

...И поидоша против нечестивого царя Батыя.
И стретоша его близ придел резанских.
И нападоша на нь.
И начата битися крепко и мужественно.

Здесь сходны, созвучны как раз начала колонов. Но это тоже своего рода «строфа» ритмической прозы.

Ритмическая природа типична для всего древнерусского искусства слова. В некоторых произведениях ритмическая проза сменяется поэзией, стихотворчеством в собственном смысле. Такой переход к стихам характерен в особенности для Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). В житии, изображающем подвиг Стефана Пермского, который собственными силами создал и распространил зырянскую письменность, Епифаний в наиболее патетических моментах слагает почти законченные строфы:

...Тебе и бог прослави,
и ангели похвалиша,
и человецы почтиша,
и пермяне ублажиша.
Иноплеменницы покоришася,
иноязычницы устыдешася,
погании посрамишася,
кумири съкрушишася...
...Что еще тя нареку,
вожа заблуждьшим,
обретателя погибшим,
наставника прелщеным,
руководителя умом ослепленым...

И, наконец, совершенно «зрелые» строфы с перекрестными рифмами:

Поганым спасителя,
бесом проклинателя,
кумиром потребителя,
идолом попирателя
Философии любителя,
целомудрия делбтеля,
правде творителя,
книгам сказателя...

Конечно, рифма еще примитивна — это всего лишь созвучия глаголов, причастий, существительных. Строки еще не имеют внутренней слоговой организации. Но. так или иначе, зная это произведение современника Андрея Рублева, нелепо утверждать, что поэзия в России возникает лишь в XVII веке.

Дело обстоит как раз обратным образом: в XVII веке впервые создается русская *художественная проза,* о которой уже шла речь в предшествующих главах этой книги (новеллы о Карпе Сутулове, Савве Грудцыне и т. д., роман о Фроле Скобееве, «Житие» Аввакума). Кстати сказать, Аввакум всецело отдает себе отчет в том, что он отказывается от канонов ритмической, поэтической прозы и создает новаторское, собственно прозаическое повествование:

«Аще что реченно просто... — говорит он в первой же фразе «Жития», — не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, *виршами* (курсив мой. — *В.* /С.) филосовскими не обык речи красить...»

Епифаний же в своем «Житии Стефана Пермского» говорил о том, что он как раз всеми силами стремился создать прекрасную и ритмическую (устроенную и изощренную) речь: «Не презрите мене окаанного, аще будет ми ся негде написала речь зазорна, и неудобрена, и неустроена, и не ухыщрена»; при работе над речью нужно, с его точки зрения, «неустроеная построити, и неухыщреная ухитрити, и несвершеная накончати». Этого Епифаний и достигает в своих цитированных выше строфах.

Повествование Аввакума — одно из первых выдающихся явлений русской прозы в собственном смысле. В западноевропейских литературах проза, естествен-

но, складывается раньше. Так, в Италии ее создает Боккаччо. И замечательно, что он тоже специально объясняет в «Декамероне», почему он отказался от ритмической организации. Правда, его мотивировка в сравнении с декларацией Аввакума («люблю свой русской природной язык») уклончива и шутлива. Боккаччо заявляет, что он написал свою книгу специально для необразованных женщин, а «принимаясь беседовать с простыми молодухами... было бы глупо... полагать большие заботы на слишком размеренную речь». Но несмотря на это «несерьезное» объяснение, Боккаччо открыл новую эпоху в европейском искусстве слова — эпоху художественной прозы.

Впрочем, становление прозы совершается медленно, не совпадает по времени в различных странах и, главное, протекает в ходе ряда «наступлений» и «отступлений». Так, первое наступление прозы — это эпоха расцвета ренессансной новеллы (итальянская новелла XIV — XV веков, французская XVI века, русская XVII века). Вслед за тем в названных литературах опять «наступает» поэзия, оттесняющая прозу на второй план (поэзия высокого Возрождения и классицизма).

Действительная победа прозы относится ко времени окончательного формирования романа (то есть первая треть XVIII века в Англии и Франции, конец XVIII века в Германии, первая треть XIX века в России). Так, еще в середине XVIII века в России проза рассматривается как форма нехудожественной литературы, а стих — как необходимая форма всех художественных жанров. Ломоносов в «Риторике» (1748) пишет, что прозой «сочиняются проповеди, истории, учебные книги», а стихами — «гимны, оды, комедии, сатиры»[1].

В более позднем трактате об искусстве слова говорится, что и проза может быть «столь доброгласна и благослична, что весьма близко подходит к поэтическому размеру. Поэзия и проза часто сближаются

[1] М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. VII. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 96.

одна с другою и соединяются вместе... Нет великой нужды точно определять поэзию» [1]. Здесь речь идет, конечно, о ритмической прозе, которая является ответвлением поэзии, действительно родственна ей. Однако в русской литературе уже развивается в это время проза в собственном смысле, и с 1820-х годов она становится объектом теории литературы.

Известный теоретик того времени Н. Ф. Остолопов отвергает самую возможность создания художественной прозы: «Мы встречаем, — пишет он, — вымыслы поэтические, представленные в простой одежде прозы, каковы суть романы... Но сии вымыслы в прозе... не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии. Это — смесь двух различных сущностей, это суть исключения из общего правила»[2].

Впрочем, для своего времени автор прав, ибо подлинно *художественная* проза еще не существовала в России. Ее создал Пушкин, который сознательно поставил себе цель поднять прозаическую форму до степени высокого искусства.

Позднее лицейский учитель Пушкина, Н. Ф. Кошанский, очень ясно обрисовал проблему прозы. Он писал, что лишь «в наше время проза достигла изящества... ее употребление сделалось всеобщим; имя прозаика отличилось от имени оратора и поэта». Между тем «у древних были только поэты и ораторы, прозаиков не было» и, соответственно, «были только два способа соединять мысли — стихи и периоды» (период, как и колон, — это единица *ритмической* прозы). Проза же была лишь безыскусственная, нехудожественная, ее писали «как умели, наудачу». Эту «безграмотную» прозу необходимо отделять от сложившейся ныне «изящной» прозы: «Ни та, ни другая не употребляет ни стихов, ни периодов, но первая потому, что их не знает, вторая — потому, что хочет от них отличиться... Она не стеснена их правилами; является свобод-

[1] Яков Толмачев. Правила словесности, ч. IV. СПб., 1822, стр. 21.

[2] Н. Ф. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. 2. СПб., 1821, стр. 401.

ным выражением мыслей». Но именно поэтому «изящная проза едва ли не труднее стихов и периодов; ибо там есть причины к извинению; здесь нет никаких» [1].

Это рассуждение, выглядящее теперь несколько наивно, по сути своей очень точно. В свете его становится ясно, в частности, почему и до сил пор прозу определяют через стих, как некое отклонение, отталкивание от поэзии. И если глубже вникнуть в суть проблемы, становится ясно, что подлинно художественная проза — это действительно высшая, наиболее зрелая стадия развития искусства слова. Она в самом деле сложнее и труднее стихов, ибо стих (да и ритмическую прозу) организует, формирует вполне определенный, заранее заданный ритмический канон. Он уже выработан традицией, и писатель опирается на его прочный фундамент. Между тем в прозе писатель должен в гораздо большей мере создавать «на пустом месте», иметь дело с изменчивой и привольной стихией лишенного метра повествования. В частности, писатель должен постоянно избегать всякой заданности, устойчивого ритма.

Становящаяся русская проза стремится последовательно отграничиться от поэзии, что ясно видно во многих известных суждениях Пушкина. Он отмечает, в частности, что романы необходимо писать «со всею свободою разговора или письма», а «что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше».

После созревания подлинной прозы формы ритмической прозы отходят на второй план литературы, становясь узколокальной, специфической сферой (обычно они употребляются в лироэпичеоких произведениях и различного рода стилизациях). Это не значит, однако, что строение прозы как таковой вообще не подчинено никаким закономерностям. В зрелой прозе складывается особый, прозаический ритм, *ритм прозы* (это понятие качественно, принципиально отличается от понятия «ритмическая проза»). Так, прозаический

[1] Цит. «Риторику» Кошанского по исследованию В. В. Виноградова «О художественной прозе». М. — Л., ГИЗ, 1930.

ритм уже совершенно четко и очевидно формируется в повествованиях Пушкина.

Становление русской прозы в творчестве Пушкина интересно исследовано А. З. Лежневым[1]. Автор ставит, в частности, и общетеоретическую проблему ритма прозы, который «не имеет ничего общего с «ритмической прозой»... Элементами, образующими ритм прозы, являются: протяженность фраз, взаимоотношения их структуры (например, параллелизм), связь их между собой... То есть ритм здесь создается не... «молекулярными» колебаниями внутри фразы или отрезка фразы, как в стихе». Он создается «движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с другом» [2].

В ритмической прозе, как и в поэзии, смысловые единицы «подчеркнуты» их совпадением с четкими, родственными и равномерными единицами ритма — организованными внутренним метром, клаузулой и определенностью длины отрезками речи. Между тем в прозе перед нами как бы обнаженный ритм взаимосвязанных *смысловых* единиц; он лишь в очень слабой степени подтверждается отдаленным сходством самих отрезков речи, выражающих эти соизмеримые единицы *смысла.*

Это вовсе не значит, что ритм поэзии сам по себе «бессмыслен». Нет, своеобразие состоит в том, что в поэтическом произведении ритм содержит более или менее определенный, заранее заданный и единый смысл. А в прозе смысл ритма столь же изменчив и многозначен, как изменчивы и многообразны отрезки, на которые членится свободная прозаическая речь. Ритм прозы гибко меняется в зависимости от темпа и характера изображаемых событий и переживаний.

Ритм прозы как раз и способен объективировать, сделать осязаемыми те зыбкие оттенки и тончайшие сдвиги повседневного прозаического бытия и сознания личности, которые осваивает искусство романа. Важ-

[1] А. З. Лежнев Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. М., Гослитиздат, 1937.

[2] Указ. соч. стр. 197 — 202.

но подчеркнуть, что явление, называемое ритмом прозы, — в такой же степени *художественное,* литературное явление, как и стиховой ритм. Только наивные люди могут полагать, что речь романа тождественна речи обычного устного или письменного рассказа, — как будто бы переход от стиха к прозе означал только то, что люди стали писать художественные произведения «просто» и точно так, как они говорили. Зачем бы тогда понадобилась, например, напряженная и поистине великая работа над речью, проделанная «школой Ларошфуко» во Франции, Гёте — в Германии, Пушкиным — в России? Пушкин говорил, что в прозе «мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных». Было бы нелепо истолковать это в том смысле, что в России вообще не умели говорить об «обыкновенных» вещах. Дело идет о создании прозаических «оборотов» для объективации того нового художественного содержания, которое уже ощутил Пушкин и которое он позднее воплотил в своих романах и повестях. А эти *содержательные* формы прозы создать было не менее трудно, чем, скажем, формы нового русского стиха, шлифовавшиеся уже в течение столетия.

Проза романа — в какой бы внешней манере он ни был написан (рассказ от первого или третьего лица, переписка, диалог, сказ, дневник) — есть искусно созданная форма художественного повествования, а вовсе не копия обычной разговорной речи. И, в частности, эта *художественная* проза имеет свой собственный, творчески созданный ритм, который несет в себе глубокий эстетический смысл и осуществляет изобразительные и выразительные цели.

В течение длительного времени ритм новой прозы, качественно отличающий ее от простой, повседневной речи людей, не осознается. И художники, и теоретики полагают, что писатель-прозаик пишет так же, как вообще говорят люди. Но уже в середине XIX века огромное художественное значение ритма прозы было глубоко осознано Флобером и особенно ясно сформулировано его учеником Мопассаном.

«Обычно широкая публика, — писал Мопассан в

1876 году, — называет «формой» определенное благозвучие слов, расположенных в закругленные периоды, фразы со звучным вступлением и мелодическим понижением интонации в конце, а поэтому она в большинстве случаев и не подозревает, какое громадное искусство заключено в книгах Флобера.

У него форма — это само произведение: она подобна целому ряду разнообразных форм для литья, которые придают очертания его идее, то есть тому материалу, из которого писатель отливает свои произведения... Форма бесконечно разнообразна, как и те ощущения, впечатления и чувства, которые она облекает, будучи неотделимой от них. Она соответствует всем их изгибам и проявлениям, находя единственное и точное слово, нужное для их выражения, *особый размер и ритм,* необходимый в каждом отдельном случае...» (Мопассан, т. 13, стр. 7. — Курсив мой. — *В. К.).*

Мопассан еще склонен видеть в этом открытие самого Флобера. На самом деле, Флобер одним из первых создает прозаический ритм *сознательно.* Но ритм прозы естественно складывается и в той же книге Прево, которая создала «обаятельную форму» романа, и в более ранних образцах жанра. Этот ритм, как я уже пытался показать, отчетливо проступает в «Житии» Аввакума.

В XX веке проблема ритма находится уже в центре внимания любого крупного прозаика. Соответственно возникает широкий интерес к изучению ритма в более ранних явлениях прозы. Так, создается целый ряд работ о ритме прозы Пушкина, который сам еще явно не осознавал своей всегдашней заботы о ритмическом строении прозаического повествования. Идея о том, что последующая стадия развития есть верный ключ к предшествующим стадиям, находит в этом яркое подтверждение.

Можно бы привести длинный ряд высказываний прозаиков XX века, свидетельствующих о первостепенной роли специфического ритма в прозе. Ограничусь одним, очень выразительным признанием Пришвина, который говорил, что в уже написанном проза-

ическом тексте очень трудно изменить даже имя героя, ибо «тогда нужно бывает, чтобы в новом имени было непременно столько же слогов, иначе ритм будет нарушен, фраза перестанет звучать» [1].

К сожалению, законы и типы прозаического ритма еще почти совсем не изучены. Ясно одно: ритм прозы воплощает ту специфическую художественную содержательность, которая присуща роману и родственным ему прозаическим жанрам — повести, рассказу. В частности, очень существенно замечание Флобера, что в прозе «необходимо глубокое чувство ритма; ритма изменчивого», ибо «прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит»[2]. Без ритма вообще невозможно искусство, ибо без него нельзя создать ту «прочность», ту воплощенность речи, которая является первым условием существования подлинного образа. Но в прозе ритм противоречиво соединяет прочность и изменчивость. К прозаическому ритму в полной мере можно отнести то, что метко сказал В. Р. Гриб о прозаическом искусстве Прево в целом: органическое сочетание кристальной ясности и радужной изменчивости, геометрической уравновешенности и трепетной, зыбкости; рассудочности и мягкого лиризма.

4

Ритм прозы — это сложная и многогранная проблема. В этой работе о происхождении романа можно и нужно лишь поставить ее. Столь же кратко мы остановимся на проблеме *литературности* романа — то есть проблеме его принципиально письменного и, далее, печатного бытия.

Казалось бы, это уже самый внешний и чисто технический момент, не имеющий большого значения для

[1] М. М. Пришвин. Собрание сочинений, т. 4. М., Гослитиздат, 1957, стр. 352.

[2] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 203.

художественной природы произведения. В действительности это совсем не так. Литературность романа — существеннейшее свойство, без анализа которого невозможно понять этот жанр.

Во-первых, тот факт, что роман создается как произведение, предназначенное специально для печати, для чтения (а ранее произведение создавалось прежде всего для устного исполнения), ведет к глубокой перестройке всей художественной материи. С другой стороны, литературная, печатная форма романа есть не просто безразличная, бессодержательная оболочка произведения: сам этот способ существования, как я попытаюсь показать, словно вбирает в себя специфическую содержательность жанра.

Не будем забывать, что термин «литература» возникает сравнительно поздно и означает он «буквенное», то есть письменное, искусство слова, возникновение романа есть возникновение не только прозы, но и *литературы* в собственном смысле слова. До этого искусство слова не является в собственном смысле «литературой». Не только древний фольклор, но и гомеровский эпос, античная лирика и драма, средневековые поэмы, мистерии, ранние «рыцарские романы», поэзия трубадуров и миннезингеров, фабльо, шванки, фацетии и т. д. существуют прежде всего для слушателей — как исполняемая голосом *поэзия.* Записанные тексты представляют собой лишь средство для исполнителей — как своего рода ноты. В значительной степени это относится и к ренессансной поэме и новелле. Только после широкого распространения книгопечатания, изобретенного в XV веке, постепенно изменяется положение. В XVI веке ренессансные «рыцарские романы» впервые выступают как произведения, обращенные к *читателям.* Лишь в этот момент начинается *литература* — то есть «буквенное», а не «звуковое» искусство.

Переход к литературе — чрезвычайно богатая и сложная проблема; здесь невозможно даже кратко охарактеризовать все ее стороны. Я беру из нее лишь то, что необходимо для теории романа. Прежде всего надо ясно сознавать, что вплоть до нового време-

ни искусство слова существует как искусство звучащее, всецело обращенное к слушателям. Поэтому не только Аристотель, но даже еще и Гегель рассматривают искусство слова в одном ряду с музыкой, видя в поэзии и музыке две разновидности единого вида. Гегель (не говоря уже о теоретиках античности, средневековья, Возрождения, классицизма) утверждает, что «говорящий индивид есть единственный носитель... действительности поэтического произведения. Поэтические произведения должны произноситься, должны петься, декламироваться, воспроизводиться самими живыми субъектами подобно музыкальным произведениям... Печатные или писаные буквы... лишь безразличные знаки для звуков...» (т. XIV, стр. 223 — 224), то есть своего рода нотная запись.

Очевидно, что эта позиция Гегеля была уже — даже по отношению к немецкому искусству слова — несколько архаична: гётевские «Вертер» и «Мейстер» едва ли нуждались для своего полноценного художественного существования в произнесении. Но для нас важно само это историческое свидетельство; лишь после Гегеля начинается пересмотр старого понимания искусства слова в связи со становлением и развитием литературы в собственном смысле. А исполнение произведений вслух выступает теперь как самостоятельное, находящееся уже вне пределов литературы искусство — искусство чтеца, декламатора, примыкающее к театральному искусству.

Стоит сопоставить два рассказа о восприятии словесного искусства. Тургенев вспоминал, что он впервые приобщился к словесности, слушая чтение секретаря его матери, Ф. И. Лобанова. Замечательна сама манера чтения: «Каждый стих... он читал сначала, так сказать, начерно, скороговоркой, а затем тот же стих читал набело, громогласно, с необыкновенной восторженностью». Здесь искусство слова предстает как принципиально звучащее, и Лобанов поступает подобно музыканту, нащупывающему ритм и мелодию. И это глубоко типично для самого бытия словесного искусства в России начала XIX века.

Но вот о своем первом восприятии «силы словес-

ного искусства» рассказывает Горький. Он говорит о впечатлении «чуда», которое вызвали у него печатные страницы великих произведений: прямо из букв возникали фигуры людей с их речами и жестами: «В этом был скрыт непостижимый фокус, и, — я не выдумываю, — несколько раз, машинально и как дикарь, я рассматривал страницы на свет, точно пытаясь найти между строк разгадку фокуса».

Тургенев же замечает: «Меня чрезвычайно занимал вопрос и вызывал на размышления, что значит прочитать сначала начерно и каково отлично чтение набело, велегласное».

Эти совершенно различные пути приобщения к искусству слова — не просто результат случайного своеобразия индивидуальной судьбы двух людей. В этом различии выражается различие двух специфических эпох словесного искусства, — хотя между описанными Тургеневым и Горьким событиями и лежит всего каких-нибудь полстолетия. Ведь наставник Тургенева воспитан поэтической обстановкой конца XVIII — начала XIX века. Перелом же происходит лишь в 1830-х годах, когда в России устанавливается литература как таковая.

Все это имеет самое непосредственное отношение к проблеме романа. Ибо роман и есть основной и едва ли не самый ранний жанр *литературы.* Даже новелла Возрождения еще связана теснейшим образом с четным исполнением. Роман же создается именно для чтения. Не случайно Ралф Фокс говорил в своей книге: «Роман... является... созданием прежде всего печатного станка» [1]. Правда, это сказано, пожалуй, не вполне точно. Печатный станок был скорее необходимым *условием* создания романа, но едва ли можно сказать, что роман создан самим открытием книгопечатания. Технические изобретения всегда выступают лишь как средство искусства; содержание дает развивающаяся человеческая действительность в ее целостности. И очень характерно, что роман как тако-

[1] Ралф Фокс. Роман и народ. Л., Гослитиздат, 1939.

вой — этот принципиально «печатный» жанр, для которого массовая книга становится неотъемлемой формой существования и развития, — складывается примерно на столетие позднее появления первых специально предназначенных для печати произведений — «рыцарских романов».

Как уже говорилось, рыцарские повести становятся массовой печатной книгой в 20 — 30-х годах XVI века, в Испании, где выступает первый «литературный делец» Фелисьяно де Сильва. В течение XVI века было издано очень большими по тому времени тиражами около 120 рыцарских книг, «libros de cavallerias», которые читала вся Испания[1]. Это были едва ли не первые собственно *литературные* произведения, предназначенные именно для читателей. Однако высшие образцы ренессансного рыцарского эпоса представлены все же в *поэмах* Ариосто, Тассо, Спенсера, отчасти даже Камоэнса и Эрсильи — произведениях, сохранявших поэтический характер, рассчитанных еще на слушателя. Прозаическая и печатная, обращенная к читателю форма была, если так можно выразиться, не адекватной для героического рыцарского жанра, для этого «высокого» эпоса.

Имеет смысл сопоставить историю становления романа с историей киноискусства. Рождение последнего произошло лишь через 25 — 30 лет после изобретения кинотехники. И вначале новую технику пытаются использовать для «репродуцирования» театра, пантомимы, циркового искусства. Первые образцы киноискусства органически возникают в результате сложных метаморфоз, совершающихся на экране с мелодрамой (у Дэвида Гриффита) и клоунадой (у Чарли Чаплина). Но думается все же, что подлинное рождение кино произошло лишь в творчестве Эйзенштейна и его современников (то есть в середине 1920-х годов), когда новое искусство полностью преодолело свой «репродукционный» характер, стало осваивать мир совершенно самостоятельно.

Точно так же прозаические рыцарские книги были

[1] См. К. Н. Державин. Сервантес, стр. 173.

своего рода печатными «репродукциями» поэтического эпоса, которые в большей степени деформировали уже сложившийся вид словесного искусства, чем создавали нечто новое. Массовая печатная книга могла и даже с необходимостью должна была оформить качественно новый жанр романа, установившийся лишь к XVIII веку.

Соотношение романа и поэзии во многом аналогично соотношению киноискусства и театра. Роман уже не воспринимается непосредственно чувственно — как слышимая, произносимая живым голосом (часто даже в музыкальном сопровождении) поэзия — средневековые chansons de geste, поэма Данте, терцины которой распевают на улицах, передаваемые из уст в уста фацетии, фабльо, шванки, сцены «Романа о Лисе», баллады и романсы. Чувственно воспринимаются в романе только равнодушные печатные строки, в которых нет очевидного ритма, звуковых повторов, рифм и ассонансов. Но зато роман обращен к массам людей, живущих в любом уголке мира.

(Так же и кино, теряя, в сравнении с театром, эффект непосредственного восприятия живых людей, объемной глубины пространства, очевидной реальности цвета и звука, обретает вместе с тем свою массовость и «многократность».)

Однако важнее для нас другое. Роман в силу самого своего прозаического (во всех разносторонних смыслах) существа отнюдь не деформируется, не ослабляется в облике печатной, обращенной к читателям книги. Для поэзии как таковой книга действительно есть своего рода «репродукция» (как кинофильм, зафиксировавший театральный спектакль). Произведение поэзии должно исполняться перед кругом слушателей — подчас даже с музыкой. Оно в самом деле что-то (иногда очень многое) теряет при простом чтении книги; оно рассчитано на другое, оно создано для живого звучащего бытия. Еще в поэтике Буало искусство слова трактуется как всецело звучащее, слышимое. Совершенство чувственно воспринимаемой материи произведения предстает как задача первостепенной важности:

Вы приложить должны особое старанье,
Чтоб между гласными не допускать зиянья.
Созвучные слова сливайте в стройный хор:
Нам отвратителен согласных грубый спор.
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет [1].

И это лишь один из затрагиваемых Буало вопросов *слышимой* формы стиха — формы, которая в *поэзии* глубоко *содержательна.* Вполне понятно, что при беглом чтении про себя мы во многом не улавливаем, не воспринимаем это содержание; таким образом, печатная репродукция поэтического произведения ослабляет или даже в чем-то искажает его.

До изобретения книгопечатания поэзия с необходимостью исполнялась вслух гораздо шире, чем впоследствии, когда поэтические произведения прошлого и современности обычно просто прочитываются в книге. И надо отдавать себе отчет в том, что такое чтение есть в конечном счете восприятие «ослабленной» репродукции, а не самого произведения, чтение нот, а не прослушивание музыки. В каком-то смысле можно сравнить подобное восприятие поэзии с восприятием произведения живописи в фотографической репродукции; последняя может быть очень хорошей, но она не способна все же заменить само произведение.

Так обстоит дело с поэзией. В то же время в романе все оказывается качественно иным. Он как бы аналогичен *гравюре.* Гравюра — это только один из многих оттисков со сделанной художником доски. Но гравюра — не репродукция, а произведение искусства как таковое. Ибо художник, делая гравюру, имел в виду именно оттиск. Технические средства, создающие оттиск, выступают как прямые, осмысленные и, более того, *необходимые* исполнители и продолжатели активной творческой воли художника.

В известном смысле все это относится и к роману. Уже самые первые романисты создают свои романы именно как массовые печатные произведения. Это как

[1] Буало. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1957, стр. 60.

бы включено в сам замысел. Даже если роман пишется, например, в формах сказа или диалога (не говоря о формах переписки, дневника, записок и т. п.), он все же рассчитан на чтение глазами. Форма романа всецело и полностью воспринимается при чтении в печатной книге, про себя. Книжное бытие романа не только не деформирует его, но, напротив, является наиболее адекватным и необходимым. И с этой точки зрения даже правильно будет сказать, что роман *создается* печатным станком; он действительно обретает свое полное и полноценное существование в многотиражной книге, обращенной к массе читателей.

Мы говорили, что рыцарские книги являются первым по времени *литературным* фактом; они первыми проходят через испытание массовой прозаической печатной книги, через типографский станок. Но они явно не выдерживают испытания. Становясь печатной литературой, они гибнут. Они блекнут и деформируются, подобно возвышенному и яркому театральному зрелищу, отснятому на кинопленку. Между тем роман, напротив, находит в массовой печатной книге истинную жизнь. Эта книга как раз выявляет и формирует новое искусство прозы. Сама прозаичность книги, которую читают за обеденным столом одинокие люди, оборачивается новой поэтичностью. Даже сквозь эту «прозу» просвечивает поэзия романа, которая только нарастает от сопротивления, сбрасывая в упорной борьбе внеэстетические оболочки.

Существование в виде массовой печатной книги — конечная, самая внешняя «форма» романа. Но она также вбирает, выражает в себе ту сложную, многостороннюю содержательность романа, о которой мы говорили на протяжении всей работы. В снятом виде здесь как бы пребывают и свойства структуры романа — текучесть, отсутствие рельефной, ясно обозримой, завершенно-замкнутой архитектоники, и прозаичность образности и речи, как бы постигаемая в обыденном перелистывании книги, и внутренний, не выявленный выпукло ритм повествования.

Глава одиннадцатая. О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ В ПРОЗЕ

1

Теперь необходимо охарактеризовать своеобразие самой художественной речи романа, его речевого стиля или слога. Это огромная и интереснейшая проблема. В сравнении с предшествующими формами искусства слова (а также и продолжающими развиваться в эпоху романа *поэтическими* формами) роман выступает как принципиально иная система речи. Непонимание этого порождает путаницу и недоразумения в теории литературы. Так, очень часто ведутся бесконечные и бесплодные споры о том, какой должна быть художественная речь —насыщенной метафорами, сравнениями, синтаксическими фигурами или, напротив, простой, прозрачной, точной. Между тем в искусстве слова после рождения романа развиваются, в сущности, две глубоко различные системы, два самостоятельных типа художественной речи, которые подчиняются разным законам, обладают совершенно специфическими чертами.

Один из этих типов можно назвать поэтической речью. Это прежде всего *оценочная* речь, главная цель которой — «воспеть» (либо, напротив, осудить

или осмеять) изображаемое. В основе такой речи лежит широкое использование метафор (и других тропов), различных синтаксических фигур (фигура — специфическое, измененное в сравнении с обыденной речью размещение слов, например инверсия, повтор, эллипсис и т. п.), торжественных, «прекрасных» слов (которые и теперь имеют в наших словарях помету «поэтическое»), а также слов редких, необычных (архаизмов, диалектизмов, неологизмов и т. п.).

Теория поэтической речи была глубоко разработана еще в античности и имела решающее значение вплоть до XIX века. Едва ли не самым характерным элементом поэтической речи являются метафоры и другие тропы, с помощью которых, по определению одного из античных теоретиков, «на тот или иной предмет переносится название другого предмета, если... взаимное сходство предметов делает подобный перенос допустимым. Применяется перенос... либо для возвеличивания предмета, либо для его умаления, либо для его приукрашения» [1]. Здесь верно и ясно показана оценочная роль тропов.

Нередко поэтическая речь определяется непосредственно как «высокая» и «прекрасная» — и этим словно исчерпывается вся ее сущность. Однако нужно видеть, что это свойство глубоко связано с самой природой «высокой поэзии». Уже упоминавшийся Епифаний Премудрый, излагая свою художественную «программу», показывает, что его речь — это, если воспользоваться его собственной «терминологией», стройное, законченное, ухищренное и удобренное сплетение благопотребных словес. Он признается: «Влечет мя на похваление и на плетение словес». И очевидно, что для Епифания «похваление», воспевание героя и, с другой стороны, прекрасное сплетение словес — это как бы одно и то же. Создавая свою «прекрасную речь», он как раз и воплощает «прекрасный смысл», высокую хвалу герою. Поэтому задачи, кажущиеся на первый взгляд чисто формальными, — выбор и стройное размещение «благопотребных словес» —

[1] «Античные теории языка и стиля», стр. 215.

являются в действительности подлинно существенными, полными смысла и внутренней целесообразности.

Итак, в искусстве слова, предшествующем роману, речь прежде всего воспевает, оценивает изображаемое. Сами по себе изобразительные задачи находятся на втором плане. Между тем в романе (и прозе в целом) речь приобретает непосредственно *изобразительный* характер. И это новое качество речи; в предшествующей роману поэзии прямая изобразительность развита мало, выступает как второстепенная черта. Даже еще Лессинг утверждает, что искусство слова не может, например, *изобразить* телесную красоту. Самую попытку сделать это Лессинг рассматривает как ошибку и ставит в пример поэтам Гомера, который, вместо того чтобы изображать прекрасную Елену, говорит о впечатлении, которое произвела она на троянских старейшин:

«Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез.

То, чего нельзя описать... Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь, восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самое красоту» [1].

Лессинг верно определяет характер *поэтического* изображения; поэзия в самом деле скорее изображает восторг перед красотой, нежели красоту как таковую. Однако Лессинг не мог предвидеть, что в прозе XIX века непосредственно будет поставлена задача точного изображения предметных явлений.

Одним из главных принципов такого изображения является воссоздание *индивидуального,* неповторимого облика. Характерно требование Флобера, обращенное к ученикам: «Когда вы проходите... мимо бакалейщика... мимо консьержа... обрисуйте... их позу,

[1] Г. Э. Лессинг. Лаокоон. М., Гослитиздат, 1957, стр. 243 — 244.

весь их физический облик, а в нем передайте всю их духовную природу, чтобы я не смешал их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим консьержем» [1]

Все это, естественно, изменяет сам характер художественного слова: если в поэзии слово должно быть прежде всего *прекрасным,* то в прозе — в первую очередь *точным* словом. Мопассан передает высказывание Флобера: «Среди всех... выражений, всех форм, всех оборотов есть только одно выражение, одна форма, один оборот, способные передать то, что я хочу сказать...

Если писатель... знает точное значение слова и знает, как изменить это значение, поставив слово на то или другое место... если писатель знает, как поразить читателя одним-единственным, поставленным на определенное место, словом, подобно тому, как поражают оружием... — тогда он истинно художник... подлинный прозаик».

Флобер, по свидетельству Мопассана, «был непоколебимо убежден в том, что какое-нибудь явление можно выразить только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом, и он затрачивал нечеловеческие усилия, стремясь найти для каждой фразы это единственное существительное, прилагательное, глагол»[2].

Такое представление об искусстве прозы — вовсе не личное свойство Флобера, хотя у него оно выразилось, пожалуй, более остро, чем у какого-либо писателя XIX века. Но важен не буквальный смысл деклараций Флобера о предельно точном, единственном слове, а сама тенденция, сам новый принцип подлинно изобразительной речи.

В одной из первых своих работ, посвященной Державину, Б. М. Эйхенбаум писал: «Слово Державина, как поэтический материал, необыкновенно точно... Он

[1] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 18.
[2] Там же, т. XIII, стр. 202, 203, 200.

наслаждается словом, как точным образом вещи, сверкающим всеми цветами живой реальности. Ему еще совершенно чуждо то томление по слову, которое... приведет к утверждению Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»... Он как чернорабочий — впервые обтесывает почти нетронутую и бесформенную глыбу русского языка и радуется, когда камень принимает некий определенный вид» [1].

В этом определении, ставшем едва ли не общепринятым, есть меткие и верные моменты. Но все же оно шатко по своей общей направленности. Это обнаруживается уже в его внутренней противоречивости. С одной стороны, Б. М. Эйхенбаум утверждает, что слово Державина есть точный образ вещи; с другой — поэт «радуется» уже тому, что язык принимает «некий определенный вид». Далее, свидетельствует против исследователя его же справедливое замечание, что у Державина нет томления по слову, мук слова. Неужели точность слова дается сама собой?

Впрочем, обратимся к приводимому Б. М. Эйхенбаумом примеру точности словесного изображения:

Шекснинска стерлядь, золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пунш, блистая
То льдом, то искрами, манят.

Вполне можно согласиться с восклицанием исследователя: «Что за могучий ямб, что за мощная фонетика!» Но едва ли есть здесь «образная точность» слова. Это именно «некий определенный вид».

Вот изображение обеда в «Анне Карениной»: «Степан Аркадьевич смял накрахмаленную салфетку, засунул ее себе за жилет и, положив покойно руки, взялся за устрицы.

— А недурны, — говорил он, сдирая серебряною вилочкой с перламутровой раковины шлюпающих устриц и проглатывая их одну за другой. — Недурны, —

[1] Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 11 — 12.

повторял он, вскидывая влажные и блестящие глаза то на Левина, то на татарина».

И дальше говорится о том, как разливается игристое вино «по разлатым тонким рюмкам», как отодвигаются «пустые шершавые раковины», и т. д.

Если Державин *воспевает* обед, то Толстой действительно *изображает* его. Предельная точность речи Толстого, особенно очевидная в выражениях «положив покойно руки» или «сдирая... шлюпающих устриц», резко выступает на фоне державинских стихов, обладающих лишь «некой» определенностью. И дело вовсе не в «превосходстве» Толстого; дело в принципиально различных системах, органических единствах речи. В труде прозаика, по сути дела, впервые возникает то, что названо «муками слова», — неутомимые поиски *точного,* «единственного» слова. Только лишь начиная писать, в 1852 году, Толстой замечает: «Слово далеко Не может передать воображаемого, но выразить действительность, еще труднее. Верная передача действительности есть камень преткновения слова»[1]. В конце жизни он пишет, что необходимо упорно работать над речью, «доводя... свою мысль до последней степени точности и ясности»[2].

Горький рассказывал о начале своей художественной деятельности: «Писать прозу — не решался, она казалась мне труднее стихов, она требовала особенно изощренного зрения... и какой-то необыкновенно плотной, крепкой кладки слов...

Мои неудачи всегда заставляют меня вспоминать горестные слова:

«Нет на свете мук сильнее муки слова»[3].

И Горький уже видит в *точности* художественной речи главное, всеопределяющее ее качество. Он говорит о необходимости добиваться от языка «точности, что даст ему силу и красоту». Или в другом месте: «Подлинная красота языка, действующая как сила,

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 216.

[2] «Русские писатели о языке». Л., «Советский писатель», 1954, стр. 580.

[3] М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1955, стр. 327, 239.

создается точностью»; «язык должен быть прост и точен, это придает ему силу, рельефность, красочность» [1].

Эта позиция имеет принципиальное значение. В эпоху поэзии требование точности слова вообще не выдвигается. Между тем Мопассан, рассказывая о мучительном творческом подвиге Флобера, видит цель его именно в точности:

«Со вздувшимся лбом, с шеей, налитой кровью, с побагровевшим лбом, напрягая мускулы, подобно борющемуся атлету, он отчаянно бился с идеей... постепенно с нечеловеческими усилиями, с нечеловеческим напряжением подчинял ее себе и, как пленного зверя, накрепко заключал ее в точную форму...

Построив ценой стольких усилий и мук какую-нибудь фразу, он уже не допускал, чтобы в ней изменили хотя бы одно слово»[2].

Нередко можно встретить мнение, что эта мучительная борьба со словом характерна именно для Флобера — фанатика стиля, чья работа над речью принадлежит уже отчасти к области литературной патологии, мании. Но вот совершенно аналогичное свидетельство редактора Толстого, Н. Н. Страхова, о работе художника, которого никак не зачислишь в фанатики формы: «Его трудно было оторвать от работы. В таких случаях следы напряжения сказывались очень ясно: был заметен легкий прилив крови к голове, Лев Николаевич был рассеян...» Но зато после этого «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены»[3].

Естественно встает вопрос: в чем же природа «точного» слова, где истоки его изобразительности? По-видимому, важнейшим моментом является здесь индивидуализированность самого слова, глубокое своеобразие его значения в данном контексте.

[1] «Русские писатели о языке», стр. 692, 693, 699.

[2] Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 202.

[3] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 223 — 224.

Иногда в этом свойстве усматривают неотъемлемую черту художественного слова вообще. Но это совершенно неверно. Напротив, в эпоху поэзии, когда существует особый поэтический язык (то есть система слов и выражений, специально употребляемых в поэзии, — тех слов, которые и в наше время имеют в словарях помету «поэтическое»), значительное количество слов в любом поэтическом произведении имеет одно и то же, раз навсегда установленное, каноническое значение[1]. Лишь в эпоху прозы эти канонические слова (в сущности, почти термины) осознаются как риторические штампы.

Характерно рассуждение Толстого в одной из редакций «Детства» — первого его произведения: «Бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряная луна, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д. встречаются часто. Скажите по правде, бывает ли что-нибудь подобное?.. Я никогда не видал губ кораллового цвета, но видал кирпичного; глаза — бирюзового, но видал цвета распущенной синьки и писчей бумаги»[2].

Толстой и прав и неправ в этой критике. А именно: он неправ по отношению к поэзии. В строфах, посвященных красавице Альцине в поэме Ариосто, — строфах, которые не вполне справедливо критиковал еще Лессинг, — есть весь этот (или аналогичный) набор «штампов»: волосы — светлее расплавленного золота, чело — слоновая кость, очи — ночные светила, пурпурные уста, жемчужные зубы и т. п. Но само по себе это еще никак не может очернить поэзию Ариосто. Толстой неправ потому, что он задает вопрос: «бывает ли что-нибудь подобное?» Ибо такого рода поэтическая речь и не преследует цели действительного изображения предмета, не стремится сделать его «зримым». «Я никогда не видал губ кораллового цвета», — замечает Толстой. Ариосто же, говоря о пурпурных устах,

[1] Это еще более характерно для фольклора с его постоянными эпитетами, глагольными оборотами и т. п.

[2] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 178-179.

стремится сделать уста не столько зримыми, сколько «драгоценными» и прекрасными.

В поэзии слова должны были быть прежде всего прекрасными, возвышенными, торжественными. Индивидуальным, характерным именно для данного произведения может быть в таком случае только определенное речевое целое, сочетание слов, но не сами слова, которые используются как раз в том каноническом значении, в каком они входят в систему «поэтического языка».

Проза, в сущности, начинает с того, что разрушает и отбрасывает прочь поэтический язык. Прозаик с неограниченной свободой берет и сводит слова из самых различных сфер. В результате речь художественной прозы оказывается самой «всеядной» речью из всех возможных. Ее принципом в отношении отбора и соединения слов становится в конечном счете отсутствие какого-либо принципа.

В самом деле, в любой сфере, в любом типе человеческой речи — речи научной, деловой, публицистической и даже разговорной — есть те или иные ограничения и «правила» в выборе слов (в разговор, например, нельзя вставить — разве только в виде цитаты — слова и выражения научного, торжественно-публицистического, поэтического и т. п. характера). Даже в речевом гротеске (например, в бурлескной поэме) есть свое четкое «правило»: нужно закономерно подбирать и ставить рядом слова из *разных* речевых сфер. В прозе слово выступает «свободным»: оно может быть связано только лишь с голосом определенного персонажа. Это можно отчетливо увидеть в уже цитированной фразе из «Анны Карениной»:

« — А недурны, — говорил он, сдирая серебряною вилочкой с перламутровой раковины шлюпающих устриц и проглатывая их одну за другой».

«Недурны» — это в данном случае, в контексте романа, совершенно «индивидуальный» голос Стивы. Без сомнения, ни один из многочисленных персонажей романа не мог произнести в данной ситуации это слово (точно так же, как никто из персонажей романа не мог бы обедать подобно Стиве). Но обратимся к ав-

торскому изображению. Слова «серебряная» и «перламутровые» — типичные слова поэтического языка. Они принадлежат к тому ряду слов, над которым иронизирует сам Толстой в цитированном выше рассуждении (так, он упоминает о «серебряных волосах»). Однако во фразе Толстого эти слова выведены, вырваны из поэтического ряда; они свободны от ореола возвышенности, поэтичности. Это достигается уже хотя бы тем, что вместе с ними употреблены такие слова, как «сдирать», «шлюпающие» и «проглатывать». Слова «серебряная» и «перламутровые» означают только материал и цвет, блеск, зримый облик вилочки и раковин. Это вовсе не эпитеты в собственном смысле; это простые названия свойств.

Однако как же тогда создается образ? В «поэтических» выражениях типа «серебряные волосы» сопоставляются, сталкиваются два представления, два значения — «серебро» и «волосы», и в результате рождается третье, новое значение, которое, строго говоря, не столько изображает, ставит наглядно перед нами определенный предмет, сколько дает ощущение его красоты, ценности, «поэтичности». Это сформулировал еще Аристотель, заметив, что «если желаешь представить что-нибудь в прекрасном свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего...; если же хочешь выставить что-нибудь в дурном свете, то от худших вещей» [1]. И, собственно, лишь в новейшее время является мысль об изобразительной роли тропов. Но что же достигается выражениями «серебряная вилочка», «перламутровые раковины», «шлюпающие устрицы»? Здесь нет такого столкновения значений: слово «серебряная» имеет в виду не некое «серебро» вообще, но материал, из которого сделана данная, эта вилочка. Это просто уточняющее определение вилочки (не оловянная, не железная, не деревянная, а именно серебряная). Но в таком случае речь здесь как будто ничем не отличается от любой формы «нехудожественной» речи. Где же источник художественности, энергия, создающая образ?

[1] «Античные мыслители об искусстве», стр. 184.

По-видимому, суть дела заключается именно в индивидуализированности слова. Уже Гегель знал, что слово выражает, обозначает только общее. Это верно и по отношению к словам поэтической речи. Так, в выражении «серебряные волосы» эпитет имеет в виду «серебро вообще». Особенное значение рождается из столкновения, сопоставления слов. Это значение воплощает прежде всего субъективное представление об определенном объективном явлении. Однако слова, из сопоставления которых рождается это значение, выступают как раз в своем самом общем, неиндивидуализированном значении («серебро вообще», «волосы вообще»).

Между тем во фразе Толстого можно обнаружить совершенно иную тенденцию — стремление преодолеть обобщенность самих слов, заставить их выражать узкие, индивидуальные значения. Хорошо известно, что все представители раннего периода истории прозы отталкиваются в первую очередь от поэтической речи и декларируют полное совпадение своей речи с простой, обыденной речью разговора, письма, дневника. Так, уже Пушкин призывает писать романы «со всею свободою разговора или письма» [1]. Однако настоящая художественная проза не только отходит от поэтической речи к речи обыденной: проза даже как бы «перешагивает» через обыденную речь, развивает и углубляет заложенные в ней возможности. Я хочу сказать, что если поэтическую речь рассматривать как отклонение от обычной речи (например, с точки зрения ее насыщенности внеязыковыми тропами), то речь прозы следует понять тоже как отклонение от обыденной речи, однако в *другую, противоположную* сторону.

Так, если в поэтической речи слова выступают в более обобщенных значениях, чем в простом разговоре, то в прозе их значения, напротив, более индивидуальны, чем в разговоре. Изображая что-либо, прозаик стремится как можно решительнее преодолеть обобщенность слова, заставить его выражать предель-

[1] «Русские писатели о языке», стр. 85.

но узкое, особенное значение. Отсюда и проистекает точность.

Этот вывод, как может показаться, противоречит известному суждению Толстого: «Каждое художественное слово... тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений...» Но разберемся в существе дела. Толстой имеет здесь в виду фразу из рассказа его ученика: «Кум надел *бабью* шубенку». Эта фраза, как показывает Толстой, рисует целый мир, ею «отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие».

«Кум, в бабьей шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком... Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика...»

Все это совершенно верно; однако Толстой все-таки неточен, говоря о художественном *слове.* Он имеет в виду художественную *деталь,* изображаемую словом, мельчайшее звено сюжета, а не слово как таковое. Впрочем, мы найдем противоречие в самом этом рассуждении Толстого. «Когда я спросил, можно ли было сказать, что он надел мужскую шубу? — он (т. е. ученик) сказал: «нет, лучше бабью». И в самом деле, черта эта необыкновенна» [1]. Действительно, все, что говорит Толстой, относится к *черте,* а не к самому слову. Именно черта, деталь (самый тот факт, что кум надел бабью шубенку) вызывает «бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений». Напротив, *слова* «бабья шубенка» выступают здесь в узком, однозначном смысле.

Однако именно в силу этой точности слова, которая ставит перед нами данный, особенный предмет, рисуется целый мир. То же самое можно увидеть и во фразе из «Анны Карениной». Значения слов строго ограничены и определены, они не несут в себе ничего, кроме названий такого-то действия, предмета, каче-

[1] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 76.

ства: сдирать, вилочка, серебряный, перламутровый, раковина, шлюпать, устрица, проглатывать и т. д. Каждое слово выступает в прямом и очень узком значении. В то же время картина, которую изображает эта фраза, действительно вызывает бесчисленное множество мыслей. Так, уже сама подробность, «крупный план» этой картины внушает мысль о том, что поедание устриц для Стивы является неким священнодействием.

Можно разобрать слово за словом всю фразу и убедиться в предельной точности, индивидуализированности значения каждого из них. Так, сдирают (вилкой с раковины) именно и только устриц; слово «вилочка» (серебряная) означает именно специальное «орудие» для поедания устриц; слово «перламутровая» есть точное, опять-таки «специальное» обозначение цвета и блеска раковины; шлюпать из всех видов еды могут только живые устрицы; проглатывают (почти не разжевывая) как раз устриц и т. д. Поистине можно повторить то восклицание, которое вызвала у Белинского речь романа «Герой нашего времени»: «Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как не заменимо другим каждое слово!» [1]

Таким образом, художественная проза как бы идет на штурм обобщенности слова, не мирится с тем, что слово выражает только общее. Разбираемая нами фраза Толстого кажется естественным, само собой напрашивающимся изображением поедания устриц. Однако эта естественность, незаменимость и есть результат высокого искусства прозы, для которого необходимы и выдающийся талант, и упорный, подчас мучительный труд.

Конечно, каждый человек, рассказывая о чем-либо, стремится точно передать факты и их облик. Но речь художника настолько превосходит в этом обычную речь, что возникает иное качество точности. О том, как человек ест устрицы, можно рассказать самыми различными словами. Но только в подлинно художе-

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV. Изд-во АН СССР, стр. 504.

ственном рассказе создается такая точность, когда, пользуясь выражением Белинского, по любому слову видно, «что нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его» [1].

Необходимо отметить, что такая же точность слова (создающая ощущение осязаемости того, о чем идет речь) может быть присуща не только повествованию о предметных, чувственно воспринимаемых вещах и движениях, но и повествованию о переживаниях, движениях души. Впрочем, в новейшей прозе внутренний мир человека чаще всего изображается другим способом — через изображение его голоса, в данном случае не звучащего голоса, но внутренней (или «переживаемой») речи.

Итак, именно победа над обобщенностью слова является одним из основных источников художественной энергии в прозаической речи. Ибо при достаточном преодолении этой обобщенности возникает взаимодействие двух планов, двух аспектов слова: его значения вообще (серебро) и его узкого, точного значения (материал, из которого сделана данная, особенная вилочка для сдирания устриц). Эти два аспекта как бы сопоставляются в воображении читателя. Воспринимая фразу, мы совершаем своего рода творческий акт, взаимосоотнося оба плана слова — всегда живущее в нашем сознании общее значение и то точное, индивидуальное значение, которое выяснено художественным контекстом.

Конечно, нечто подобное происходит при восприятии слова во всякой речи. Однако в художественной прозе этот процесс гораздо более интенсивен и осознан: так, читая настоящую прозу, мы всегда более или менее сознательно восхищаемся, *наслаждаемся точностью* слов (именно отсюда, как утверждал в уже цитированных высказываниях Горький, проистекает красота прозаической речи). Понятно, что для действительной оценки точности слова мы должны все время не терять из виду его «общее» значение, которое

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 545.

сумел «преодолеть» художник. С другой стороны, это общее значение выступает как обогащающий фон: так, точному материальному значению слова «серебряная» (вилочка) аккомпанируют мотивы из общего, многозначного смысла слова «серебро» — мотивы богатства, роскоши, мягкости этого металла и т. п.

2

Но изобразительность — это только одна сторона новаторства художественной речи в романе. Не менее существенно другое. Мы уже говорили о том, что вместе со становлением романа происходит становление *литературы* в собственном смысле — как искусства письменного, читаемого, а не звучащего, слышимого. Это ведет к глубоким преобразованиям в сфере художественной речи. В общем и целом эти изменения направлены к тому, чтобы в произведении при простом его чтении про себя были как бы *слышны* живые голоса автора и героев. Тем самым компенсируются те потери, которые наносит искусству слова его отход от звучащего бытия, превращение в печатные книги, предназначенные специально для глаза. Возникновение литературы — сложная и многогранная проблема. Мы остановимся лишь на некоторых ее аспектах.

Прежде всего художник слова, создающий произведение как печатную книгу, совершенно по-новому воспринимает свое собственное творение. Оно теперь как бы полностью отделяется от автора, предстает перед ним как самостоятельный предмет. Толстой прекрасно заметил, что Гомер в своих поэмах и «поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его будет слушать» [1].

С этой точки зрения писатель (а не поэт), напротив, ясно слышит и даже *видит* свою речь, которая должна будет потом сама предстать перед читателем печатной книге. Хорошо известно, как сам Толстой «страшно измарывал» набранные тексты своих книг.

[1] Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 61, стр. 248.

На этой почве у писателя возникает совершенно новое, почти не характерное для «эпохи поэзии», *отношение* к своей собственной художественной речи: речь выступает теперь не только как *средство* изображения, но и как *предмет* изображения. Далее, изображающее и изображенное слово вступают в очень сложные взаимоотношения друг с другом [1]. И эти взаимоотношения во многом определяют сущность художественной речи в *литературе* (здесь и в дальнейшем этот термин означает искусство слова в «эпоху прозы»).

Остановимся на вопросе об «изображенной» речи, о речи как *предмете* изображения. Эта сторона дела выступила со всей очевидностью и остротой уже в творчестве Стерна. То явление, которое В. Б. Шкловский в свое время истолковал на примере Стерна как «обнажение приема», имеет не только этот чисто формальный, но и гораздо более существенный смысл. Стерн, без сомнения, был по времени одним из первых писателей, который совершенно сознательно и предметно «видел» свою художественную речь, подходил к ней как к объекту. Уязвимость концепции Шкловского заключается в том, что «обнажение приема» предстает у него как внеисторическое свойство искусства слова вообще. На самом деле это характерная черта литературы, где художественная речь впервые предстает как отделившаяся от ее создателя предметность.

Поэтому, в частности, огромное значение приобретают теперь сами *формы речи,* принципы ведения рассказа. Для поэзии характерны три основные, «чистые» формы — монолог (в лирике), «объективный» рассказ от третьего лица (в эпосе) и элементарный диалог, состоящий в конечном счете из взаимодействующих монологов (в драме). Правда, в эпосе нередко выступает «их-эрцэлунг» — рассказ от первого лица; но в том-то все и дело, что в поэзии эта форма, по существу, не отличается от «эр-эрцэлунг» (рассказа от третьего лица). Так, например, когда в «Одиссее» ведение рассказа передается герою, изменяется только точка зрения: самый характер *речи* остается неизмен-

[1] Эта проблема исследована в работах М. М. Бахтина.

ным. Да, впрочем, и нет необходимости специально выделять, делать своеобразной речь Одиссея: ведь это сделает в своей живой передаче певец, исполняющий поэму.

Между тем в *литературном* произведении возникает необходимость живого и конкретного бытия той или иной речевой формы — бытия самостоятельного, осуществленного в самом построении и материале речи. Здесь, например, объективное повествование и «их-эрцэлунг» героя качественно отличаются по самой природе речи. И дело не только в том, что автор и герой могут быть более или менее разными носителями речи (например, герой может выражаться менее литературно, употреблять иные слова и обороты и т. п.); это как раз не самое существенное — хотя этим чаще всего ограничивается анализ художественной речи. Дело прежде всего в том, что рассказ от первого лица должен создавать иллюзию восприятия *живого голоса* героя. Читая глазами, мы должны все же слышать этот голос в его реальной плоти и мелодике.

Разумеется, это вообще необходимое свойство литературы — и не только прозаической, но и стихотворной. Ибо действительно «не всякий «читающий Пушкина» имеет что-нибудь общее с Пушкиным, а лишь кто вслушивается в голос говорящего Пушкина, угадывая интонацию... Кто «живого Пушкина не слушает» в перелистываемых страницах, тот как бы все равно и не читает его...» [1]. Но сейчас мы говорим о более частном и в то же время не менее существенном свойстве: о создаваемом в литературной прозе живом ощущении данной формы речи — будь то повествование от первого липа, диалог, передача чужого рассказа, исповедь перед молчащим собеседником и т. п. Все эти формы именно *создаются* в литературной прозе — причем создаются с сознательными усилиями и мастерством. И они должны быть ощутимы, «слышимы» при чтении прозы.

Все это совершенно новые, не стоявшие перед поэзией задачи. Мы не найдем у прежних авторов самой

[1] В. Розанов. Опавшие листья. СПб., 1913, стр. 98 — 99.

той проблематики, которую, например, так остро ставит Гоголь в письме к С. Т. Аксакову. Гоголь утверждает, что для писателя прежде всего необходимо уметь «схватить тот склад речи, который выражается у него в разговоре...». Лишь тогда он будет «жив и силен в письме». И это «искусство следить за собой, ловить и поймать самого себя редко кому удается» [1].

Воссоздавая в *письменной* речи склад своей звучащей речи (или речи героя, какого-либо рассказчика и т. п.), пропитывая безмолвный текст движениями и интонациями живого голоса, писатель преодолевает внечувственный, как бы «нотный» характер бытия печатного слова. И настоящий читатель воспринимает все богатство живого звучания; для этого вовсе не обязательно читать произведение вслух (нередко это может даже ослабить или испортить истинное восприятие, ибо исполнение вслух требует особого и высокого искусства).

Все это обусловило развитие в литературе тончайше разработанной системы различных форм речи. Вместо трех основных форм, характерных для поэзии (монолог, «отвлеченный» рассказ от третьего лица, элементарный диалог) мы находим здесь необычайное многообразие сложных и смешанных форм. Огромное значение приобретает образ носителя речи — «автора» или «рассказчика». Об этом интересно говорится в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (М., Гослитиздат, 1960, стр. 122 — 157; это, на мой взгляд, лучшие страницы всей книги).

Анализируя, например, сложнейшую проблему образа рассказчика, В. В. Виноградов пишет: «Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — -это форма литературного артистизма писателя. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе... «Рассказчик», поставленный на далекое речевое расстояние от автора, объективизируя себя, тем самым печать своей субъектив-

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. XII. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1947 — 1952, стр. 407.

ности накладывает на речь персонажей, ее нивелируя. В силу этого образ рассказчика колеблется, иногда расширяясь до пределов «образа писателя», «автора». Соотношение между образом рассказчика и образом «автора» динамично... Динамика форм этого соотношения меняет непрестанно функции основных словесных сфер... Лики рассказчика и автора покрывают (вернее, перекрывают) и сменяют один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей» (указ, изд., стр. 122 — 123).

Все это исключительно важно для понимания художественной речи в литературе. В сложнейших взаимодействиях речи автора, рассказчика, персонажей заключен самый нерв искусства прозы. Здесь и встает вопрос об «изображенном слове» (термин М. М. Бахтина). Речь именно изображается писателем, и в этом во многом коренятся основы художественности в прозе.

Прежде всего следует отдавать себе ясный отчет в том, что речь есть не простая совокупность предложений, но одно из существеннейших материальных проявлений людей и их жизни. И когда это проявление, эта форма бытия людей выступает как нечто художественно изображенное — тем самым художественно осваивается жизнь людей вообще.

Характеризуя речь поэзии, мы устанавливали, что центральную роль играет в ней своего рода языковая система — система тропов, «поэтическая» фразеология и лексика, многообразные ритмические формы, фоника и т. п. Взаимодействие этих элементов и создает художественный образ.

В литературной прозе центр тяжести перемещается в иную плоскость. И прежде всего здесь выдвигается на первый план художественное *изображение* речи. Это вовсе не значит, что в поэзии вообще отсутствует данная сторона дела; просто она не является там определяющей, ведущей. И это легко увидеть на материале прежних теорий речи. Так, например, уже Гораций говорит о необходимости передавать своеобразие речи персонажей:

...Печальные речи приличны
Лику печальному; грозному — гнев, а веселому — шутки;
Важные речи идут и к наружности важной и строгой...
Если ж с судьбою лица у поэта язык не согласен,
В Риме и всадник и пеший народ осмеют бзспощадно.
В этом есть разница: Дав говорит, иль герой знаменитый,
Старец, иль муж, или юноша, жизнью цветущей кипящий;
Знатная родом матрона, или кормилица; также
Ассириец, колхидянин, пахарь, или разносчик;
Житель ли греческих Фив, или Грек же — питомец Аргоса.

(Перевод М. Дмитриева)

Важно отметить, что в поэтике Аристотеля эти моменты, по сути дела, еще отсутствуют. Более того, поистине замечательно, что Аристотель все же останавливается на вопросе о своеобразных типах речи, но говорит об этом следующее:

«Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства... например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное. А на искусство поэзии знание или незнание подобных вещей не накликает никакого упрека... Поэтому пусть обсуждение этого вопроса останется в стороне, как относящееся к другой науке, а не к поэтике» [1].

Таким образом, для Аристотеля «виды словесного выражения», то есть специфические формы и типы речи, — дело исполнения, а не поэтического искусства как такового. Гораций, едва ли не впервые, рассматривает этот круг вопросов как собственное дело поэта.

Вспомним теорию художественной речи Аристотеля. «Достоинство словесного выражения, — пишет он, — быть ясным и не быть низким». Чтобы возвысить свою речь, поэт «пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение...» и т. д. Все они украшают речь. В качестве примера Аристотель берет две ямбические строки, различающиеся одним словом. Эсхил написал в «Филоктете»: «Снедает вечно язва плоть ноги моей», а Еврипид:

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 102 — 103.

«Смакует вечно язва плоть ноги моей». То есть Еврипид «употребил глоссу вместо обычного общеупотребительного слова», и потому его стих «кажется прекрасным», а стих Эсхила — «пошлым» (цит. изд., стр. 113 — 115).

Здесь не к чему пускаться в оценку конкретного смысла данного суждения Аристотеля; нам важен сам принцип. А принцип этот действительно очень необычен с нашей современной точки зрения. Еврипид вложил в уста персонажа малоупотребительный синоним слова «есть». Можно было бы ожидать, что цель этого — придание характерности, индивидуализация речи персонажа (и в конечном счете изображение самого этого персонажа). Но Аристотель видит цель только в «украшении» речи произведения, в создании подлинно поэтической речи.

Примечательно и другое. Гораций уже ставит задачу изображения особенной речи ассирийца, колхидянина, фиванца или жителя Аргоса. Для Аристотеля, очевидно, такой задачи не существовало, ибо он прямо утверждает, что поэтической речи вообще, всегда «следует придавать... характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что приходит издалека, а то, что возбуждает удивление, приятно». Поэтому, скажем, использование диалектизма, по Аристотелю, имеет цель не характеризовать носителя диалекта, но придать речи украшенность. Он замечает, например, что слово «сигюнон» (дротик) «у жителей Кипра — общеупотребительное, а для нас глосса». Но эту глоссу, с его точки зрения, следует употреблять вовсе не для воссоздания характерной речи киприота, но для создания «прекрасной» речи.

Гораций, которого отделяет от Аристотеля почти четырехвековая история античной культуры, уже ставит вопрос по-иному. С его точки зрения, поэтическая речь *сама по себе* должна изображать персонажа — его эмоциональную настроенность, его возрастные, социальные, бытовые, национально-племенные черты. Однако не следует модернизировать позицию Горация. Как явствует из его послания, он отнюдь не рассматривает указанную задачу как ведущую, основную

цель в работе над художественной речью. Далее, все, что он говорит об этом, относится только к драме. Наконец, он явно имеет в виду лишь общую *характерность* речи, но вовсе не ставит вопрос об ее индивидуализации.

Уже не приходится говорить о тех тончайших взаимоотношениях речевых сфер автора, рассказчика, персонажей и о тех многообразнейших формах речи, которые играют определяющую роль в новой и современной прозе.

В своей книге о Достоевском, в теоретическом разделе, посвященном художественной речи в прозе[1], М. М. Бахтин глубоко исследовал систему форм прозаической речи. Он выделяет три основных типа речи. Во-первых, «прямая» речь, непосредственно изображающая предмет. Во-вторых, речь персонажа, в которой необходимо видеть две разновидности: речь характерная (о ней, например, говорит Гораций) и речь индивидуализированная. Третий тип — наиболее существенный для прозы — представляет собою своего рода синтез двух первых: это речь с установкой на чужую речь — например, речь автора с установкой на речь персонажа, либо речь персонажа, в которую внедряется «голос» автора, либо речь персонажа, вбирающая в себя «голос» другого персонажа, и т. п. Здесь возможны многообразнейшие формы; М. М. Бахтин выделяет четырнадцать разновидностей, но, по-видимому, даже это количество не исчерпывает всех особенных форм.

Главная черта всех этих форм речи состоит в том, что, в отличие от прямой речи, изображающей предмет, и речи персонажа, которые являются *одноголосыми* речами, третий тип представляет собою *двуголосую* речь. Чаще всего это слияние, переплетение голоса автора и голоса персонажа, причем, при всей нераздельности голосов, читатель все же ясно чувствует эту двуголосность.

Чтобы яснее видеть это свойство, возьмем пример

[1] М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929, стр. 105-132.

из уже высоко развитой, совершенно зрелой прозы — из чеховской повести «Степь»:

«Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная бричка бежала мимо и оставляла все позади. За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника... За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...»

Голос ребенка с очевидностью вливается в повествование во фразе: «До своей смерти она была жива...»[1] Но более приглушенно этот голос звучит и раньше (например, «день и ночь спали... отец и бабушка»).

Соединение голосов автора и персонажа — это не просто «один из приемов»: это одна из основ, одна из существеннейших сторон искусства прозы и литературы в целом. Правда, далеко не всегда это свойство выступает так ясно и осязаемо, как в «Степи», где герой — ребенок. Большая или меньшая очевидность двуголосой речи зависит от дистанции между автором и персонажем, от социальных, идейных, национальных, психологических, возрастных и т. п. различий между ними. В тех случаях, когда эти различия незначительны, двуголоспость затушевывается.

Но вот пример из «Молодой гвардии» Фадеева — писателя, для которого двуголосность речи характерна в слабой степени. Любка «обтерла ладошками розовые ступни и надела фильдеперсовые чулки телесного цвета и кремовые туфли и обрушила на себя прохладное шуршащее платье». Слова «фильдеперсо-

[1] Характерно, что один знакомый Чехова, беллетрист И. Л. Щеглов, упрекнул писателя за эту фразу, восприняв ее как некий ляпсус; Чехов из вежливости не стал спорить с глухим читателем (см. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». Гослитиздат, 1947, стр. 428). Это показывает, как медленно и запоздало формируется способность восприятия нового искусства прозы.

вые», «телесного цвета» и «кремовые» явно принадлежат голосу самой Любки; они слишком далеки от речевого образа автора. Так речь героини незаметно (но так или иначе ощутимо) вливается в изображающую ее облик авторскую речь.

Вообще двуголосность в той или иной форме присутствует в зрелой прозе и является одним из фундаментальных принципов самой художественности прозаической речи[1]. Она столь же существенна, как система тропов для речи поэтической. В отрывке из «Степи», в сущности, нет тропов (кроме, конечно, языковых). И в то же время он обладает мощной изобразительной и выразительной силой.

До сих пор мы говорили о речи, в которой голос персонажа вливается в «объективную» речь автора, в повествование от третьего лица. Но возможен и прямо противоположный случай, когда голос автора слышится в речи персонажа. Очень ясно проступает голос автора в различных видах сказа, повествования «от рассказчика», «их-эрцэлунг» и т. п.

Все это требует разработки особой области теории речи для прозы; концепции художественной речи, сложившиеся на основе поэзии, к ней неприменимы. Теория поэтической речи, классическая поэтика есть теория «лишь одного... типа слова, т. е. авторского прямого предметно-направленного слова», — писал М. М. Бахтин. Для нее «существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания...

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные» (цит. соч., стр. 128 — 130).

Старая поэтика (а она во многом еще жива и те-

[1] Несомненна и основополагающа роль «двуголосия»; например, в прозе таких крупнейших писателей XX века, как Томас Манн, Фолкнер, Лакснесс, Моравиа, и других.

перь) «берет слово в пределах одного монологического контекста» и рассматривает слово «в отношении к своему предмету... или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи» (там же, стр. 106). С такой точки зрения — если провести ее последовательно — уже цитированная фраза из чеховской «Степи» не может быть воспринята иначе, чем ошибка, бессмыслица. Для понимания прозы необходимо ощущать (и, далее, исследовать) слово в *диалогическом* (или даже многоголосом) контексте, видеть два (или несколько) взаимодействующих голоса. Иначе нельзя понять самую основу искусства прозаической речи, источник ее *художественности.*

Говоря о двуголосности прозы, нельзя, наконец, упустить из виду ее необходимое условие — последовательную *индивидуализированность* речи автора и персонажей. Ведь только при этом условии и может возникнуть двуголосность. Вплоть до XVIII — начала XIX века проблема индивидуальности авторской речи, но сути дела, не ставится вообще; мы не найдем никаких ее следов в многочисленных поэтиках и риториках античности, Возрождения, классицизма. Что же касается речи персонажей, то к ней в той или иной мере предъявляется только требование характерности. Это значит, в частности, что персонажи одного социального, психологического, возрастного «уровня» говорят, в общем, одинаково. Дело идет лишь о соблюдении *правдоподобия.* Так, уже Аристотель замечает, что было бы неприлично, «если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных вещах, выражался возвышенным слогом»; в остальных случаях, с точки зрения Аристотеля, должен господствовать единый возвышенный, поэтический слог[1].

Между тем в зрелой прозе проблема индивидуальности речи автора и персонажей становится одной из решающих, фундаментальных. Так, Чехов, без сомнения, был прав, когда говорил: «Прежде всего о начинающем писателе можно, судить по., языку,: Если: у

[1] См. «Античные мыслители об искусстве», стр. 183

автора нет «слога», он никогда не будет писателем. Если же есть слог, свой язык, он как писатель не безнадежен. Тогда можно рассуждать о других сторонах его писаний» [1].

Чехов также считал, что каждый персонаж необходимо должен «говорить своим языком», и очень метко высказался по поводу бездарной пьесы Суворина: «Если бы она была написана в стихах, то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком… — все *это* в стихотворной классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом» (там же, стр. 670). Это действительно так в поэтической драме и, в равной мере, поэме все подчинено общему, единому движению поэтической речи; прозаическая же драма (и повесть) невозможна без подлинно индивидуальных голосов. Ибо без этого никак не может возникнуть и развиться двуголосая (и многоголосая) речь прозы, которая, как я пытался показать, является одним из основных источников художественной энергии, специфической формой образной структуры произведения.

3

Итак, для художественной речи литературной прозы — то есть речи романа и родственных ому жанров прозаической повести и новеллы — характерны две новаторские тенденции — прямая изобразительность слова и многоголосие. Естественно, в ранних образцах романа эти свойства только еще формируются. Впрочем, подчас они достаточно ясно выражены и здесь. Так, уже говорилось выше о своеобразии речевой стихии в романе Кеведо о Паблосе: рассказ ведется от лица героя, но в речь Паблоса как бы внедрен голос автора. С другой стороны, отчетливая изобразительность выступает, например, уже в романе Прево.

Но, так или иначе, подлинное и сознательное воплощение указанные тенденции находят в зрелой прозе — в романе и повести XIX — XX веков. Поэтому в

[1] «Русские писатели о языке», стр. 666.

предшествующих разделах этой главы говорилось большей частью о прозе этого периода. Кроме того, поскольку действительный анализ свойств художественной речи возможен только при рассмотрении подлинного текста, мы обращались исключительно к материалу русской прозы. И в заключение имеет смысл дать общий обзор развития русской литературной прозы — по необходимости предельно сжатый и схематический.

Говоря о двух тенденциях в речи художественной прозы — непосредственной изобразительности слова и взаимодействии «голосов» автора и персонажей, мы имеем в виду, что эти тенденции обычно переплетаются, проникают друг друга или, во всяком случае, тесно связаны между собой.

Однако можно так или иначе разграничить два типа художественной прозы, в каждом из которых господствует одна из этих тенденций. В истории русской прозы эти два типа отчетливо выступают уже в творчестве Пушкина. С одной стороны — непосредственно изобразительная проза «Арапа Петра Великого», «Дубровского», «Пиковой дамы»; с другой — двуголосая проза «Повестей Белкина» (особенно «Истории села Горюхина») и отчасти «Капитанской дочки».

В дальнейшем развитии русской прозы можно выделить два потока. Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой, Гаршин, Бунин развивают в общем и целом линию изобразительной прозы; Гоголь, Достоевский, Щедрин, Лесков, Сологуб, Ремизов тяготеют к прозе многоголосой; наконец, некоторые писатели (например, Чехов) синтезируют обе тенденции.

Такое разграничение четко провел Горький в своей ценнейшей статье о Лескове. Он видел отличие Лескова от Тургенева, Гончарова, Толстого в том, что последние «писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что, когда читаешь их книги, то кажется: все герои... окружают тебя, физически соприкасаясь с тобой...

Лесков — тоже волшебник слова, но он писал не

пластически, а — рассказывал... Люди его рассказов Часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают перед вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других...

Толстой, Тургенев любили создавать вокруг своих людей тот или иной фон, который еще более красиво оживлял их героев, они широко пользовались пейзажем, описаниями хода мысли, игры чувств человека, — Лесков почти всегда избегал этого, достигая тех же результатов искусным плетением нервного кружева разговорной речи»[1].

Итак, есть два типа прозы, в первом из которых речь выступает прежде всего как средство изображения, а во втором — как самый предмет изображения. В творчестве Лескова этот второй тип действительно нашел самое чистое воплощение. Мы уже говорили о том, что речь людей есть неотъемлемая сторона и часть их жизни, их бытия. Поэтому, изображая не что другое, как речь, художник все же схватывает именно жизнь людей и даже их самих. Об этом очень тонко писал Тынянов как раз на примере творчества Лескова:

«Русская речь, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ...»[2].

Этот тип прозы, выражаясь в наиболее чистой форме у Лескова и его прямых последователей (Сологуб, Ремизов, Зощенко, ранний Леонов), вместе с тем очень широко выступает у Гоголя, Щедрина, Достоевского. Характерны высказывания этих писателей о художественной речи: их прежде всего заботит, так сказать, постановка голосов, индивидуальное своеобразие речи автора, персонажей, рас-

[1] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 92 — 93.

[2] Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. «Прибой», 1929, стр. 503 — 504.

сказчика. Гоголь видит первую задачу писателя в том, чтобы «схватить тот склад речи, который выражается у него в разговоре» [1].

Достоевский пишет о рассуждениях одного из своих героев: «Я же... если б лично от себя выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же не мог ни другим языком, ни в другом духе выразиться, как в том, который я придал ему»[2]. Многоголосая природа прозы Достоевского превосходно раскрыта в труде М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

Наиболее остро и сознательно сформулировал законы многоголосой прозы Лесков. Он говорил: «В писателе чрезвычайно ценен его собственный голос, которым он говорит в своих произведениях от себя. Если его нет, то и разрабатывать, стало быть, нечего. Но если этот свой голос есть и поставлен он правильно, то... возможна работа над ним... Но если человек поет не своим голосом... — дело безнадежно... Я вот не знаю, какой голос у Ясинского, хотя, читая его произведения, я стараюсь прислушаться к языку действующих в них лиц. Все у него говорят одним голосом, одним языком. Все это один и тот же человек, подающий одним и тем же языком различные реплики... Многочисленные его герои расставляются им на ровной плоскости, вроде оловянных солдатиков... А сражения-то и нет! Стоят они себе оловянными, мертвыми, безголосыми...» [3]

Здесь удивительно точно и глубоко раскрыта сущность многоголосой прозы. «Сражения-то и нет!» — говорит Лесков. Это означает, что нет взаимодействия, сопоставления голосов — то есть нет художественности, ибо она рождается именно в этом взаимодействии, условием для которого является, в частности, подлинное своеобразие голоса автора, отличающегося от голосов персонажей.

Впрочем, тут же следует оговорить, что в основу

[1] «Русские писатели о языке», стр. 174.
[2] Там же, стр. 551.
[3] Там же, стр. 616 — 617.

художественной прозы может лечь и иная закономерность — точное изображение действий, движений людей и вещей. В прозе Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Гаршина, Бунина взаимодействие голосов обычно не играет определяющей, ведущей роли.

Сложнее обстоит дело в прозе Чехова и Горького, где обе тенденции, пожалуй, равно существенны. Правда, в последний период творчества Горький явно тяготеет к изобразительной прозе. Это имеет свои причины, связанные с тем переломным состоянием, которое переживает русская проза в первой четверти XX века.

Однако, прежде чем перейти к прозаической речи XX века, следует сказать несколько слов о проблеме поэзии, стихотворной литературы в эпоху прозы. Нельзя отрицать того факта, что после Пушкина проза выдвигается на первый план русского искусства слова. Правда, вначале она с величайшим трудом освобождается от традиций поэтической речи. И характерно, что Белинский уделяет огромное внимание борьбе за подлинную прозу. Так, разбирая повести Марлинского, он приводит фразу одного из персонажей: «речь правды и природы недоступна душам, воспитанным кровавыми предрассудками» — и восклицает: «Скажите, бога ради, кто, когда и где говорит таким языком? неужели это натура, действительность?»

Дело здесь не в неудачности данной фразы, но в самом принципе поэтической речи, который отвергает Белинский. Он говорит, что для него «нет ничего в мире несноснее, как читать в повести или драме вместо *разговора — речи,* из которых сшивались *поэтическими уродами* классические трагедии. Поэт берется изображать мне людей не на трибуне, не на кафедре, а в домашнем быту их частной жизни, передает мне разговоры, подслушанные им у них в комнате... — и я вместо этого читаю речи, составленные по правилам старинных реторик» [1].

Белинский совершенно прав в критике современно-

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 41 — 42.

го ему прозаика; но вместе с тем он вдруг словно забывает о том, что на отвергаемом им принципе основана речь величайших поэм и трагедий прошлого (а не только «уродские» произведения эпигонов классицизма).

Однако дело обстоит сложнее. Белинский говорит здесь именно о прозе. Ибо в другой статье он же выступает против Сенковского, который предлагал «совсем изгнать... из языка русского» такие слова, как «сей», «ланиты», «уста», «чело», «стопы» и т. п. «Увлекшись своею мыслию, — пишет об этом Белинский, — он (Сенковский) не хочет видеть, что слог в самом деле не один», что вполне возможны в искусстве слова образцы «высокого, поэтического красноречия, хотя между тем таким языком и никто не говорит». Белинский только подчеркивает, что на использование подобных слов «могут решаться только истинные поэты: их поэтический инстинкт всегда и безошибочно покажет им не возможность, но необходимость употребления этих слов там, где есть эта необходимость. Но, — продолжает Белинский, — сии и оные, употребляемые в прозе, хотя бы то была и проза самого Пушкина, доказывают или предубеждение... или неумение управиться с языком» [1].

Белинский раскрывает здесь расстановку сил в литературе в самый период ее становления. Поэзия не отмирает — она просто образует теперь особую, специфическую сферу (ранее она, в сущности, совпадала с понятием искусства слова вообще). И действительно, мы найдем подлинно поэтическую речь и у Лермонтова, и у Кольцова, и у Тютчева, и у Фета, и в значительной области некрасовского творчества. Причем поэзия теперь не обнимает всю стихотворную литературу: уже в творчестве Пушкина есть целый пласт произведений, которые, в сущности, представляют собою «прозу в стихах». Тем более это уместно сказать в отношении Некрасова.

Наконец, Маяковский уже прямо ставит задачу

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 546 — 547.

«ввести разговорный язык в поэзию и... вывести поэзию из этих разговоров» [1]. Это очень конкретная характеристика собственного творчества, ибо поэзия Маяковского — особенно зрелая — насквозь разговорна, и ее богатая метафоричность не заглушает присущего ей многоголосия, взаимодействия разных голосов, подчас резко полемизирующих. С этой точки зрения поэзия Маяковского внутренне родственна прозе Достоевского, на что метко указал Пастернак.

Таким образом, свойства прозы глубоко проникают в стихотворную литературу. К этому следует добавить, что к XX веку в стихотворной литературе отходят на второй план или вообще отмирают некоторые характернейшие черты поэзии. Так, по сути дела, не употребляются сложные строфические формы, Определявшие ранее стройную завершенность лирических стихотворений (сонет, рондо, октава, триолет, секстина и т. п.); резкий сдвиг происходит в ритме, теряющем классически правильную, количественную организованность (дольник, свободный стих, неравносложность строк и т. д.); речь все более становится почти такой же «всеядной», как в прозе; устанавливается невозможная ранее (и подчас даже превышающая прозаическую) свобода синтаксического строения («Мы живем зажатые железной клятвой. За нее — на крест и пулею чешите. Это — чтобы в мире без России, без Латвии жить единым человечьим общежитьем»).

И все же было бы совсем неверно представить дело таким образом, что в XX веке устанавливается окончательно господство прозы. Если поэтическая речь, в общем и целом, сближается в это время с прозаической, то, как это ни парадоксально, сама проза движется словно в обратном направлении.

К концу XIX века русская литература достигла своего рода крайней прозаизации. Поэзия как бы вовсе перестала существовать, а прозаическая речь Чехова словно начисто освободилась от поэтических

[1] В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 84.

элементов. Чехов склонен считать тропы вообще чем-то противоречащим подлинной художественности речи. Он пишет, что выражения «море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п.» лишь вносят неясность и останавливают внимание именно и только потому, что не сразу понятно, о чем идет речь, а настоящая «красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.»[1].

Но Горький с замечательной чуткостью пишет Чехову в 1900 году: «Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах... Я этому чрезвычайно рад. Будет уж!.. Все хотят возбуждающего, яркого...»[2] И в самом деле, настает эпоха своеобразной «поэтической» прозы; начинает ее не кто иной, как сам Горький в своих ранних вещах. В духе поэтической прозы пишут такие разные и даже подчас противоположные писатели, как Андреев, Пришвин, Сологуб, Серафимович, Андрей Белый, Ремизов, Кузмин, Александр Грин и другие. Но особенно яркий расцвет переживает эта поэтическая проза в первые послереволюционные годы — в творчестве Бабеля, Артема Веселого, Зощенко, Вс. Иванова, Леонова, Малышкина, Пильняка, Федина и других.

Впрочем, пора уже выяснить, что мы понимаем под поэтической прозой. Существует термин «орнаментальная проза», но он в данном случае был бы слишком узок: орнаментализм в собственном смысле — это, скорее, одна из тенденций эпохи поэтической прозы — так же как, например, ритмическая проза, характерная в чистом виде лишь для отдельных писателей. Между тем явлению, которое мы называем поэтической прозой, так или иначе отдают дань все писатели в первую четверть века (даже Бунин в рассказах 1920-х годов).

[1] «Русские писатели о языке», стр. 663 — 664.

[2] А. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, стр. 113.

Основу этого явления составляет возрождение своего рода «поэтического языка». В высшей степени характерно, что в этот же период вновь остро встает проблема особого «языка» и в теории искусства слова (см. различное выражение этого в работах последователей Потебни, членов Общества по изучению поэтического языка, приверженцев вульгарно-социологической «теории стилей» и т. п.). Если для Чехова язык должен быть прежде всего и последовательно «прост», то теперь вновь складывается убеждение, что язык искусства слова не может быть простым и имеет свои принципиальные особенности.

Поэтическая проза тяготеет к употреблению специального языка — широкому использованию особых, редких слов (например, диалектизмов и варваризмов), системы тропов, сложных, необычных синтаксических конструкций, фонетической инструментовки, нередко даже отчетливого ритмического построения и т. д. Вместе с тем все это отнюдь не означает прямого возврата к принципам поэтической речи в собственном смысле; в искусстве не бывает буквальных повторений. Так, например, в поэтической прозе XX века совершенно не наблюдается типичное для старой поэзии разделение «высокого», «среднего» и «низкого» стилей речи. Еще более важно, что в этой поэтической прозе нет прямой установки на «прекрасное» слово — слово в ней часто остается «необычным», не приобретая ореола «красоты», как это присуще слову в поэзии.

Наконец, поэтическая проза не связана с требованием произнесения, звучащего исполнения (как поэзия). В то же время она вся направлена на то, чтобы создать иллюзию звучащего слова непосредственно при чтении глазами. Об этом интересно писал Б. М. Эйхенбаум в статье, которая так и называется — «Иллюзия сказа» (1918). Он говорит здесь о том, что такие разные художники, как Ремизов и Андрей Белый, каждый по-своему, всеми силами стремятся «сохранить в письменной речи все оттенки устного сказа» [1].

Можно прийти к выводу, что проза XX века просто

[1] Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 156.

развивает дальше ту линию прозы, которая делает речь предметом изображения. Между тем, хотя многие прозаики клянутся именем Лескова, положение вещей более сложно. Так, типичное для прозы этого времени нагнетание тропов, ритмизация, инструментовка едва ли способствуют действительному изображению реальной человеческой речи. Подлинная природа поэтической прозы персонажей Сологуба, Ремизова и, далее, раннего Леонова, Вс. Иванова, Федина — это во многом именно стилизация.

Характерно, например, признание Федина, раскрывающее принципы его работы над речью персонажей (конец 20-х годов): «Легче улавливать особенности языка крестьянина, ремесленника, торговца, игру и оттенки уличного слова... Я записываю счастливое слово... две, три родственных записи дают возможность, по аналогии, составить известный фразеологический набор, который и служит затем основой речевых оборотов какого-нибудь персонажа»[1]. Уместно напомнить, что в свое время Достоевский достаточно резко критиковал такой метод, определяя его как попытку заставить героя говорить «эссенциями», «характерностями сплошь»[2].

Еще более «разоблачительно» признание Замятина: «На согласных я строю внешнюю звуковую характеристику действующих лиц. Это очень последовательно проведено, например, в «Островитянах»: там каждому человеку соответствует свой лейтмотив, неизменно сопровождающий его появление. Кембл... — в тупых, упрямых б, л, р («громадные, квадратные башмаки, шагающие, как грузовой трактор...», «Верхняя губа Кембла обиженно, по-ребячьи, нависала...»); викарий Дьюли — в злых з и с («Всякий раз мистер Дьюли с ослепительной золотой улыбкой — у него было восемь коронок на зубах...»)»[3] и т. д.

Все это показывает, что прозе первой четверти века действительно свойственна особенная реальность художественного языка, которая в известной степени

[1] «Как мы пишем». ИПЛ, 1930, стр. 173.
[2] «Русские писатели о языке», стр. 548 — 550.
[3] «Как мы пишем», стр. 39

существует даже независимо от содержания. Одной из основных причин возникновения и развития этого особого языка является небывалая осознанность работы над речью, характерная для данного времени. Те свойства речи, которые в прозе XIX века только нащупывались и действительно творились, были плодом целостного созидания произведения, теперь нередко строятся совершенно сознательно, по заданной программе. Невиданное ранее распространение и роль играют разного рода манифесты, в которых совершенно точно указываются «необходимые» для подлинной художественности качества речи — например, сложный параллелизм в семантике и утонченная звукопись (символизм), творчество «зауми», «самовитого слова» (футуризм), сложная и непрерывная цепь тропов (имажинизм), иллюзия сказа и крепкий ритм («Серапионовы братья») и т. п.

Такая осознанность, почти рационалистичность в творчестве (громкие призывы к интуитивизму, забота об «освобождении подсознания» — характерные, например, для Замятина и Пильняка — только выдают этот реальный рационализм) не могли означать ничего иного, как перелом в развитии художественной речи прозы. Но это переломное состояние было вместе с тем школой прозы. В частности, оно учило тому, в чем Толстой видел главное умение художника: «Знать свое — или, скорее, что *не мое,* вот главное искусство» [1].

Искусство слова как бы пробует в эту эпоху все возможные формы речи, и каждый художник может выяснить и уточнить свою позицию в отношении речи, понять, что «не его».

Переломное состояние художественной речи прозы стало очевидным уже к середине 1920-х годов. Оно было твердо констатировано на дискуссии о современной литературе в 1924 году (в Институте истории искусств в Петрограде), участниками которой были видные прозаики; (А. Толстой,. Замятин, Федин, Эренбург, Каверин) ,и теоретики .(Тынянов, Эйхенбаум,

[1] «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 104.

Груздев, Жирмунский, Шкловский). Тут впервые прозвучал вывод о том, что «так называемая «орнаментальная проза» исчерпала себя до отказа» и необходимо искать новые пути[1].

Впрочем, это была уже именно констатация совершающегося перелома. Если в ранних произведениях: подавляющего большинства советских прозаиков художественная речь несла на себе печать «орнаментализма» (сказовая манера повествования, обильная; метафоричность, нагнетение диалектизмов, просторечие, арго, элементы ритмической прозы — в частности, так называемой «рубленой прозы», звуковая инструментовка и т. п.), то с середины 1920-х годов положение быстро меняется. Чтобы увидеть это, достаточно сравнить фадеевский «Разлив» (1923) с его же «Разгромом» (1926), «Похождение Невзорова, или Ибикус» (1923) А. Толстого с «Восемнадцатым годом» (1927), «Падение Дайра» (1921) Малышкина с «Севастополем» (1930), «Анну Тимофеевну» (1921) Федина с «Братьями» (1927), «Партизанские повести» (1921 — 1923) Вс. Иванова с «Тайное тайных» (1927), «Петушихинский пролом» (1922) Леонова с «Сотью» (1929) и т. д. Об этом переломе неоднократно говорили сами писатели (см., например, статьи Фадеева, Федина, Толстого, Вс. Иванова).

В самом конце 1920-х годов и особенно в 1930-х годах широко развиваются новые формы прозы, художественная речь которых уже совершенно свободна от «орнаментальных» свойств. В этот период интереснейшие открытия в сфере художественной речи совершились в творчестве Шолохова, А. Толстого («Петр Первый»), позднего Пришвина, Андрея Платонова, Аркадия Гайдара, Олеши, Тынянова («Пушкин»), зрелого Ба.еля, о котором. А. К. Воронский справедливо писал в 1928 году, что он «освободился от своей пышной пленительной вычурности и стилизаций и нашел настоящую чистоту и классичность художественной речи». Да и литература вообще, продолжал критик, «все больше и больше, все чаще и чаще возвращается к

[1] См. отчет в журнале «Русский современник», 1924, № 2, стр. 278

простоте и ясности в языке, в стиле, в построении вещи»[1].

Замечателен в этой связи крутой поворот Горького к новому пониманию художественной речи. Уже цитировалось его письмо к Чехову, в котором он декларировал необходимость перехода к «яркой, возбуждающей» прозе. Тогда же Чехов критически отзывался о поэтической прозе Горького: «Море смеялось», — продолжал Чехов, нервно покручивая шнурок от пенсне. — ...Море не смеется, не плачет, оно шумит, плещется, сверкает... Самое главное — простота...»[2]

И вот в 1928 году Горький замечает: «Море смеялось», — писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний...»[3]

Конечно, Горький не вполне прав, ибо поэтическая проза создала свои художественные ценности. Но здесь ярко выразился момент перехода к новому типу прозы.

Для лучших явлений русской прозы конца 1920-х и 1930-х годов характерно то, что речь, с одной стороны, не подчиняется каким-либо требованиям общего «современного» стиля (то есть стиля поэтической прозы), а с другой — вовсе не повторяет сложившихся форм прозы Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина. Она идет вперед, осваивая само движение современной жизни и созидая формы речи как бы непосредственно из форм жизни.

Такова проза Шолохова, в которой вместе с голосами героев звучит голос народа — звучит не рядом, а внутри самих голосов героев, подобно эху[4]. Такова далеко еще недооцененная проза Андрея Платонова, в речи которой словно бы слышны голоса самой природы, ее живых сил — листьев, корней, зерен — и да-

[1] А. Воронский. Литературные портреты, т. 1. М., «Федерация», 1928, стр. 13.

[2] «Русские писатели о языке», стр. 667.

[3] Там же, стр. 694.

[4] См. об этом работу Л. Ф. Киселевой в главе о стиле в третьем томе коллективного труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении». М., Изд-во АН СССР, 1962 — 1963

же дающей всем жизнь темной земли. Такова тончайшая, изящная и в то же время доподлинная, не «поэтическая» проза Олеши, где, быть может, впервые формируется действительно прозаический тип метафоры, предстающей не столько как реализация субъективного восприятия, но прежде всего как удивительно точное изображение предмета: «Голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы», «Человека окружают маленькие надписи, разбредшийся муравейник маленьких надписей: на вилках, ложках, тарелках, оправе пенсне, карандашах...» В такого рода тропах словно начинает говорить о себе мир мертвых вещей: они обретают голоса. Вообще для речи новейшей прозы характерно стремление к теснейшему взаимодействию голосов очень разного плана и происхождения — не только человеческих, но и голосов живых существ, вещей, земли, целого народа, мира и вселенной.

В современных поисках в сфере художественной речи прозы наметились две разных устремленности: с одной стороны, попытки создания ярко выраженного «современного» стиля, напоминающие тенденции прозы начала 1920-х годов, с другой — стремление возвратиться к «истокам», буквально воспроизвести стиль Чехова и Бунина. Думается, что эти устремления не могут привести к победе, к созданию новой классической прозы. Единственный путь — это упорное, неимоверно трудное и в то же время по-своему «наивное», «естественное» овладение реальными формами самой жизни, «перевод» этих форм в формы прозаической речи, как бы не опирающейся (во всяком случае, внешне, очевидно) ни на плотный грунт вековой традиции, ни на зыбкое марево «современного стиля». На этом пути развивается художественная речь прозы Солженицына.

Глава двенадцатая. ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ РОМАНА

1

Трудно закончить книгу о романе, ничего не сказав о его развитии во второй половине XVIII, в XIX и XX веках: ведь именно в течение этих двухсот лет — исключая отдельные короткие перерывы — роман выступает как ведущий, определяющий жанр литературы в целом. Тут даже не поможет оговорка, что книга все-таки посвящена проблеме происхождения жанра и касается теории жанра лишь в связи с этой проблемой.

Правда, уже предшествующая глава строилась в основном на материале новейшей художественной прозы — прежде всего русской. Но мы ограничились только одной стороной дела — проблемой своеобразия художественной речи в романе (и прозе вообще). Необходимо очертить хотя бы самые общие контуры истории романа в ее основных этапах. Разумеется, этот очерк неизбежно будет крайне сжатым и, по сути дела, декларативным. Его можно рассматривать только как заявку на будущее исследование.

История романа достаточно сложна и богата уже в XVIII веке. После «Манон Леско» (1731) — романа, представляющего собою как бы гармонический, равно-

мерно развивший свои возможности образец, жанр отчетливо разделяется на две линии, которые были убедительно охарактеризованы, в частности, в книге Ралфа Фокса.

С одной стороны, интенсивно развивается событийный роман, в котором на первом плане предстает изображение цепи событий, часто напряженных и запутанных. Это направление, к которому отчасти принадлежит Филдинг, а особенно Смоллетт, Ретиф де ля Бретонн, Луве де Кувре, иногда рассматривают как продолжение плутовского романа. Однако это едва ли плодотворная точка зрения, ибо названные романы уже всецело пропитаны эстетическими идеями века Просвещения, и само «плутовство» их героев имеет принципиально иной характер, чем в романах XVII века. Там плутовская жизнь была естественной и все определяющей формой бытия, запечатленной в самой структуре произведения. Здесь это уже своего рода осознанный прием, способ повествования, дающий возможность вскрыть определенные тенденции общественной и личной жизни. Как верно заметил о себе в «Томе Джонсе» Филдинг, он держится в своих романах «метода тех писателей, которые занимаются изображением революционных переворотов», то есть отчетливых и резких событий, способных ярко осветить человеческие свойства.

Филдинг настаивает, что нужно «обходить молчанием обширные периоды времени, если в течение их не случилось ничего, достойного быть занесенным в нашу летопись...

Например, кто из читателей не сообразит, что мистер Олберти, потеряв друга, испытывал сначала те чувства скорби, какие свойственны в таких случаях всем людям?.. Опять-таки, какой читатель не догадается, что философия и религия со временем умерили, а потом и вовсе потушили эту скорбь?» и т. д. Это рассуждение явно заострено против психологического романа — в первую очередь против романов непосредственного литературного противника Филдинга, Ричардсона, для которого основным объектом повествования являются как раз чувства, «свойственные всем

людям» в тех или иных случаях. Филдинг убежден, что человек раскрывается с подлинной глубиной и всесторонностью в действии, причем действии значительном и напряженном, требующем от захваченных им людей активных реакций и поступков.

Разумеется, эта, выражающая определенную практику, теория романа имеет односторонний характер. Линия Смоллетта и Луве де Кувре в дальнейшем приводит к установлению особой ветви романа — романа приключенческого, собственно авантюрного, который, в сущности, находится на границе подлинного искусства и «развлекательной» литературы — одного из средств интеллектуальной игры (стоит заметить, что нередко на подобного рода произведения необоснованно обрушивают презрение; между тем они являются законным и вполне достойным феноменом — не нужно только рассматривать их как собственно художественные объекты). В приключенческих романах сплетение острых событий становится уже самоцелью или, точнее, высшей целью — ибо именно этим и только этим они интересны для читателя.

Конечно, все это нисколько не бросает тень на сам по себе событийный роман XVIII века; лучшие произведения Филдинга, Смоллетта и других являются выдающимися образцами жанра, а их односторонняя специализация имеет свою ценность, ибо заостренное внимание к внешнему действию оттачивает искусство строить это действие, создавая уже не цепь эпизодов, но целостный и внутренне связанный сюжетный *узел.* В этом отношении событийная линия явилась необходимой подготовкой классических повествований Стендаля, Диккенса, Бальзака, Достоевского.

В то же самое время в 1740 — 1780 годах развивается и противоположная линия жанра. В романах Ричардсона, Руссо, Стерна повествование погружается в психологические глубины, теряет действенность, растекаясь в субъективную исповедь. Эта линия продолжается, по сути дела, и в типичных для эпохи романтизма «лирических романах», созданных в 1800 — 1810 годах, — «Рене» Шатобриана, «Дельфине» де Сталь, «Оберманне» Сенанкура, «Адольфе» Констана.

Последний подчеркнул в предисловии к «Адольфу», что в его повествовании «всего два действующих лица и ситуация остается неизменной». Естественно, что при неизменности внешнего состояния художественного мира роман превращается в нечто родственное лирической поэме в прозе.

Впрочем, в эпоху романтизма дело обстоит сложнее. Заняв ведущее место в литературе второй трети XVIII века, роман, начиная со времени Французской революции и до 1830-х годов, явно отходит на второй план. Для творчества влиятельнейших европейских писателей этой эпохи — Гёте, Шиллера, Байрона, Шелли, Бюхнера, Ламартина, Мюссе, Гейне и других — роман в собственном смысле вовсе не является основной формой (между тем именно основную роль играл роман ранее, в середине XVIII века, и позже — во второй трети XIX века). Ведущее значение имеет трагедия, лиро-эпическая поэма, идиллия, различные формы сатиры и т. д. Вместе с тем существенную роль в эту переходную эпоху играет специфический жанр исторического романа (Скотт, Гюго, Виньи), который как бы синтезирует открытия романа со стихией поэмы романтического типа.

Этот перерыв в развитии романа вполне закономерно вытекает из конкретных условий переживаемого Европой периода всеобщей ломки и неустойчивости. Искусство прорывается через предметно-чувственную ткань повседневной жизни (которая, кстати, и сама повсюду как бы порвана, висит клочьями и непрерывно меняет цвета) непосредственно к внутренним узлам мировых конфликтов и катастроф; такого рода задачи не могут быть решены в русле «романной» художественности в собственном смысле. Лишь в находящейся до времени в стороне от сейсмического центра Германии Гёте рассказывает полную прозаической поэзии историю жизни Вильгельма Мейстера. Конечно, это только краткий перерыв; к концу первой трети века разбушевавшееся море входит в берега, и непосредственно сквозь его поверхность снова можно — или даже необходимо — разглядывать глубинные течения жизни.

С другой стороны, нельзя не видеть и того, что роман, уже выступивший в XVIII веке как центральная и универсальная форма литературы, продолжает и в эпоху романтизма воздействовать на все сферы искусства слова. Это ясно сказывается, например, в поэмах Байрона о Чайльд Гарольде и дон Жуане или в трагедии Гёте «Фауст»,

Но, конечно, воздействие жанровых свойств романа на строение других жанров еще не превращает их в роман. И в начале XIX века обнаруживается первый кризис романа. В теоретических декларациях проскальзывает уже идея распада и отмирания этого, казалось бы еще очень молодого, жанра. Весьма поучительно обратиться к этим декларациям в наши дни, когда многие теоретики столь увлечены пророчествами о конце романа.

Так, Фридрих Шлегель в своем известном «Письме о романе», признавая, что современное искусство слова «берет начало в романе», вместе с тем заявил: «Я... презираю роман, если он выступает как особый жанр... В хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, квинтэссенция авторской индивидуальности.

Все так называемые романы, к которым, конечно, совершенно неприменимо мое понимание, я расцениваю согласно степени авторского самосознания...

На мой взгляд, исповедь Руссо — превосходнейший роман, Элоиза же — весьма посредственный»[1].

Естественно, что для Шлегеля романы Филдинга — «плохие книги». Роман ценен для него потому, что «никакая другая форма столь совершенно не могла бы выразить душу самого автора» (цит. изд., стр. 173); «превосходные романы представляют собою сводку, энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума»; «романы — это сократовские диалоги нашего времени. Эта свободная форма служит прибежищем для жизненной мудрости» (стр. 183).

[1] «Литературная теория немецкого романтизма». Под ред Н. Я. Берковского. Л., ИПЛ, 1934, стр. 207 — 210.

В этих суждениях есть много общего с современными призывами разрушить классическую форму романа, заменить ее изображением «потока сознания» или мозаичными книгами эссеистского типа. Правда, теперь, в наши дни, дело идет об изображении уже не «гениального», а «среднего», заурядного и, с другой стороны, деиндивидуализированного сознания. Именно так ставят вопрос некоторые теоретики школы «нового романа» во Франции. Но к этому мы еще вернемся.

Не нужно доказывать, что прогнозы Шлегеля и близких ему писателей оказались несостоятельными. Уже через четверть века первый план европейской литературы властно захватывает роман в его подлинном виде, роман, который выступает именно как «особый жанр». В течение полувека роман является почти не имеющим соперников видом словесного искусства. «Принципиальные» романисты Стендаль, Бальзак, Диккенс, Теккерей, Флобер, Золя, Мопассан предстают как бесспорно крупнейшие западноевропейские художники этого времени; вновь получает высокую оценку и признание и романное наследство XVIII века.

Невозможно кратко охарактеризовать классическую эпоху западноевропейского романа XIX века — она слишком богата и многогранна. Кроме того, это, пожалуй, и не нужно, ибо о творчестве всех названных романистов советскими литературоведами созданы содержательные фундаментальные работы.

Я хочу остановиться здесь только на чисто теоретической проблеме: почему, собственно, роман мог и должен был выйти из кризиса, почему его не заменяет то свободное, не скованное законами повествования о вымышленном человеческом мире «самовыражение» автора, к которому призывал тот же Шлегель? Ведь часто можно слышать, что роман — более или менее «архаическая» форма художественного освоения жизни и на ее место в конце концов придет прямое воплощение эстетического сознания автора, рассказывающего о реально испытанных им переживаниях и событиях и не пытающегося создать вымышленный мир романа и его целостное действие. Так, именно прямое

воплощение художественных мыслей о жизни мы находим во многих книгах разных писателей различных эпох — Дидро, Гейне, Герцена, Глеба Успенского, Франса, Сент-Экзюпери, Пришвина и других. В то время как роман, в его классических формах, создает целостное, самодвижущееся и замкнутое в себе «подобие жизни», не выявляющее прямо и непосредственно своего внутреннего смысла, в «лирических» книгах этих писателей глубокие художественные идеи обнаженно выходят на поверхность.

Однако это вовсе не значит, что роман в его собственной форме содержит меньше обобщающего смысла, чем «лирические» книги; различие состоит здесь не в степени осмысленности, но в -качестве самого мышления. На вершинах своего искусства романист способен воплотить неисчерпаемо богатый художественный смысл. И это совершенно непосредственно связано с жизненностью и как бы естественно развивающейся реальностью создаваемого им художественного мира — богатство смысла оказывается прямо пропорциональным живости и действенности образов. Нельзя отрицать, что все богатство жизненного смысла содержится в самой человеческой жизни. Сознание человека только извлекает и формулирует этот смысл в своих представлениях и идеях. Любое человеческое *суждение* (в том числе суждение художника — афоризм, сентенция, метафорическое выражение и всякое иное) может точно и ясно отразить какие-либо стороны и грани целостного смысла определенного явления — смысла, который неизбежно полон противоречий, колебаний, непрерывно изменяется, связан бесчисленными взаимодействиями с окружающим миром.

Но есть другой путь: воссоздать (то есть вновь создать) в специфическом произведении человеческого творчества — в художественном «подражании» жизни — как бы саму жизнь в ее подвижности и многогранной цельности. Речь идет не о подражании в упрощенно механистическом значении слова, не о фактографической, документальной копии. Подлинный художник творит не «как в жизни», но «как жизнь». Он словно покушается на монопольное право жизни

создавать людей, события, вещи и дерзко создает их сам, подражая жизни, но в то же время и соперничая с ней, опережая ее, создавая таких людей, такие события и вещи, возможность рождения которых лишь *заложена* в жизни. Так были созданы Тиль Уленшпигель, дон Кихот, Симплиций, Фрол Скобеев, Робинзон Крузо, Манон Леско, Вертер, Жюльен Сорель, Печорин и другие фигуры, начавшие жить среди людей с не меньшей очевидностью и прочностью, чем остающиеся в памяти человечества фигуры реальных исторических деятелей XVI — XIX веков. Более того, эти вымышленные «люди» даже как бы превосходят реальных людей своей неувядаемой жизненностью, ибо их облик не стирается, не затемняется с течением времени; они оживают с равной силой и свежестью для каждого нового поколения человечества.

Но мы поставили, по-видимому, совсем иной вопрос: мы говорили о неразделимой взаимосвязи «подражающего» творчества романиста и богатства его художественного мышления. Да будет позволено употребить «ненаучную» метафору, бросающую тем не менее свет на существо дела. Создавая живую или, точнее, живущую и переживающую фигуру своего героя, романист словно уподобляется богу, творящему человека. Микеланджело говорил, что «хорошая картина есть... отблеск совершенства божьих творений и подражание его живописанию»[1]. Для нас «бог» — это, конечно, сокращенное обозначение объективного процесса закономерного развития природы и общества, процесса, творящего все явления. Создавая свои образы, художник подражает этому процессу.

И вот совершенно ясно, что для такого творческого подражания необходимо проникнуть в «замысел бога», осознать, почему и как рождается тот или иной человек, то или иное событие, — в противном случае художник создаст не дышащую жизнью, как бы самостоятельно действующую и переживающую личность, но безжизненную копию внешнего облика. Чтобы дей-

[1] «Мастера искусства об искусстве», т. I. М. — Л., Изогиз, стр. 191.

ствительно подражать жизни, воссоздавать ее, художник неизбежно должен быть мудрым, как сама жизнь, вобрать в себя ее внутреннюю осмысленность. Только овладев этим смыслом или, говоря заостренно, проникнув в «замысел» самой объективной жизни, порождающей все явления, художник способен подражать ее творящей деятельности.

Но это, в свою очередь, означает, что произведение художника, сумевшего создать подлинно живущие, подобные реальным людям характеры, уже лишь только поэтому несет в себе богатый и глубокий жизненный смысл в его противоречивой и подвижной цельности. Художник как бы поднимает в свое произведение этот смысл, таящийся и растворенный в глубинах жизни; образы выступают не только как подобия людей, но и как предметные воплощения этого смысла.

Ценность и даже необходимость этого специфического отражения мира — даже если рассматривать его только с точки зрения познавательной работы человека (а всякое искусство далеко не ограничивается собственно познавательной ценностью) — несомненна и непреходяща. Художественные образы обладают уникальным свойством неисчерпаемости и целостной полноты заключенного в них жизненного смысла. На протяжении этой работы я пытался показать, например, сколь многогранный и широкий смысл излучают образы Тиля, дон Кихота и Санчо, Аввакума, Дегрие и Манон Леско и т. п. Но, пожалуй, можно лишь *указывать* на богатство смысла великих произведений искусства; исчерпать его невозможно не только потому, что он несравненно сложен и многообразен, но и потому, что понятийные суждения неизбежно выпрямляют и огрубляют его, заглушая тончайшие оттенки, обрубая незаметные переходы, упрощая всестороннюю взаимосвязь элементов и т. д. Подлинно совершенный образ представляет собой, пользуясь выражением П. В. Палиевского, «художественный организм», способный к саморазвитию, обладающий неистощимой энергией и родственный в этом отношении самой живой жизни.

Однако естественно встает вопрос — почему мы го-

ворим об этом в связи с романом? Разве это не свойство искусства — в данном случае искусства слова — в целом? Да, конечно, любой поэтический образ с необходимостью характеризуется этими особенностями. Но в романе они приобретают такую интенсивность, зрелость и определенность, что мы можем говорить о новом качестве, о новом состоянии искусства с данной точки зрения. Развернутое доказательство этого потребовало бы специального исследования. Но в нашем распоряжении есть целый ряд совершенно объективных явлений, подтверждающих, что роман осуществляет подлинный перелом в характере художественного мышления.

До становления романа для эпической поэзии типично изображение определенных *исторических* (а не собственно вымышленных, созданных заново художником) событий и лиц; с другой стороны, образы как раз не рассчитаны на достоверность, на подлинное подражание движущейся реальности человеческой жизни; действие совершается в идеализированном, поэтическом мире. Характернейшей чертой являются попытки в прямой форме обобщить смысл совершающегося или извлечь «мораль»; событие и герои скорее воспеваются, чем действительно изображаются — то есть создаются перед нами в своем внутреннем саморазвитии. Между тем роман стремится — причем уже довольно рано это стремление вполне *сознательно* — достичь именно объективного саморазвития художественной реальности. У многих романистов XIX века и даже XVIII века мы находим признания, выражающие активный отказ от прямолинейного формулирования своих идей в отдельных суждениях. Филдинг говорит, например, о «Томе Джонсе»: «На произведение это можно смотреть как на некий великий созданный нами мир». Позднее Толстой скажет, что для выражения сцепления мыслей, воплощенного в «Анне Карениной», ему пришлось бы написать еще раз тот же самый роман.

Следует отметить, что как бы самодвижущаяся, самостоятельная жизненность художественного мира в романе имеет определенную аналогию в предшествующей поэзии — а именно в древнем эпосе, который, пра-

вда, осваивает качественно иную стихию народной героики. Во всяком случае, только в гомеровских поэмах или исландских сагах мы находим столь же естественное, в себе и для себя совершающееся саморазвитие действия. Но как настоятельно и многократно подчеркивал уже Гегель, мы должны последовательно проводить «различие между непосредственной поэзией», ее изначальным видом, который «непреднамеренно поэтичен по представлению и языку», и зрелым видом поэзии, который «знает о сфере, от которой он должен отмежеваться, чтобы стать на свободную почву искусства» (т. XIV, стр. 170). Первоначальная поэзия еще вполне естественно и без сознательных усилий «удерживает в нерасчлененном опосредствовании» «крайние элементы» — восприятие «непосредственной и случайной единичности» и рассудочное осознание «абстрактной всеобщности», сохраняя «надлежащую середину между обычным созерцанием и мышлением» (т. XIV, стр. 194).

То, что в древнем эпосе является естественной и даже, очевидно, неизбежной формой, в романе выступает как результат вполне сознательного творческого устремления и изощренного литературного мастерства. Подчас создатель романа прямо и активно борется за то, чтобы его мысль не выступала в отвлеченных суждениях, но всецело внедрилась в создаваемую художественную реальность, в ее живое движение и развитие. Подобные цели в их чистом виде вовсе не ставили перед собой, например, поэты средневековья или классицизма; едва ли характерно это и для поэзии Ренессанса — для Данте, Рабле, Эразма, Тассо, Ронсара, Камоэнса. Пожалуй, лишь Шекспир, который вообще вырвался невероятно далеко вперед *в* своем искусстве, опередил свою эпоху и в этом отношении.

Итак, можно сказать, что роман явился жанром, в котором искусство слова вступило в принципиально новый этап развития: оно в определенном смысле стало в большей степени *искусством;* в частности, в романе созрели, высвободились и резко выявились существенные качества собственно художественного мышле-

ния. Значение этого трудно переоценить. Поразительно богатый, глубокий и многогранный смысл романов Сервантеса, Дефо, Прево, Гёте, Стендаля, Диккенса, Мопассана, Толстого, Достоевского, Горького, Томаса Манна, Шолохова оставляет ощущение подлинной неисчерпаемости. Сейчас уже совершенно невозможно представить себе культуру человечества без этих неистощимых богатств.

2

Но вернемся к вопросу об этапах истории романа. Теперь можно, в общем и целом, наметить четыре эпохи развития романа до середины XIX века. Это, во-первых, роман плутовской, развивающийся с конца XVI до начала XVIII века. В пределах этого периода создаются также два глубоко своеобразных произведения, органически впитавшие в себя традиции ренессансной эпопеи, — «Дон Кихот» и «Робинзон Крузо»; кроме того, в конце XVII века зарождается и психологический роман, сыгравший позднее огромную роль в литературе («Принцесса Клевская»). Во всяком случае, событийный плутовской роман — наиболее характерная и распространенная форма; в целом ряде отношений близок ему и просветительский роман событийного типа (романы Филдинга, Смоллетта, Мариво и других).

С середины XVIII века на первый план выдвигается психологический роман, в котором основным предметом изображения являются душевные искания и странствия. Впервые в истории литературы движущийся мир человеческой души воссоздается столь крупным планом, как в романах Руссо, Ричардсона, Стерна, Гёте. Этот «сентименталистский» этап служит преддверием кризисной эпохи истории романа — романтической.

Правда, в первой четверти XIX века складывается особая ветвь исторического романа, призванного как бы заменить прежнюю поэму, основанную на историческом материале. Но роман в собственном смысле

оттесняется на второй план, и ему грозит растворение в лирическом монологе. Если у Ричардсона, Стерна, Гёте, Голдсмита и даже Руссо мы находим *объективный* психологический анализ, то в «романтическом романе» господствует субъективное самораскрытие. А этот метод не соответствует тем специфическим целям искусства романа, о которых только что шла речь. Другим характерным течением данного периода являются попытки создания аллегорического романа типа «Люцинды» Фридриха Шлегеля или «Генриха фон Офтердингена» Новалиса; ясно, что аллегоризм как принцип несовместим с искусством романа.

Наконец, после окончательного установления буржуазного общества формируется и интенсивно развивается роман классического типа — роман Стендаля, Диккенса, Флобера, который словно синтезирует отдельно вызревавшие до сих пор стороны искусства романа: сложную и напряженную систему событий (как у Филдинга), психологический анализ (у Стерна и Руссо), широкий взгляд на мир в целом (в «лирических» повествованиях романтиков). Поэтому данная эпоха романа — эпоха подлинной зрелости этого жанра.

Это как будто бы противоречит тому, что говорилось выше о «Манон Леско» как зрелом образце романа. Однако необходимо различать объективную и, с другой стороны, субъективную, сознательную зрелость явления. Ведь, скажем, для Прево его роман был только приложением к «мемуарам», которые сам он считал более значительным своим произведением. Исключительно характерен тот факт, что в XVIII веке роман еще, в сущности, не входит в поэтику, в теоретическую систематику жанров. Даже в эстетике Гегеля он выступает только в роли «меньшого брата» эпопеи, и о нем говорится под занавес, скороговоркой. Между тем в эпоху Бальзака и Диккенса роман властно занимает свое место в теории и критике литературы и осознается как основной, ведущий жанр.

Роман рассматривается в этой книге как специфическая содержательная форма словесного искусства. Я исхожу из того, что содержание жанра в каждую эпоху его развития (имеется в виду, конечно, «содержа-

ние» в наиболее общих чертах — то есть именно содержание *жанра,* а не отдельных произведений) всецело претворено в его форму; в содержании нет ничего, чего бы не было в форме, и обратно. Это можно пояснить на простом и в то же время достаточно существенном факте: отдельным этапам истории романа соответствует различный способ повествования.

Так, для романа XVI — начала XVIII века — от «Ласарильо» до «Манон Леско» — типичен рассказ от первого лица; для романа XVIII века (и, во многом, начала XIX века) — форма переписки или дневника; для романа второй трети XIX века — «объективное» повествование от автора} И эта смена форм необычайно существенна, полна глубокого смысла.

В плутовском романе рассказ от первого лица непосредственно и осязаемо противопоставляет героя, выпавшего из прочной системы отношений, и чуждый, враждебный мир. Герой плутовского романа — это еще только становящаяся личность; про него скорее можно сказать, кем он не является (так, он уже не дворянин, не монах, не купец, не ремесленник и т. д.), нежели кто он есть. Он рассказывает, в сущности, только о событиях, в которых участвовал, а не о самом себе. Но благодаря тому, что рассказывает он об этих событиях сам, своим голосом, перед нами вырастает его образ. Далее, очень важно, что это не просто речь от первого лица, но «живой», как бы устный *рассказ* человека. Благодаря этому создается действенность, подлинная событийность. И все это непосредственно опредмечено в самом способе повествования, который, следовательно, содержателен сам по себе.

В психологическом романе XVIII века основной формой является дружеская переписка героев или дневник, предстающий, в значительной мере, как ряд писем к неведомому другу. И эти родственные способы повествования опять-таки всецело содержательны. Следует иметь в виду, что это именно дружеская (а не деловая) переписка — пространные послания, вызванные не какой-либо практической потребностью, но стремлением к духовному общению с другим человеком (или — в случае дневника — с воображаемым со-

беседником). Сама структура таких писем как бы воплощает идею душевных исканий. В том, что это действительно так, можно убедиться путем простого самонаблюдения: увидев пачку длинных писем или тетрадь с ежедневными записями, мы уже заранее, априорно, еще не прочитав ни одной страницы, знаем, что сейчас погрузимся именно в чьи-то духовные поиски, размышления, странствия. И это предчувствие редко бывает обманчивым.

Наконец, столь же существенно и установление формы объективного авторского повествования в романе второй трети XIX века. В этом синтетическом романе не могли господствовать ни «их-эрцэлунг», ни форма переписки и дневника. Ибо они неизбежно односторонни. В то же время в этот роман небывало широко входят голоса героев в форме диалога; это, в частности, вызвало влиятельную в середине XIX века идею о *драматизации* эпоса в романе (в наше время ей отдал дань В. Д. Днепров).

Однако вместе с тем как раз во второй трети XIX века роман впервые обретает подлинно эпическую объективность и органичность: это уже не прерывистый, похожий на простую запись рассказ героя и не собрание писем или дневниковых фрагментов, но эпопея в прямом и полном смысле слова. Если автор и вмешивается непосредственно в действие, то его вмешательство воспринимается как отступления и комментарии. Действие же предстает как саморазвивающаяся жизнь, и голос автора не выступает на поверхность, хотя он и может жить в мире романа — в стихии юмора, иронии или, напротив, в элегическом и трагическом тоне. Поэтому романы Бальзака, Теккерея, Флобера ближе к классическому эпосу, чем предшествующий роман. Драматизация и лиризм никак не нарушают эпической объективности и прочности стиля. И это достигается именно последовательным проведением формы повествования от третьего лица, которая заключает все элементы произведения в твердую раму.

Впрочем, к концу XIX века эта форма как бы исчерпывает себя и начинается ее кризис и выветривание, что, разумеется, обусловлено сдвигами в социаль-

ной действительности. В натуралистическом романе объективность превращается в объективизм, а в импрессионистической прозе подменяется субъективизмом. Эти понятия относятся к форме романа в той же мере, что и к содержанию, ибо форма есть не что иное, как осуществленное содержание. Поэтому в конце XIX века классический период западноевропейского романа завершается.

Однако уже в середине XIX века в русской литературе началась совершенно новая эпоха романа, которая связана прежде всего с творчеством Толстого и Достоевского — величайших романистов мира. Тот факт, что они, по общему признанию, являются именно величайшими романистами, несет в себе глубокий смысл.

К сожалению, в нашем литературоведении еще далеко не понят и не оценен вклад Толстого и Достоевского в мировую литературу. В частности, этому мешает своего рода национальная скромность. Во многих наших работах имена Толстого и Достоевского ставятся в один ряд с именами десятка западных романистов XIX века, что едва ли сделает западный литературовед. Можно бы привести целый ряд высказываний крупнейших деятелей западной культуры конца XIX — начала XX века об исключительном, ни с чем не сравнимом значении романов Толстого и Достоевского; но, пожалуй, лучше попытаться просто очертить суть проблемы.

Романы Толстого и Достоевского столь значительны прежде всего потому, что они открывают новую эпоху не только в развитии одного жанра — романа, но и искусства слова вообще. Ибо вплоть до середины XIX века продолжалась художественная эпоха, уходящая корнями в поэзию Ренессанса, в творчество Данте, Боккаччо, Рабле, Шекспира, Сервантеса. Так, в высшей степени характерно, что Толстой находит в себе дерзость и силу «отрицать» Шекспира. Нередко это расценивают только как одну из причуд гения. Однако в трактате Толстого о Шекспире верно и метко охарактеризованы *принципы* шекспировского искусства. Толстой вовсе не искажает Шекспира; он правиль-

но понимает его, но стремится преодолеть целый ряд его художественных принципов ради нового искусства, новой художественной эпохи. Между прочим, на это уже очень давно обратил внимание В. Б. Шкловский. В малоизвестной своей книге он писал: «Из того, что поэтика Шекспира не совпадает с поэтикой Толстого, не вытекает ничего, кроме того, что у разных эпох разные представления о художественном» [1].

Несмотря на все достижения романа до Толстого и Достоевского, никого из романистов XVIII — XIX веков все же нельзя поставить в ряд с высочайшими вершинами предшествующей поэзии — в ряд с Гомером или Шекспиром. Между тем Толстой и Достоевский явились, бесспорно, Гомером и Шекспиром *литературы,* художественной прозы. Именно об этом говорил, по сути дела, Томас Манн в своих работах о Толстом. Романы Толстого, писал он, «вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа»[2]. И в самом деле, творчество Толстого и Достоевского опрокинуло идущее от Гегеля понятие о романе и самый прогноз упадка искусства. Искусство вдруг предстало в полной силе и расцвете, в державной мощи.

Одна из существеннейших сторон новаторства Толстого и Достоевского заключается в том, что в их романах открыто и глубоко утвердилась *специфическая форма* этого жанра, которая предстает как слияние, синтез речи первого и третьего лица в повествовании. Как уже говорилось, определенное двуголосие всегда существует в романной прозе: оно выступает, например, и у Кеведо, и, по-иному, у Прево, и, особенно, у Диккенса. Но лишь в несобственно-прямой речи толстовских «внутренних монологов», раскрывающих «диалектику души», и в принципиально «диалогиче-

[1] Виктор Шкловский. Удачи и поражения Максима Горького. «Заккнига», 1926, стр. 14.

[2] Томас Манн. Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 279.

ской» прозе Достоевского это свойство стало подлинной и очевидной основой словесного искусства.

Мы уже охарактеризовали это явление в предшествующей главе «О природе художественной речи в прозе». Сейчас важно обратить внимание на *содержательность* этой формы романа, которая типична не только для Толстого и Достоевского, но — в еще более явном выражении — для крупнейших романистов XX века. В этой форме повествования непосредственно воплощается едва ли не главное художественное открытие Толстого и Достоевского — способность в повседневных, будничных, и, с другой стороны, глубоко личных, даже интимных движениях и переживаниях человека отразить грандиозный, всеобщий, *всемирный* смысл. десь невозможно подробно рассматривать этот художественный принцип; на материале творчества Толстого он убедительно раскрыт в работе С. Г. Бочарова[1].

Сам Толстой очень просто и вместе с тем точно раскрыл сущность своего метода. «Поэзия в старину, — писал он в 1898 году, — занималась только сильными мира: царями и т. п., потому что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие»[2]. И действительно, «простые», обыкновенные люди в повседневной жизненной обстановке непосредственно воплощают у Толстого и Достоевского такую же всеобщую сущность человека, какую воплощали царь Одиссей или принц Гамлет, *реально* «представлявшие» всеобщность своего народа и века. Именно в этом направлении развивалось с самого начала искусство романа, но лишь теперь цель была достигнута в полной мере.

Можно сказать, что до Толстого и Достоевского герой романа был прежде всего героем романа; он не покрывал собой, не «включал» в себя героя поэмы, ге-

[1] В сб. статей «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960, стр. 89 — 146.

[2] «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1865, стр. 486

роя трагедии, лирического героя. Между тем Андрей Болконский, Пьер Безухов или братья Карамазовы, оставаясь «людьми», не будучи «представителями народов», вместе с тем вбирают в себя всю полноту определений человека и человечества.

И это достигается вовсе не «обобщением» в прямом и буквальном смысле слова. Толстой писал, что в героях Достоевского «не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу». И объяснял это так (исходя, безусловно, и из понимания собственного творчества): «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (цит. изд., стр. 264), — то есть чем глубже проникает художник в сокровенную жизнь человеческой личности, тем более всеобщее содержание он захватывает. Это внешне парадоксальное положение совершенно верно: психологические открытия Толстого (как, между прочим, хорошо показывает в упомянутой работе С. Г. Бочаров) нераздельно связаны с эпопейной, всечеловеческой широтой его творчества, взаимно определяют друг друга.

И вот та открыто двуголосая форма повествования, которую утвердили Толстой и Достоевский, непосредственно осуществляет это художественное открытие. Можно сослаться на особенно очевидный и убедительный пример. Герои Достоевского в своих двуголосых, «внутренне диалогических» монологах нередко «спорят» не только с другими героями, но и с целым *миром;* ответные «реплики» мира вторгаются в речь героя. Об этом говорит в своей уже цитированной книге о Достоевском М. М. Бахтин. Он показывает, что слово героя Достоевского о мире «и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми... но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат... как бы два голоса... Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично. Мировому строю, даже механической необходимости природы, он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром» (цит. изд., стр. 186 — 187).

Вполне понятно, что принципиальное двуголосие речевой формы выступает здесь как необходимая *ре-*

альность взаимопроникновения личного и всеобщего, человека и целого мира, вселенной. В этой форме, созданной Достоевским, отдельный и совершенно «обыкновенный» человек в его повседневных переживаниях может выступить и выступает как прямой представитель целого человечества.

Форма, созданная Достоевским, стала достоянием мировой литературы. Так, в одном из крупнейших произведений современной западной литературы — романе Фолкнера «Особняк» — мы на первых же страницах обнаружим этот же способ повествования. Герой романа, Минк Сноупс, размышляет о мировом порядке (или, точнее, *переживает* его), и его внутренний монолог предстает как живое обращение к *«Ним»* — неведомым силам, управляющим миром, как диалог с *«Ними».*

Конечно, это только одна из разновидностей формы повествования, созданной Толстым и Достоевским. Нам важно показать лишь, как эта новая форма воплощает единство человека и мира, раскрывая всечеловеческое содержание в мельчайших и глубоко личных движениях, поступках, переживаниях. Само по себе это качество современного романа — тема огромной специальной работы. Во всяком случае, то особенное эстетическое волнение, как бы ощущение ожога, которое нередко дает в современном романе внешне незначительная сцена, обусловлено именно этим качеством новой художественности.

Но пора перейти к современному состоянию романа. Уже говорилось, что к концу XIX века западный роман переживает тяжелый кризис. И французский критик Вогюэ прозорливо пишет в это время в своей книге «Русский роман»: «Я убежден, что воздействие великих русских писателей будет спасительным для нашего истощенного искусства» [1]. В самом деле, русский роман вдохновил и даже непосредственно оплодотворил возрождение западноевропейского романа в XX веке. Об этом со всей ясностью и благодарностью неоднократно говорили Томас Манн, Роллан, Гамсун,

[1] E.-M. Vogьй. Le roman russe. 4 ed. Paris, 1897, p. LIII.

Голсуорси, Франс, Мартен дю Гар, Фолкнер и другие крупнейшие романисты века.

Непосредственным продолжателем традиций русского романа XIX века был и основоположник новаторского романа социалистического реализма — Максим Горький. Роман социалистического реализма, художественная природа которого ярко выразилась в творчестве и крупнейших советских прозаиков, и замечательных зарубежных писателей — таких, как Барбюс, Зегерс, О'Кейси, Лакснесс, Нексе, Амаду и другие, составил новую эпоху в истории жанра, сыграл неоценимо важную роль для развития и самого существования романа.

Чтобы увидеть это, нужно представить себе хотя бы в самых общих чертах соотношение общества и человеческой личности в исторической ситуации XX века, а также общие судьбы современного романа. В XX веке осязаемо и резко выявилась та подлинная сущность капиталистической цивилизации, которую Маркс исследовал еще в середине XIX столетия. В 1840-х годах Маркс пророчески писал, что буржуазное общество «по своей *видимости* есть величайшая *свобода,* потому что оно кажется завершенной формой *независимости* индивидуума, который принимает необузданное, не связанное больше ни общими узами, ни человеком (как это было при родовом строе и феодализме. — *В. К.),* движение своих отчужденных жизненных элементов, как, например, собственности, промышленности, религии и т. д., за свою *собственную* свободу, между тем как оно, наоборот, представляет собою его завершенное рабство и полную противоположность человечности» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 130). Действительно, буржуазные идеологи всегда утверждали (и, в сущности, до сих пор часто продолжают утверждать, не считаясь с бьющей в глаза правдой), что капиталистическая цивилизация, освободив человеческую личность от родовых, феодальных, церковных и т. п. связей, дает личности величайшую свободу, независимость, самодеятельность, осуществляет раблезианский лозунг «делай что хочешь». Однако это в какой-то мере верно лишь для самого

начального этапа развития буржуазного общества. Когда же это общество сложилось, исходное его состояние превратилось в полную свою противоположность. В XX веке это стало очевидным даже для некоторых буржуазных мыслителей. Но, пожалуй, наиболее ярко выразила эту подлинную природу капиталистической цивилизации литература.

Маркс еще в 1840-х годах показал, что при капитализме общественные силы «выступают как нечто совершенно независимое и оторванное от индивидов, как особый мир наряду с индивидами», вследствие чего индивиды, по сути дела, лишаются «всякого реального жизненного содержания» (там же, т. 3, стр. 67). В XX веке эта сущность капиталистического бытия обнажилась с потрясающей ясностью. Все сферы общественной жизни — экономика, политика, наука, искусство и т. д. — как бы совершенно отделились от людей, представ в качестве стихийных, внечеловеческих сил, которые словно не имеют ничего общего с мыслями, чувствами, волей индивидов и навязывают им свои категорические условия и требования, обрушивая на них время от времени производственные кризисы, разорение, безработицу, войны, правительственные перевороты, опасные изобретения, одурманивающие философские системы и модные течения искусства. Как остроумно выразился один современный мыслитель, настали дни, когда человек не столько живет, сколько его живут. Энергия общества предстала перед людьми, если воспользоваться пророческими словами Маркса, «не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают; они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой, — напротив, последняя проходит теперь ряд фаз и ступеней развития, не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение» (там же, т. 3, стр.-33).

Это всеобщее, тотальное рабство человека в современном капиталистическом мире представляет собою ту исходную, основную ситуацию, которая определила

характер западной литературы XX века — ив том числе характер романа. Ни один настоящий художник-романист не мог не поставить в центре внимания трагической проблемы обесчеловечивания общества. Более того, каждый из них стремился найти и художественно утвердить какой-либо «выход», какое-либо «спасение» для человека в этой ситуации.

Значительная часть романистов Запада искала это спасение в *бегстве* из общества, в так называемом «эскапизме», способном якобы дать человеку хотя бы внутреннюю свободу. Это бегство принимает разнообразные формы.

С одной стороны, сложилась школа «потока сознания», вождем которой явился Марсель Пруст. В романах этой школы герой (и, конечно, сам художник) пытается уйти от бесчеловечных сил общества в сокровенный, будто бы неподвластный внешним воздействиям мир индивидуального сознания; при этом вся объективная реальность жизни, все общественные силы просто устраняются из поля зрения. Это бегство не только иллюзорно; не менее существенно и то, что полное отъединение от мира, от взаимодействия с его объективными реальностями неизбежно ведет к распаду личности героя, который постепенно превращается в безличный резервуар бессвязных мыслей и подсознательных импульсов. А этот распад человеческого образа с необходимостью означает и распад самого романа, выветривание и опустошение его жанровой сущности. Школа «нового романа» в сегодняшней Франции, школа, которая довела до предела тенденции, обнаружившиеся полвека назад в творчестве Пруста, создает произведения, лишь очень условно могущие быть названными романами. В частности, в них отсутствует эпическое начало; их можно, в крайнем случае, понять как непомерно разросшиеся лирические медитации и описания. Однако еще более похожи эти «романы» на психоаналитические исследования, на имеющие какую-то (видимо, весьма ограниченную) ценность материала для работы психолога. Едва обретая научность, они в то же время утрачивают художественность

Другую форму литературного «эскапизма», родственную, но все же не тождественную роману «потока сознания», представляет широко распространенный в последние десятилетия тип «романа-эссе», который погружает читателя в мир самодовлеющих, оторванных от какого-либо объективного действия интеллектуальных ценностей. Это характерно, например, для последних произведений Олдоса Хаксли, для ряда французских писателей, избравших форму романа как средство выражения философии экзистенциализма и т. п. Нельзя смешивать «романы-эссе» с тем, что часто называют «интеллектуальным романом»; ярчайшим примером последнего мог бы послужить «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Подлинный интеллектуальный роман вовсе не исключает объективного действия — хотя это действие и может быть по своей форме действием «духовным», а не чисто практическим. Важно прежде всего то, что это духовное действие означает сопротивление и преодоление бесчеловечности мира, а не бегство из него. Между тем в эссеистских романах экзистенциалистского толка интеллект движется в отвлеченной, оторванной от объективного бытия сфере философских ситуаций, а сам герой такого «романа-эссе» представляет собою всего лишь носителя этих философем, прячущегося в их царстве от действительности жизни (в подлинном интеллектуальном романе герой, напротив, открыто борется с бесчеловечностью мира активностью своего духа). Таким образом, «роман-эссе» глубоко родствен роману «потока сознания»; в нем тоже выступает имманентный, обособившийся от объективности, да и от живой личности поток сознания — только уже не «будничного», «бытового» (и часто даже примитивного) сознания, а движение высоко интеллектуальных тезисов и антиномий. Но последнее не спасает этот роман от распада, от выветривания эпической природы и самой художественности. Перед читателем такого «романа-эссе» предстает не то философский трактат, не то лирическое повествование; этот смешанный жанр вбирает в себя скорее слабые, чем сильные стороны своих «родителей». Важно, однако, понять, что

само появление такой межеумочной формы глубоко закономерно; она непосредственно обусловлена тем пафосом эскапизма, который столь характерен для подавленного, капитулирующего перед бесчеловечным обществом искусства.

Помимо романов, отмеченных печатью «духовного» эскапизма, в XX веке широко распространены романы, в которых главенствует мотив буквального, «практического» бегства из общества. Это, во-первых, бегство в чисто природную, не затронутую цивилизацией жизнь глухих уголков, где человек еще словно не выделился из мира животных. Эта линия современного романа ярко выразилась уже в индийских вещах Киплинга (и «колониальном романе» вообще), в творчестве Гамсуна, в очень популярных у нас в 1930-е годы повествованиях Жана Жионо.

Эстетизация патриархальной жизни в единстве с природой — старое, даже древнее течение в литературе, и, казалось бы, в указанном типе современного романа нет ничего нового. Но это далеко не так. Необходимо видеть глубокое принципиальное различие между темой природной жизни в романе XX века и этой же темой в предшествующем романе. В старых романах руссоистского толка патриархальное бытие противопоставлялось цивилизованному как определенный идеал подлинной *человеческой* жизни (в том числе и подлинной духовной, нравственной жизни). Иначе говоря, один тип общественных отношений противопоставлялся другому типу *общественных* же отношений. Между тем в романах Киплинга или Жионо общественному противопоставлено чисто *природное,* по сути дела животное бытие. И это природное бытие даже не «идеализируется» (так, например, Киплинг вовсе не замазывает того факта, что в природе царит жестокий «закон джунглей»). Все дело в том, что общественность, цивилизация в целом, во всех своих сторонах, оценивается как некий чуждый нарост, плесень на теле земли, как своего рода заболевание природной материи. Вся история цивилизации — это не более как шумный шабаш обезумевших и оторвавшихся от родной почвы Бандар Логов.

Не приходится говорить об идеологических последствиях такой позиции (исключительно характерно, что те же Гамсун и Жионо в конце концов примкнули к фашизму). Нас интересует здесь, как отразилась эта позиция в судьбах романа. Почвой, на которой родился и развивался роман, всегда было соотношение личности и общества. И это своеобразное бегство из общества, естественно, подрывает самую основу жанра. Роман перестает быть *эпопеей.* И хотя, например, тот же Жионо красочно и осязаемо изображает жизнь глухих уголков французской деревни, его вещи остаются идиллическими картинами ограниченного мирка; связи с большим миром обрублены (см., например, его повествования «Радость» и «Холм»). Роман распадается, тяготея к этнографическому очерку, пропитанному реакционной философией.

Наконец еще одна форма художественного бегства — это современный вариант «плутовского романа», о котором уже шла речь выше (см. стр. 162 — 164). Это романы о людях, которые, даже оставаясь в пределах современной цивилизации, на ее площадях и дорогах, все же ведут жизнь бродяг, стремятся ускользнуть из цепких рук монополий, армий, полиции, идеологии, общественного мнения и тем самым обрести свободу среди всеобщего рабства. Этот тип романа очень характерен как для столь широко распространенной после первой мировой войны «литературы потерянного поколения», так и для новейшей, сложившейся после второй мировой войны литературы «сердитых» и «битников».

В такого рода романах, в отличие от романов «потока сознания», «романов-эссе», «колониальных» (и родственных им) романов, нередко есть не только пафос бегства, эскапизм в его чистом виде, но и мотив сопротивления, борьбы. Однако, поскольку борьба эта абсолютно бесплодна, она очень часто переходит в прямое бегство. Герой стремится только ускользать от какого-либо столкновения с общественными силами, и вся жизнь его превращается поэтому в нескончаемое бесцельное движение. Мир мелькает мимо ге-

роя как цепь миражей, и, лишь слегка коснувшись очередной картины, он тут же стремится дальше. Это с исключительной ясностью видно в книге Джека Керуака «На дороге», которая предстает как совершенно бессвязная последовательность сцен; герой в этих сценах даже не действует, а только существует в каком-то полубредовом состоянии, в хаотическом мельтешении жизненных и психологических мелочей. Словом, и этот путь приводит в конечном счете к разрушению романа.

Итак, ряд течений современного западного романа явно ведет к умиранию жанра — в частности, к его растворению в различного рода полухудожественных формах. Конечно, процесс этот протекает не прямолинейно, ему противостоят другие тенденции, но общая направленность его несомненна. Неужели же правы те западные критики и писатели, которые на протяжении последних десятилетий твердят о конце романа, о его неизбежной и близкой гибели? Одни говорят об этом с горечью, другие, напротив, с восторгом, ибо усматривают в преодолении романа путь к более высокому уровню искусства слова. Но и те и другие не умеют или не хотят видеть, что в современной литературе есть мощные и плодотворные направления, в русле которых продолжается подлинное развитие романа. Они не хотят видеть, например, что пресловутый кризис романа мало или почти совсем не отразился на творчестве целого ряда писателей, которые, без сомнения, являются крупнейшими представителями современной художественной прозы. Достаточно назвать здесь имена Томаса Манна, Хемингуэя, Мартен дю Тара, Лакснесса, Фолкнера, Моравиа, Грэхема Грина.

Но дело не только в этом. Нельзя рассматривать судьбу современного романа без понимания той обновляющей и живительной роли, которую сыграла в этой судьбе литература социалистического реализма и родственные ей художественные явления и тенденции.

Мы говорили о тех «выходах», которые утверждают некоторые течения романа XX века, течения, идущие

в конечном счете к распаду жанра. Это разные формы бегства из общества, попытки ускользнуть от владычества его стихийных бесчеловечных сил, это бегство *в одиночку,* бегство в индивидуальную психику, в отвлеченную философию, в биологическую жизнь вне цивилизации, в нескончаемое бесцельное бродяжничество.

Не нужно доказывать иллюзорность этих стремлений. Ведь, в сущности, все эти «выходы» являются скорее *теоретическими,* чем практическими. Общество, порабощающее личность, при этом не исчезает и не может никуда исчезнуть. И герой, полагающий, что он отказался от общества, на самом деле просто отказался «замечать» его..

Маркс, который первым раскрыл всеобщее рабство, царящее в буржуазном обществе, в то же время показал и действительно *практический* путь освобождения от этого рабства. Говоря о том, что общество во всех своих сторонах выступает «как нечто совершенно независимое и оторванное от индивидов, как особый мир наряду с индивидами», Маркс указывает, что это общество «не может быть подчинено индивидам никаким иным путем, как только тем, что оно будет подчинено всем им вместе... Только на этой ступени самодеятельность совпадает с материальной жизнью, что соответствует развитию индивидов в целостных индивидов и устранению всякой стихийности» (там же, т. 3, стр. 67 — 69).

«Выход», следовательно, заключается в том, что люди, сплотившись воедино, вступают на путь самодеятельного, являющегося кровным делом каждой личности творческого созидания нового мира. Они возвращают себе экономическую, политическую, идеологическую и т. п. *самодеятельность,* отторгнутую у них капитализмом, превратившим все общественные силы в надчеловеческие, отчужденные стихии, которые поработили людей. Тем самым люди присваивают себе общественное содержание, становятся целостными людьми и в то же время обретают возможность активно преобразовывать мир в соот-

ветствии со своими устремлениями, действительно *творить* мир.

Пафос этого творения мира и составляет самую глубокую суть романа социалистического реализма. Горький в свое время кратко и предельно точно выразил эту суть, заметив, что социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество — то есть как целенаправленную *деятельность* людей.

В тех типах романа XX века, о которых шла речь выше, общественное бытие предстает только как особый мир, оторванный от людей, развивающийся сам по себе и лишь диктующий людям свои условия. Ничто не властно изменить этот мир; он может измениться только по своей чуждой и обычно враждебной людям воле. Между тем в романе социалистического реализма люди дерзко врубаются в этот мир, ломают его сопротивление и творят его в соответствии со своей волей. Общественная жизнь перестает быть отдельной от людей реальностью, *предметностью,* она превращается в их непосредственное *деяние.* И это определяет художественную природу новаторского романа социалистического реализма.

В высшей степени характерно, что в ранних советских повествованиях вдруг возродились черты древних эпосов — эпосов, которые создавались в период первоначального *становления* общества, когда общество еще не было вполне определенной предметностью, когда оно только строилось и являло собой именно деяние людей. Это возвращение к эпосу ясно выступает и в «Железном потоке» Серафимовича, и в «Чапаеве» Фурманова, и в «Падении Дайра» Малышкина, и в «Конармии» Бабеля, и в «Партизанских повестях» Иванова.

Но, быть может, еще более важно, что черты народного эпоса сохраняются как внутреннее, глубинное свойство и в позднейшем творчестве советских романистов. Они ясно ощутимы в романах Шолохова, А. Толстого, Фадеева, Леонова, Островского. Дело, конечно, вовсе не в самом факте близости романа социалистического реализма к эпосу, но в грандиозном возрождении эпической сущности жанра. Сохраняя все

свои своеобразные черты, роман становится еще более многогранным и масштабным, вбирая в себя наряду с психологическим богатством эпическую мощь, размах, действенность.

Именно в этом смысле роман социалистического реализма играет великую обновляющую роль для жанра в целом. Он противостоит тем явлениям жанрового распада, которые характерны для ряда течений в области романа на Западе. Воздействие романа социалистического реализма на судьбы жанра сейчас еще трудно учесть. Это воздействие не всегда осуществляется непосредственно, в прямой форме. Так, иногда оно подразумевает возврат к истокам, к явлениям, как бы предвещавшим советский роман в русской литературе XIX века — предвещавшим его так же, как само развитие русской жизни за целое столетие предвещало революцию. Я имею в виду прежде всего эпопеи Гоголя и Толстого, которые оказали огромное воздействие на развитие западного романа в XX веке. Во всяком случае, мощная традиция, ведущая от Гоголя и Толстого к Горькому и Шолохову, к Нексе и Лакснессу имеет решающее значение для современного романа и мощно противостоит всем тенденциям распада жанра.

В русле именно этой традиции развивалось творчество тех крупнейших романистов Запада, которые сумели преодолеть столь громко возвещаемый распад жанра. Достаточно вспомнить ряд значительнейших романов последней четверти века, чтобы увидеть, по крайней мере, «преждевременность» похорон романа. Трилогия о Сноупсах Фолкнера, «Доктор Фаустус» Томаса Манна, «Гроздья гнева» Стейнбека, «Чочара» Моравиа, «По ком звонит колокол» Хемингуэя, «Суть дела» и «Тихий американец» Грина — подлинные и полноценные романы, в которых и в помине нет разрушения жанровой структуры, «освобождения» от характеров, действия, многообразных форм художественной речи — всех этих якобы неизбежных свойств «современного» романа. И это обусловлено тем, что в названных романах отсутствует мотив бегства из общества. Их герои — а значит, и авторы — борются с бес-

человечностью капиталистического мира. Это может быть и прямая борьба с оружием в руках против фашизма, как у Хемингуэя, и стойкое духовное сопротивление, как у Грина, но именно действенность, активность является почвой для «спасения» жанра.

Не менее важна другая сторона — пафос единения с людьми, или даже с целым народом, пафос, который живет в этих романах, пусть иногда лишь как стремление, как воля к единению. Конечно, эпические свойства подчас выступают в этих романах в усложненной, скрытой форме. В частности, очень своеобразно строится в них сюжет, действие[1]. Но, во всяком случае, эти романы не имеют никакого отношения к тенденциям распада жанра. Не приходится уже говорить о романе социалистического реализма, где эпическая природа жанра выступает с небывалой жизненностью и широтой.

Простые, но упрямые факты опровергают утверждения о распаде и гибели романа — несмотря на то что в ряде течений, особенно в школе «нового романа», жанр действительно переживает острый кризис. Впрочем, и это едва ли является серьезным аргументом.

Роман может переживать периоды исканий, кризиса, отступления — как это и было не раз в его истории. Но в то же время роман слишком ценная и мощная форма искусства и человеческой культуры f в целом, чтобы можно было вообще с ним расстаться. На симпозиуме советских и зарубежных писателей, состоявшемся в августе 1963 года и посвященном проблеме романа, Шолохов прекрасно сказал, что призыв к писателям не писать романы равнозначен призыву к крестьянам не пахать землю. Выше уже говорилось о совершенно уникальных возможностях романа в освоении мира. И в границах предвидимого будущего развития человечество вряд ли откажется от этого своего создания. Роману еще предстоит долгая и славная жизнь.

[1] Характеристика романов Фолкнера и Хемингуэя с этой точки зрения дана в моей статье «Реализм и действие в современной литературе». «Иностранная литература», 1963, № 5.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение — несколько итоговых слов об основных положениях этой книги. Как уже неоднократно говорилось, в настоящее время продолжают существовать разные концепции происхождения романа. Одни видят его истоки в рыцарском эпосе, другие относят возникновение жанра к еще более ранним эпохам — к античности или даже древнейшим культурам Востока. Это, естественно, приводит и к более широкому и неопределенному представлению о романе нового времени; романом называют часто любое большое произведение в прозе — от крупных аллегорических сатир до лирических эссеистских книг.

Мне представляется, что такой подход к проблеме жанра неизбежно ведет к антиисторическому и формальному истолкованию литературы. Ведь дело в конечном счете вовсе не в том, что роман есть обширное прозаическое повествование, но в том, какое конкретное художественное содержание воплощает в себе эта прозаическая форума в ее многогранной цельности. Проза позднегреческих эротических повестей, проза рыцарского эпоса и, наконец, проза книг Прево, Стендаля, Толстого, Хемингуэя, Шолохова — это качественно различные явления, каждое из которых рождается совершенно заново. Вполне правомерно утверждать, что предшествующие типы повествования так или иначе влияли на последующие. Однако, в конце концов, все

взаимосвязано, и любое явление как-то влияет на любое другое; констатировать это — еще не значит что-либо действительно понять. Античная проза и рыцарский эпос могли влиять на те или иные романы только потому, что сложился самый жанр; но сложился он все же самостоятельно — как художественное освоение новой человеческой действительности, а не как отражение форм предшествующего искусства. Это я и пытался доказать на протяжении книги. Можно, например, утверждать, что как раз роман в определенном смысле «влиял» на античную прозу, а не наоборот, — ибо именно становление романа вызвало глубокий интерес к этому в ряде внешних черт аналогичному литературному явлению, как бы возродило его для читателей XVIII — XX веков.

Существуют, очевидно, разные виды формализма в литературоведении. Один, формализм в собственном смысле, объявляет внешнюю, эмпирически постигаемую форму произведения его единственно ценной и самодовлеющей реальностью. В известных «Тезисах Пражского лингвистического кружка» 1929 года, оказавших решительное воздействие на развитие современного формалистического литературоведения, говорится: *«Организующий признак искусства... — это направленность не на означаемое, а на самый знак.* Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение. Знак является доминантой в художественной системе, и если историк литературы имеет объектом своего исследования не знак, а то, что им обозначается, если он исследует идейную сторону литературного произведения... то тем самым он нарушает иерархию ценностей изучаемой им структуры... *Нужно изучать поэтический язык как таковой»* [1].

Есть, однако, и другой вид формализма. Так, в современной «Теории литературы» мы можем прочесть следующее: «Формой в произведении искусства мы называем способ выражения его идейно-тематического

[1] Цит. по кн.: «Хрестоматия по истории языкознания XIX — XX веков». М., Учпедгиз, 1956, стр. 439.

содержания. Элементами формы в литературном произведении являются и его жанр, т. е. род (эпос, лирика, драма), и вид (рассказ, повесть, роман, песня и т. п.), и образы, и композиция... и другие особенности произведения. Но... приемы эти сами по себе, взятые безотносительно к жизненному материалу, ничего не выражают» [1].

Автор видит существо и ценность произведения в идейном содержании, которое составители цитированных «Тезисов» считают несущественным и рекомендуют вообще не изучать. Однако в своем понимании *формы* произведения автор — хочет он этого или нет — совпадает с «Тезисами» (хотя, конечно, здесь не может быть никакого приравнивания в понимании существа дела). Форма для него — не «означающее», а «знак», который «сам по себе, взятый безотносительно к жизненному материалу, ничего не выражает». Иначе говоря, форма как таковая — например, форма романа — бессодержательна, представляет собою некую конструкцию, свободную от какого-либо смысла.

На самом деле любая художественная форма является претворенным, опредмеченным в материи данного искусства смыслом и «жизненным материалом». Собственно говоря, художественный смысл и отраженный «материал» и не могли бы никак объективироваться, оставались бы всезнании романистов, если бы они не были превращены в сюжет, композицию, образность, речь, ритм и, наконец, самую внешнюю материю печатных знаков. Форма есть не бессодержательный сам по себе «способ» выражения содержания, но реальное *бытие* содержания. Причем форма романа в ее общем виде, в ее основной структуре создается в ходе длительной работы ряда поколений писателей. Каждый новый роман так или иначе опирается на все предшествующее развитие. И выработанная форма романа, которую писатель осваивает и использует как свой *«язык»,* вовсе не бессодержательна; ведь она есть плод, результат долгого и упорного художественного

[1] В. И. Сорокин, Теория литературы. М., Учпедгиз, 1960, стр. 49.

осмысления жизни. Отрицать это — то же самое, что отрицать, например, содержательность человеческого языка как такового, рассматривать его только как бессмысленную систему знаков. На самом деле каждое слово и любая синтаксическая конструкция есть сгусток смысла, отложившегося за века и тысячелетия. Точно так же в форме романа (в тех «приемах», о которых в цитированной «Теории литературы» говорится, что они «ничего не выражают» н не имеют «значения») заключен богатый и глубокий смысл.

Можно предположить одно естественное возражение изложенной точке зрения: как быть с плохими, художественно неполноценными романами? По форме они, казалось бы, являются романами, но «сущности» жанра не соответствуют... Однако и в этом случае едва ли можно хоть в каком-нибудь смысле разделить содержание и форму. Мопассан очень верно сказал об «обаятельной форме современного романа». Это обаяние самой материи повествования является как бы свидетельством подлинно художественного романа.

Только при достижении этого эстетического обаяния роман действительно является романом и осуществляет свою великую цель — создает такое «подобие» жизни, такие словно самостоятельно живущие, развивающиеся, переживающие человеческие образы, которые дают нам глубокое, целостное и как бы неисчерпаемое художественное освоение человека и мира.

Далее, поскольку содержание существует только как нечто оформленное и форма является реальным, предметным *бытием* содержания, любой сдвиг, любое подлинное новаторство эстетического смысла с необходимостью ведет к изменению формы. Композиция, образность, строение сюжета, многосторонняя природа художественной речи и самый ритм прозы должны быть поняты как явления глубоко содержательные.

Даже тот факт, что роман принципиально письменный, печатный жанр, имеет свой глубокий смысл. Так, роман — в отличие, пожалуй, от всех иных жанров — вообще не мог бы сложиться, обрести свою природу

в устной традиции, которая неизбежно опирается на постоянные, прочные формы. Только условия письменной прозы позволяют *закрепить* подвижную и неустойчивую стихию романа; в устном бытии роман либо растворился бы, перестал существовать как цельность, либо вынужден был бы обрести твердые, законченные, основанные на повторениях и традиционных формулах очертания, что, конечно, уничтожило бы самую суть романического повествования — его схватывающее неуловимые переходы и оттенки, предельно индивидуализированное искусство.

История романа протекает в условиях резкой и быстрой смены глубоко различных литературных эпох; но вместе с тем жанр обладает прочным внутренним единством. Те наиболее общие качества романной формы, о которых шла речь в последних трех главах этой книги, сохраняются в том или ином виде на всем протяжении развития романа. Событийная «История Тома Джонса» и психологические «Страдания молодого Вертера» или «Адольф» Констана, романтическая эпопея Гюго «Отверженные», классический реализм «Красного и черного», «Евгении Гранде», «Героя нашего времени», натуралистические повествования Золя и Гонкуров, новый реализм романов Толстого и Достоевского и даже деформированные тем или иным модернистским изломом книги Пруста, Жида, Кафки являются все же «обширными повествованиями в прозе» — во всем богатом смысле этого понятия о форме, вобравшей в себя многостороннюю содержательность.

Конечно, исходная природа жанра непрерывно развертывает скрытые возможности и обогащается; форма современного романа с крайне высокой степенью концентрации запечатлевает в себе весь долгий и сложный путь развития жанра. Именно в этом смысле можно сказать, что сегодняшний автор романа, овладев этой формой, тем самым становится на плечи многих поколений, усваивая не просто некую «сумму приемов», но многовековый опыт художественного освоения мира, воплотившийся в жанровой форме романа.

1955 — 1962

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие … 3

Глава первая. Новаторство повествовательной литературы раннего Возрождения … 16

1. Фацетия Леонардо да Винчи 2. Различие античного и ренессансного повествовательного искусства.

Глава вторая. Странствия слова «роман» … 39

1. О теории «античного романа». 2. Роман и сказка. 3. Три эпохи рыцарского эпоса. 4. О двух несовместимых значениях термина «роман».

Глава третья. Фольклорная предыстория романа … 70

1. О жанре «книга новелл». 2 «Забавное чтение о Тиле Уленшпигеле». 3. Проблема «народного романа».

Глава четвертая. Возникновение романа как конкретной художественной целостности … 92

1. Проблема научной методологии. 2. Два этапа Возрождения. 3. Массовое бродяжничество XVI — XVII веков и плутовской роман. 4. Роман как освоение частной жизни. 5. «Скрытое» развитие романа в XVI веке. 6. О подготовке романа в предшествующей литературе.

Глава пятая. Первый этап истории жанра. Плутовские романы и «Дон Кихот» Сервантеса … 136

1. О романе XVII века. 2. Литература Барокко и роман. 3. Героика и проза в романе. 4. Две эпохи в романе-эпопее Сервантеса. 5. Художественный смысл «Дон Кихота».

Глава шестая. Истоки русского романа … 189
1. О России второй половины XVII века. 2. «Фаустовские» повести о частном человеке и злой силе. 3. Ренессансная новелла в России. 4. Плутовской роман о Фроле Скобееве.

Глава седьмая. Художественный смысл «Жития» Аввакума … 220
1. Эпоха Аввакума. 2. Противоречия художественного сознания автора «Жития». 3. Новаторство повествования Аввакума. 4. «Житие» и теория романа.

Глава восьмая. Возникновение психологического романа. «Принцесса Клевская» Мадлен де Лафайет … 264
1. Проблема романа к XVIII веку. 2. О «школе Ларошфуко». 3. «Принцесса Клевская» — первый психологический роман.

Глава девятая. Зрелость жанра. «Манон Леско» Антуана Прево … 291
1. Эстетика романа. 2. Роман Прево как зрелый образец жанра.

Глава десятая. Становление жанровой формы романа … 321
1. Сюжетная структура романа. 2. «Прозаическая» образность. 3. О ритме прозы. 4. Роман как литературный, книжный жанр.

Глава одиннадцатая. О природе художественной речи в прозе … 363
1. Изобразительность речи в романе. 2. «Многоголосие» прозаической речи. 3. Развитие русского искусства прозаический речи в XIX — XX веках

Глава двенадцатая. Исторические судьбы романа … 402
1. Место романа в литературе. 2. Этапы истории романа.

Заключение … 433

Кожинов Вадим Валерианович

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РОМАНА

М., «Советский писатель», 1963, 440 стр.

Редактор *Л. А. Шубин*
Художник *И. А. Литвишко*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *И. М. Минская*
Корректоры С. *И. Малкина*
и *Л. Н. Морозова*

Сдано в набор 16/IV 1963 г.
Подписано к печати 30/X 1963 г.
А07070 Бумага 84X108 1/32». Печ.
л. 13s (22,55). Уч.-изд. л. 21,45.
Тираж 8500 экз. Заказ № 505
Цена 1 р. 01 к.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнездниковский пер., 10
Тип. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46