

**М.М. БАХТИН, А.Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ И ВЯЧ.И. ИВАНОВ:**

*теория романа и его историческая поэтика*

Насколько известно, работы всех трех названных авторов по теории романа никогда не сопоставлялись. Но такое сравнение напрашивается. В статье А.Н. Веселовского «История или теория романа?» (1886) в центре внимания находится проблема «эпос и роман», которой посвящена, как известно, отдельная работа М.М. Бахтина. При том, как высоко ценил этот ученый деятельность своего предшественника в целом, он никак не мог не учитывать его суждения в наиболее важной для себя области исследований. В статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1912) также рассмотрен вопрос о соотношении романа и эпоса, причем под совсем иным углом зрения. Автор одной из самых влиятельных концепций, объясняющих своеобразие жанра романа в творчестве Достоевского, упомянутую статью Веселовского, конечно, имел в виду: об этом свидетельствует факт использования и переосмысления им присутствовавшей в «Истории или теории романа?» идеи происхождения эпоса из «первобытного синкретизма»<sup>1</sup>. Значение работы Вяч. Иванова как важнейшего источника теории «полифонического» романа всегда было очевидно. Менее широко известно, но более важно в данном случае то, что статья (вместе с трактатом Ницше о рождении трагедии) существенно повлияла и на осмысление предыстории романа как такового у М.М. Бахтина<sup>2</sup>.

Стоит обратить внимание также на факт переиздания статьи «История или теория романа?» в 1939 г., в сборнике работ великого ученого, который готовился к столетию со дня его рождения (1938). Это событие совпало с важным моментом (возможно – поворотным пунктом) работы Бахтина над серией трудов о романе (1934–1941). За год до выхода сборника

Бахтин закончил вторую часть своих «очерков по исторической поэтике» этого жанра – «Формы времени и хронотопа в романе» (1938). А через год после переиздания статьи Веселовского, в работе «Из предыстории романного слова» (1940) ученый, наоборот, вернулся к основной проблеме первой части этих очерков («Слово в романе», 1935). Итогом же всего этого цикла исследований и оказалась статья «Эпос и роман» (1941)<sup>3</sup>. Отсюда, между прочим, необходимость учитывать при сопоставлениях с предшественниками не только статью, завершающую цикл, но и всю систему исследований Бахтина по теории и истории жанра.

Сказанного достаточно, чтобы убедиться в правомерности и целесообразности предлагаемого сопоставления. Для решения этой задачи имеет смысл, во-первых, разделить два аспекта: вопрос о специфике романа и методологических принципах ее определения и вопрос о происхождении жанра и закономерностях его эволюции. Конечно, одно связано с другим, так что речь идет не о попытке рассматривать один аспект в отрыве от другого (что невозможно, да и не продуктивно), но лишь о разных акцентах – как в самом предмете, так и в его рассмотрении. Во-вторых, для сравнения необходим критерий. В данном случае им может служить значимость для бахтинской теории романа не только схождения между концепциями двух его предшественников, но и – даже в особенности – расхождений между ними. Опыт показал, что для научного творчества Бахтина подлинный импульс создавало именно диалогическое противостояние разных позиций, а не какая бы то ни было одна идея сама по себе, сколь бы значительному ученому или философу она ни принадлежала<sup>4</sup>.

## 1

С точки зрения А.Н. Веселовского, эпос и роман абсолютно противоположны, поскольку находятся, соответственно, в самом начале и в самом конце исторического развития поэтических форм. В его трактовке это противоположность скорее не жанров, а исторических типов творчества:

«мы обыкли объединять именем эпоса», говорит ученый, «произведения народной поэзии, не знающей творца»; на другом же конце развития возникает «особый род повестей и рассказов, лишенных традиционного значения и принадлежащих личным авторам, которые назовутся новеллами, романами и т.д.» (Вес., с. 3). Отсюда понятно, что предмет его исследования на самом деле – условия и причины исторического перехода от одного типа творчества к другому, противоположному.

Принципиальная новизна постановки весьма традиционного уже и в эпоху Веселовского вопроса о специфике романа по сравнению с эпосом заключается в том, что ответ на этот вопрос зависит, с его точки зрения, от результатов анализа эволюции жанра и характеристики его меняющихся функций в истории европейской литературы. В этом смысле заголовок статьи Веселовского означает примерно следующее: «для начала нужна история, лишь на основе которой возможна убедительная, не спекулятивная теория». Генезис романа, прослеженный от «праистории поэтического и вообще художественного развития», т.е. от синкретизма «поэтических родов» (Вес., с. 3), и закономерности эволюции этого жанра (сравнение ее логики в периоды античности и средневековья, выделение сосуществующих направлений развития) призваны, по Веселовскому, объяснить причины его превращения в главную литературную форму и в определенной мере – саму эту форму.

Поэтому ученый лишь в заключительном, третьем разделе своей статьи рассматривает теории романа – от Юэ до Шпильгагена. И при этом противопоставляет «исторический взгляд» «личной теории», относя к последней, между прочим, попытку немецкого писателя и филолога указать различия между романом и новеллой: как будто, комментирует Веселовский, дело идет «о сути, не о кличках» (Вес., с. 20). Отсюда вывод: теория литературы «лучше сделает, если чаще будет прислушиваться к урокам ис-

тории» (Вес., с. 21). Аспект синхронии, а вместе с ним – структурные особенности жанра остаются, таким образом, практически вне поля зрения.

Статья Вяч. Иванова написана с прямо противоположных методологических позиций. Современный роман и в первую очередь произведения Достоевского здесь рассматриваются как ключ ко всей истории жанра в европейской литературе, исходный пункт для ретроспективного осмысления взаимосвязей и судеб поэтических родов в процессе многовекового развития словесно-художественных форм.

Значимость синхронии как исходного пункта в постижении сущности жанра и его «литературно-исторических судеб» проявилась в том, что основной текст исследования Вяч. Иванова разделен по отношению к главному ее предмету – роману Достоевского – на две большие части, причем «Принцип формы» предваряет «Принцип мирозерцания». У Веселовского, напротив, не только «замена старой формы новой обусловлена была изменением содержания» (Вес., с. 22), но само это исторически изменчивое содержание видится и постигается вне той формы, в которую оно долженствовало отлиться.

Одновременно Вяч. Иванов намечает и разрабатывает диахронический аспект. В первом пункте раздела «Принцип формы» заявлено, что, сделавшись в «новую эпоху всемирной литературы... основной, всеобъемлющей и всепоглощающей формой в художестве слова», роман в то же время в наибольшей степени приблизил «наше творчество одиноких и своеобразных художников к типу всенародного искусства», достиг высот «мирового, вселенского эпоса» (В.И., с. 304). На первый взгляд, эта формулировка вполне идентична противопоставлению эпического (безлично-авторского) и романного (индивидуально-авторского) творчества у Веселовского. В действительности мысль Вяч. Иванова явно проделывает круг, намечая – в противовес дихотомии «эпос – роман» у Веселовского – циклический процесс эволюции: от первоначального эпоса к роману, а от не-

го – к новому, возрожденному эпосу. Поэтому, исходя из современного положения романа (особенно у Достоевского), автор тут же обращается к античным истокам жанра и спрашивает, «как это могло случиться с милетской сказкой?» (т.е. с жанром, от эпоса как «всемирного искусства» первоначально весьма далеким).

В третьем пункте той же первой части статьи сказано, что под пером Достоевского роман стал «трагедией духа». Относя это определение в равной мере и к формальным особенностям произведений писателя, и к их содержанию, Вяч. Иванов тут же пересматривает и переосмысливает идею Веселовского о выделении поэтических родов из состояния синкретизма. В такой недифференцированной изначальной слитности находились, по мнению поэта-философа, не все три рода, а именно трагедия и эпос, причем не в рамках народного обряда (например, по Веселовскому, «в старогреческих празднествах в честь Диониса» – Вес., с. 3), а в составе «Илиады», одновременно «древнейшего по времени и недостижимого по совершенству памятника европейского эпоса». В термин «синкретизм» Вяч. Иванов, несомненно, вкладывает новое содержание. Читателя отсылают не к Веселовскому, а к Платону; на первом плане оказывается не сам изначальный синкретизм, а воспроизводящие эту стадию культуры свойства эпоса: «Эта смешанная природа эпоса объяснима его происхождением из первобытного синкретического искусства, где он еще не был отделен от музыкально-оркестрического священного действия и лицедействия» (В.И., с. 309).

К странному сочетанию самого начала европейского эпоса с недостижимым совершенством его первого образца добавляется мотив неизбежной постепенной утраты этого совершенства. Поэма Гомера «возникла, как первая и величайшая трагедия Греции, в ту пору, когда о трагедии еще не было и помина». Но «уже в “Одиссее” исконная трагическая закваска эпоса истощилась» и далее эпос «только падал». Прямо противоположен, по мысли Вяч. Иванова, исторический путь романа: та «эпическая форма, ко-

тору ю мы называем романом, развиваясь все могущественнее... восходит в романе Достоевского до вмещения в свои формы чистой трагедии» (В.И., с. 308). Поэтому «мы должны рассматривать роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» (В.И., с. 309). Так, в развернутом виде, предстает здесь циклическая схема эволюции литературных родов.

По-видимому, исторический аспект концепции Вяч. Иванова необходим для объяснения того, каким образом степень эпичности (и всенародности) романа зависит от сохранения или возрождения древнего родства эпоса с трагедией. Трагедия здесь – форма искусства, запечатлевшая прямой контакт произведения с внехудожественной действительностью, с реальной жизнью; прямое воздействие его на жизнь зрителя-слушателя (см. статью философа «О существе трагедии»). А это и есть залог всенародности искусства. И только после такого объяснения эпичности Вяч. Иванов ставит вопрос о признаках, «оправдывающих определение романа Достоевского как романа-трагедии». Речь идет о сочетании исконно эпического «фабулизма» с подобным музыке «тематическим и контрапунктическим развитием» (сближение трагедии с музыкой подсказано трактатом Ницше). А именно: «прагматические частности» (характерные для эпики) «подчинены малому единству отдельных перипетий», последние «группируются как бы в акты драмы», на «логической связи» между которыми держится «как некое планетное тело» основное, катастрофическое событие (В.И., с. 309–310).

Перед нами, таким образом, еще одно круговое движение мысли автора: от порожденной романом Достоевского гипотезы (о возрождении в нем древнего сплава эпоса с трагедией) – через экскурс в историю и предысторию жанра – к характеристике структурных особенностей, позволяющих говорить о присутствии нового слияния (синтеза) жанров в произведениях писателя.

Наконец, в отличие от Веселовского, Вяч. Иванов вообще не рассматривает теории романа своих предшественников и не формулирует проблемы, сложившиеся в этой традиции, хотя и упоминает в первом пункте «Принципа формы» имя французского критика Э. Геннекена.

Мы видим, что теории романа, созданные Веселовским и Вяч. Ивановым, при заметном сближении в некоторых точках, в методологическом отношении скорее противоположны. Но как раз это обстоятельство могло оказаться продуктивным импульсом для работы Бахтина «Эпос и роман», которая имеет подзаголовок «О методологии исследования романа». Здесь стоит обратить внимание на то, что на фоне известной общности размышлений о первобытном синкретизме у двух предшественников Бахтина весьма многозначительно отсутствует в «Эпосе и романе» каких-либо упоминаний о синкретизме, несмотря на то, что вопрос о происхождении эпоса ученый затрагивает.

У Бахтина, в противоположность Веселовскому, именно «изучение романа как жанра» и состояние его теории – исходный пункт. Возникающие при этом особые трудности объяснены отличием единственного неканонического и неготового жанра от всех других, готовых и канонических, а также – проистекающим отсюда особым положением романа в истории литературы. Вслед за этим объяснением автор вновь возвращается к науке о романе. Любопытно, что сугубо научным (и неизбежно оговорочным) «формулам романа как жанра» он предпочитает «те нормативные определения романа, которые даются самими романистами», в особенности в XVIII в., что завершилось гегелевской теорией этого жанра (ВЛЭ, 452–453). Заметим, что такая оценка высказываний творцов романа прямо противоположна той, которая выражена – по аналогичному поводу – в статье Веселовского. Здесь находим призыв «удалить из “теории романа” редко, но резко бьющий в глаза характер рецептуры» (Вес., с. 21). (Напомним, что имеется в виду книга о теории романа Шпильгагена, который сам был из-

вестным романистом). Напротив, с точки зрения Бахтина, «утверждения-требования» романистов, прямо связанные с их практикой, «свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа» (ВЛЭ, 454). Правда, для автора «Эпоса и романа» очень важно, что интересующие его суждения «сопровождали» исключительно важный, с его точки зрения, момент истории жанра – «создание нового типа романа в XVIII веке» (из контекста других работ ясно, что имеется в виду «роман становления человека»). Вряд ли он оценил бы столь же высоко теоретические выкладки Шпильгагена, сделанные в совсем иное время; тем не менее, расхождение методологических позиций налицо, и оно, по-видимому, не случайно.

Неадекватности традиционного подхода теории литературы к роману (исключение, как мы видели, было сделано для Гегеля), т.е. бесплодным усилиям, имеющим целью определить канон этого жанра, Бахтин противопоставляет попытку «нащупать» его «основные структурные особенности», «определяющие направление его собственной изменчивости». В сущности, речь идет об определении *внутренней меры* неканонического жанра<sup>5</sup>. Ученый называет, как известно, три особенности романа, соответствующие трем аспектам жанровой структуры любого литературного произведения: в организации речевого материала это стилистическая трехмерность, в аспекте «события, о котором рассказывается», – доминирование незавершенного настоящего; в области «зоны построения образа» героя (т.е. взаимосвязи и границ между миром героя и действительностью читателя) – «максимальный контакт» (ВЛЭ, 454–455).

Первая из названных структурных особенностей романа имеет, по мысли Бахтина, определяющее значение для всего этого типа художественного целого. Поскольку «стилистическая трехмерность»<sup>6</sup> связана, как разъяснено тут же, с таким фактом истории культуры, как «многоязычное сознание», постольку не что иное, как исключительно оригинальная кон-



цепция речевой структуры жанра, ведет к принципиально новому объяснению исторических причин и условий возникновения романа. Мысль двух предшественников ученого в этом случае двигалась примерно в одном направлении: по Веселовскому, рождение романа – результат обособления личности (Вес., с. 8), а с точки зрения Вяч. Иванова, «росток романа принял прививку могущественной идейной и волевой энергии – глубоко революционный яд индивидуализма» (В.И., с. 304). Бахтин указывает на совершенно иной аспект истории европейской культуры: «Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого патриархального состояния в новые условия международных, междуязычных связей и отношений. Европейскому человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен» (ВЛЭ, с. 455). Вместо тематики и типа героя перед нами новая позиция автора по отношению к миру и к языку.

Как типы «целого художественного высказывания» сопоставляются далее у Бахтина роман и эпопея. Но теперь ученый сравнивает жанры только по линии двух «тематических особенностей» – временных параметров изображенного мира (незавершенное настоящее романа – «абсолютное прошлое» эпопеи) и «зоны построения образа» (максимальный контакт – абсолютная эпическая дистанция). Третий момент, введенный в это противопоставление, касается уже не структур, а источников двух жанров, т.е. по сути дела, исторических типов авторства: источник эпопеи, в отличие от романа, – «национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)» (ВЛЭ, 456).

Очевидно, что именно в этом пункте постановка проблемы в рассматриваемой теории романа заметно приближается к той, которая лежит в основе статьи Веселовского. Близки и ее решения: Веселовский говорит по

поводу источников рыцарского романа о доминировании «личного изобретения» (Вес., с. 12). И, наоборот, у Вяч. Иванова этот аспект соотношения эпоса и романа вообще не принимается во внимание. Бахтин отграничивает от вопроса о предании как фактическом источнике эпопеи вопрос о такой опоре на предание, которая «имманентна самой форме эпопеи»: «опора на безличное непрерываемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пие-тетность в отношении предмета изображения и самого слова о нем как слова предания» (ВЛЭ, 460). У Веселовского находим сочувственную цитату из характеристики Шпильгагеном позиции певца в гомеровском эпосе: «Во всем остальном его личное “я” исчезало в объекте, отстраняя от себя всякую ответственность за содержание и форму песни, всякую критику со стороны слушателя, как несправедливую и непригодную, поскольку она основывалась на индивидуальной симпатии или антипатии» (Вес., с. 8).

Оба ученых придают большое значение факту не только коллективного авторства, но и коллективной оценки события в эпопее. Но ее отличие от романа в этом отношении интерпретируется по-разному. Бахтин именно в этой связи формулирует следующее предельно широкое обобщение: «Память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и изменить этого нельзя; предание о прошлом священо. Нет еще сознания относительности всякого прошлого.

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман» (ВЛЭ, с. 458–459). Нетрудно заметить, что это противопоставление полностью соответствует другому, о котором уже шла речь: ведь именно открывшееся европейскому человечеству многообразие времен делает относительным всякое прошлое. Многообразие же культур и языков создает ситуацию, когда – в противовес эпопейному «слову по преданию» – стилистическая структура произведения и авторская позиция романиста одновременно могут стать результатом «художественно-намеренного выбора» (ВЛЭ, с. 455).

У Бахтина, как видно, характерный для жанра новый исторический тип авторства определяется на основе не вообще процесса «выделения и обособления личности» (как было у Веселовского и Вяч. Иванова), а смены временных координат или переворота в иерархии времен, с одной стороны, и художественно освоенного разноречия, с другой.

## 2

Теперь мы можем уделить более пристальное и специальное внимание диахроническому аспекту трех теорий жанра. Здесь стоит отдельно рассмотреть следующие два главных вопроса: во-первых, о генезисе романа в его сравнении и в его преемственной связи с эпосом; во-вторых, о важнейших стадиях эволюции жанра – античности, средневековье (включая Ренессанс) и Новом времени. И о том, и о другом говорят все три автора, хотя освещены эти вопросы у них не в одинаковой степени подробно и, разумеется, с разных, иногда и взаимоисключающих точек зрения.

Веселовский, как мы уже замечали, в рассмотрении исторического процесса склонен к проспекции, поэтому он начинает с происхождения эпоса, считая его, в свою очередь, предшественником романа (при всей противоположности между ними). По его мнению, в глубокой древности из «синкретического безразличия» выделяется «лирико-эпическая песня», «эпический рассказ, но глубоко захватывающий интересы, страсти певца, потому патетический». Однако «пафос держится немногими поколениями; затем настроение замирает вместе с непосредственностью, но остается интерес к содержанию песни: из лирико-эпической она становится эпической, материалом не для певца, а для сказителя». Затем «оторванные, отдаленные от живой памяти, песни повторяются, искажаются, группируются вокруг одного лица или события, спеваются около Сида, либо Ильи Муромца... Такого рода... личные своды-спевки... и могли лечь в основу больших эпопей, при чем для нас все равно, называются ли эти эпопеи Илиадой и Одиссеей, либо Песней о Роланде» (Вес., с. 4).

Как видно, процессы возникновения древних и средневековых «больших эпопей» приравниваются по своей «общественно-психологической» (с. 10) закономерности; но одновременно приравниваются и сами жанры. Нельзя не заметить в этой связи, что выражение «большая эпопея» отнесено в одинаковой степени к былинам и к «Песни о Роланде», с одной стороны, и к «Илиаде» и «Одиссее», с другой, хотя в действительности в этих двух случаях перед нами тексты совершенно несопоставимого объема («Илиада», согласно справочникам, содержит около 15 700 стихов; «Песнь о Роланде» – 4002, т.е. почти вчетверо меньше). Различны эти произведения и по форме, что вызывает очень разные оценки их художественных достоинств в истории критики и науки о литературе. Ученый игнорирует не только последнее, но и первое различие. Это означает, что картина предполагаемого генезиса явно деформирует представления о наличном его результате.

По-видимому, именно это обстоятельство вызвало решительную и довольно резкую критику Бахтина. Он подчеркивает, что говорит об эпопее, «как об определенном реальном, дошедшем до нас жанре», «совершенно готовом, даже застывшем и почти омертвевшем». «Совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность» говорят о «старости» жанра, о «длительном прошлом», но – и тут скрытый, но достаточно очевидный упрек Веселовскому – «об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что свершившиеся события, – этих предполагаемых песен мы не знаем».

И далее следуют два прямых возражения. Во-первых, «нет никаких оснований думать», что эти песни «были больше похожи на поздние (из-

вестные нам) эпические песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки». Во-вторых, доступные нам и реальные «эпические героизирующие песни о современниках» возникли «уже на почве древней и могучей эпической традиции» и «переносят на современные события и на современников» готовую (т.е. заимствованную из эпopeи) «ценностно-временную форму прошлого», «как бы канонизируют их при жизни» (ВЛЭ, с. 458). Очевидно, что оба возражения исходят из идеи полной противоположности характерной для эпopeи и выраженной в самой ее форме пиететной установки на недостижимое (в ценностном отношении) прошлое «отцов, начал и вершин» художественной установке на современность, которая, по мысли Бахтина, может быть лишь фамиллярно-комической – в том или ином варианте. Иначе говоря, Бахтин, по контрасту с Веселовским, рассматривает возможный генезис эпopeи, исходя не из гипотез о синкретизме и органическом развитии, а из полярности структуры этого жанра и романного типа художественного целого.

Один из моментов этой полемики свидетельствует об известной близости позиций Бахтина и Вяч. Иванова. Дело в том, что автор статьи «Достоевский и роман-трагедия», ничего не говоря ни о каких эпических песнях, предшествовавших (по мнению Веселовского) гомеровскому эпосу, называет «Илиаду», как мы уже упоминали, «древнейшим по времени и недостижимым по совершенству памятником европейского эпоса», после которого «эпос только падал». Это вполне созвучно замечаниям Бахтина о жанре «готовом, даже застывшем и почти омертвевшем» и о его «совершенстве», свидетельствующем о его «старости как жанра» (ВЛЭ, с. 457). Общность позиций, как нам представляется, проистекает из следующей причины: в отличие от Веселовского, оба философа, как будет видно в дальнейшем, учитывают не утраченное родство эпopeи с мифом.

Рассматривая переход от эпоса к роману<sup>7</sup>, Веселовский прежде всего акцентирует проблему авторства: своеобразный синкретизм индивидуаль-

ности и народа сменяется «личной философией»; певец начинает ощущать себя «творцом-поэтом» и в то же время делает своим предметом «анализ собственного “я”, его горя и радости, его порывов и разочарований». При таком подходе обнаруживается, что греческому роману предшествовал не сам эпос непосредственно, а лирическая поэзия и драма как «продукты разложения эпоса под влиянием личной мысли». Говоря о драме, ученый имеет в виду в первую очередь трагедию – от Эсхила до Еврипида (Вес., с. 8–9). О комедии и «несложных мотивах» ее смеха упоминается попутно и походя (Вес., с. 10).

В рамках литературы европейского средневековья, в аналогичном, с точки зрения Веселовского, процессе зарождения нового жанра «поэтических рассказов, которые, на этот раз, действительно, хотя и несколько случайно называются романами», на первое место он выдвигает уже не драму, а лирику, поскольку «явление средневековой драмы, по сравнению с греческой, выходит из органической связи развития...». С лирикой, запечатлевшей осознание «ценности личного чувства, религиозного или поэтического настроения», а также «личного поэтического подвига» (т.е. личного авторства) прямо сближается рыцарский роман, «обусловленный теми же причинами».

В этой связи исторически предшествующим произведениям коллективного творчества (эпосу) противопоставляется теперь не «личная мысль» (или «философия»), а – наряду с личными переживаниями – «элемент личного изобретения» (Вес., с. 12. – Подразумевается авторская обработка традиционных «сюжетов»). Однако и в этом случае внимание ученого обращено на источники личного творчества, но не на его результаты. И это далеко не случайно.

Аналогия между двумя исторически различными (и по хронологии, и по условиям развития культуры) процессами зарождения романа на основе закономерного перехода от коллективного к личному в области авторства

и от внешнего мира к внутреннему по отношению к предмету изображения базируется на идее «органического развития» или «естественного роста» литературы. А эта идея Веселовского имеет как раз внеисторический, а именно – антропологический характер. Конструируется психологически убедительный исторический процесс; сам ученый называет такую логику «общественно-психологическими посылками». В результате он сближает роман с драмой и лирикой не как художественные структуры, а как определенные психологические реальности, воплощенные в литературных произведениях.

По этой причине, а также в силу невнимания к преемственной связи эпопеи (да и трагедии) с мифом мысли Веселовского о близости между романом и драмой остались чуждыми обоим его продолжателям. Другое дело – соотношение в этом плане идей Бахтина и Вяч. Иванова.

Удивительные суждения Вяч. Иванова об «Илиаде» как «первой и величайшей трагедии Греции», возникшей «в ту пору, когда о трагедии еще не было и помина», а также о том, что «уже в “Одиссее” исконная трагическая закваска эпоса истощилась» (В.И., с. 308), объясняются следующим образом. Трагедия, с его точки зрения, – прямой и непосредственный носитель того самого «музыкально-орхеистического священного действия и лицедействия», с которым связан эпос по своему происхождению (В.И., с. 308–309). Веселовский же, хотя и упоминает, говоря о синкретических народных обрядах, «старогреческие народные празднества в честь Диониса», не только не связывает с ними напрямую жанр трагедии (как известно, Вяч. Иванов, делая это, опирался на идеи Ницше), но также утверждает, что «антропоморфический миф... слагается по образцу эпоса, а не наоборот; Гомер создает греческих богов» (Вес., с. 5).

Бахтин связывает с мифом не только трагедию, но и – на равных правах, как ее «комико-иронического двойника» – сатирическую драму. Об этом говорится в статье «Из предыстории романного слова», на которую в

«Эпосе и романе» сделана ссылка. В этой же статье находим и более общего характера замечание об исконной «власти мифа над языком», которую разрушали «пародийно-травестирующие формы»: они «освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке». И тут же прямо сказано о противоположности этих форм эпическому слову: «Аэд или рапсод совершенно иначе ощущали себя в своем языке, в своем слове, чем творец “Войны мышей и лягушек” или творец “Маргита”» (ВЛЭ, с. 419–420, 425–426). Таким образом, для Бахтина роман противостоит первоначальной связи словесного творчества с мифом, и в этом отношении ему действительно близка отнюдь не трагедия, а «пародийно-травестирующие формы», в том числе и драматические.

Еще более решительно отходит Бахтин от идей своих предшественников в «Эпосе и романе». Здесь прямо заявлено, что в народном смехе «и нужно искать подлинные фольклорные корни романа». Далее ученый указывает на область «серьезно-смехового» и такие жанры, как «сократические диалоги» и мениппова сатира (ВЛЭ, с. 464–465). Эти положения, как известно, были развиты позднее в четвертой главе второго издания книги о Достоевском. В то же время именно в этом тексте появилось указание на то, что таковы источники лишь одной (хотя и важнейшей, по Бахтину) линии развития романа – карнавальной. Другие два «корня» романа – эпический и риторический – дали другие линии его развития<sup>8</sup>. Мысль о трех корнях европейского романа и трех путях его эволюции, несомненно, многое определила в той картине истории жанра, которая создана в работах «Слово в романе» и «Формы времени и хронотопа в романе».

Обратимся к сравнению идей трех авторов о ходе и характере исторического развития романа.

Вслед за краткими характеристиками греческого и византийского романов (Вес., с. 10–11), а также романа рыцарского (Вес., с. 12–13) Весе-



ловский останавливается на эпохе Ренессанса и выделяет два «течения» в развитии жанра. Первое ведет от ранних («бретонских») рыцарских романов через «Амадисов» XVI–XVII вв. к «придворно-героическому роману эпохи Фронды» (далее упоминаются «Аркадия» Санназаро, «Диана» Монтмайора, «Астрея» Д'Юрфе). Эту линию развития жанра ученый сближает с греческим романом: «Когда с половины XVI в. старые греческие романы начали появляться в изданиях и переводах на новые языки, участь этого рода в Европе была уже решена...». Здесь вновь и в несколько ином аспекте предстают «салонно-героические романы» – «Великий Кир» де Скюдери и его «собратья» – в качестве предшественников «тонкой психологии» «Принцессы Клевской» м-м де Лафайет.

Второе же течение восходит, по Веселовскому, к итальянской новелле: оно представлено «романами в стиле *ricarresco*», от которых путь развития идет «к реальному французскому роману половины XVII века и Гриммельсгаузену» (Вес., с. 13–14). Примечательно, что если первая линия эволюции, при всех отмечаемых различиях, сохраняет определенную связь с эпическим прошлым (является как бы новым, нетрадиционным и не народным эпосом), то вторая эпической традиции, с точки зрения ученого, совершенно чужда. По поводу итальянской новеллы сказано: «Эпоса здесь нет, его забыли еще до Вергилия, зато жива та *Lust zu fabulieren*, которая характеризуется для средних веков сборниками фабль и легенд, восточных рассказов и нравоучительных прикладов». Переходным же звеном от этой жанровой формы к роману объявлена, между прочим, *Fiametta* Боккаччо (Вес., с. 13–14).

Эта картина развития жанра от поздней античности до XVII в. явно оказала влияние на Вяч. Иванова. В первом пункте раздела «Принцип формы» статьи о Достоевском, говоря об исторических судьбах «милетской сказки», автор подчеркивает поворотное значение «Фьяметты» для формирования новой концепции личности, а также значение «самой пест-

роты приключений» в романе после Сервантеса (В.И., с. 304–305). К этой последней теме он возвращается в третьем пункте того же раздела в связи с вопросом о роли фабулизма в романах Достоевского: «*”Die Lust zu fabulieren”* – самодовлеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений, – когда-то являлась главной формальной целью романа...» (В.И., с. 309).

Общее у двух авторов выражение, которое Вяч. Иванов тут же переводит и разъясняет, – цитата из стихотворения Гете «*Vom Vater hab ich die Statur...*». В первоисточнике оно входит в противопоставление заданно-серьезного (от отца) и творчески свободного (от матери) отношения к жизни. Для Вяч. Иванова обозначенная таким образом особенность романа составляет его изначальную специфику и в то же время является признаком его новой эпичности, опирающейся уже на универсальность не мира, а изображающего субъекта: «...в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя, беспечный, словоохотливый, неистощимо изобретательный, меньше всего желавший и хуже всего умевший кончить рассказ». Упоминание о «сказочнике» – не метафора: судя по продолжению мысли, Вяч. Иванов видел именно в сказке как жанре исток романного фабулизма: «Верен был он и исконному тяготению сказки к развязке счастливой и спокойно возвращающей нас, после долгих странствий на ковре-самолете, в привычный круг, домой...» (В.И., с. 309). В таком контексте ясна неслучайность того, что с самого начала автор называет роман «милетской сказкой» – так именуется в «Золотом осле» вставная история об Амуре и Психее, действительно близкая народной волшебной сказке. Напротив, с точки зрения Веселовского, как мы видели, склонность к придумыванию приключений свойственна была в первую очередь не роману, а новелле и ее источникам, причем она явно противоречила эпичности: «Эпоса здесь нет... зато жива та *Lust zu fabulieren...*». О встав-

ной истории у Апулея он прямо говорит (по поводу римских «подражаний» греческому роману) как о «прелестном эпизоде», «народной сказке, которую будут помнить и те, кто поспешит забыть содержание романа» (Вес., с. 11). Естественно предположить, что отмеченные тематические и словесные переключки не случайны: перед нами, по-видимому, момент полемики Вяч. Иванова со своим предшественником.

Обратимся к Бахтину. В IV главе его большой работы «Слово в романе», которая называется «Две стилистические линии европейского романа», находим, во-первых, мысль о «могущественнейшем влиянии» греческого «софистического романа» «на средневековый роман, на галантный роман XV–XVI веков (“Амадис” и особенно пастушеский роман), на роман барокко и, наконец, даже на роман просветителей (например, Вольтера)» (ВЛЭ, с. 184). Во-вторых, среди источников «большого романа второй линии» указаны прежде всего «своеобразные циклизации сатирических и пародийных новелл»; первой «крупной формой романа второй линии» назван «плутовский авантюрный роман», а великим образцом романа этой линии развития – «Дон-Кихот» (ВЛЭ, с. 221). Направление мысли, как видно, достаточно близкое Веселовскому. Но здесь речь идет о двух способах организации речевого «материала» романа, создания его стилистической структуры – аспект, который остался в основном вне поля зрения создателя исторической поэтики.

Разработка Бахтиным критериев такого «формального», а не тематического (как у Веселовского) сопоставления, т.е. значительно более определенных, приводит к несколько иной общей картине. Как и его предшественник, ученый указывает на полярность барочного романа и «Симплициссимуса». Но «Амадису» противопоставлен, наряду с романом Сервантеса, также «Гаргантюа и Пантагрюэль» (ВЛЭ, с. 225), тогда как Веселовский «опустил из этой связи фантазиста Рабле» (Вес., с. 14). И совершенно отсутствует у Веселовского противопоставление «категории литературно-

сти» романов первой линии – «критике литературного слова как такового» в романах линии второй (ВЛЭ, с. 223–224).

На фоне существенной близости представлений Бахтина и Веселовского о двух направлениях эволюции романа бросается в глаза отказ от разработки этой проблематики в статье Вяч. Иванова. Скажем, противопоставление рыцарского романа плутовскому в его интерпретации выглядит так: в течение средних веков бывшая милетская сказка, «оторвавшись от низменной действительности», предалась «изображению исключительно легендарного и символического мира, отделив от себя в узкий, рядом текущий ручеек все мелочно бытовое и анекдотически или сатирически забавное» (В.И., с. 304).

Для Веселовского два «течения» европейского романа одинаково значимы, а для Бахтина то, что Вяч. Иванов называет «узким ручейком» – важнейшая и как раз наиболее перспективная линия развития жанра, за которой, как показала литература XVIII–XIX вв., и было историческое будущее. Кстати, ни Веселовский, ни Вяч. Иванов не придавали никакого особого значения в истории романа XVIII в., тогда как для Бахтина он был величайшим поворотным пунктом в его эволюции.

Сама логика развертывания исследований Бахтина второй половины 1930-х гг., закончившихся работой «Эпос и роман», казалось бы, полностью соответствует концепции Веселовского: теория романа – результат изучения его истории. Вместе с тем, начальным пунктом этого процесса в действительности была книга «Проблемы творчества Достоевского» (1929), что, конечно, сближает общий замысел бахтинской теории романа с методологической концепцией статьи Вяч. Иванова. В самом деле, главной задачей книги Бахтина было раскрыть идеологический смысл «исключительно сложного и совершенно нового романного построения», дать «общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский». При этом автор книги подчеркивал, что с методологической точки зрения

«каждая теоретическая проблема должна быть ориентирована исторически» и что этот исторический аспект служил для него фоном, который «не вошел в книгу» по «чисто техническим соображениям» (Бахтин. Т. 2. С. 7–8). Этим был намечен необходимый путь и переход от постановки проблемы романа в синхронии (в аспекте теоретической поэтики) к исследованию этого жанра в диахронической перспективе, т.е. в свете поэтики исторической. Действительно, результаты работ ученого в этой области, написанных в 1930-х гг., впоследствии вошли в книгу «Проблемы поэтики Достоевского» (1963): в состав ее отдельной главы, где речь идет именно об эволюции романа, начиная от его генезиса (в «серьезно-смеховых» жанрах поздней античности). Именно в этой книге (в отличие от ее ранней редакции) необходимость «отвлечься от исторических вопросов» четко определена как предварительное условие правильной ориентировки в традиции: «Для того, чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие – показать в Достоевском Достоевского...» (Бахтин. Т. 6. С. 12).

Таким образом, есть основания полагать, что именно соотношение идей, высказанных в упомянутых статьях Веселовского и Вяч. Иванова, – один из источников как теории романа, созданной М.М. Бахтиным, так и методологических принципов ее построения.

---

<sup>1</sup> См.: *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 3–4. В дальнейшем: Вес. с указанием страниц – в тексте, в скобках после цитаты; *Иванов В.И.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 308–309. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи, в скобках – указанием имени автора (В.И.) и страниц.

<sup>2</sup> См.: Проблема «роман и трагедия» у Ницше, Вяч. Иванова и Бахтина // *Bakhtin & His Intellektual Ambiens* / Edited by Boguslav Žilko. Gdańsk, 2002. S. 232–245.

<sup>3</sup> См.: От издательства // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 4. Далее при ссылках на это издание в тексте, в скобках указываются название – ВЛЭ и страницы.

<sup>4</sup> См.: *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.

---

<sup>5</sup> См. об этом в нашей статье: Problem «unutarnje miere» realističkog romana // Književna smotra (Zagreb). 1998. № 107 (1). S. 29–37. (Резюме на русском языке).

<sup>6</sup> О содержании этого понятия см. в нашей статье: Стилистическая трехмерность // Дискурс. 2003. № 11. С. 84–85.

<sup>7</sup> Вопрос о соотношении идей Веселовского с идеями Ф. Шпильгагена (по поводу книги которого «Beitrage zur Theorie und Technik des Romans» написана статья) мы оставляем в стороне.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 123. При последующих ссылках на это издание имя автора, том и страницы указываются в тексте, в скобках после цитаты.