

## ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

### ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть **хронотопом** (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры)<sup>а</sup>.

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение

121

времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен<sup>б</sup>.

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

---

<sup>а</sup> Автор этих строк присутствовал летом 1925 года на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии; в докладе были затронуты и вопросы эстетики.

<sup>б</sup> В своей «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») Кант определяет пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как формы самой реальной действительности. Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе конкретного художественного познания (художественного видения) в условиях романного жанра.

В предлагаемых очерках по исторической поэтике мы и постараемся показать этот процесс на материале развития различных жанровых разновидностей европейского романа, начиная от так называемого «греческого романа» и кончая романом Рабле. Относительная типологическая устойчивость выработанных в эти периоды романских хронотопов позволит нам бросить свой взгляд и вперед, на некоторые разновидности романа в последующие периоды.

Мы не претендуем на полноту и на точность наших

122

теоретических формулировок и определений. Только недавно началась — и у нас и за рубежом — серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романских хронотопов.

## І. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени и пространства в романе, или, скажем короче, три романских хронотопа. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века. Поэтому необходимо начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве.

Во всех последующих анализах мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени (этого ведущего начала в хронотопе) и всего того и только того, что имеет к ней прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставляем в стороне.

Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытания». Сюда мы относим весь так называемый «греческий» или «софистический» роман, сложившийся во II–VI веках нашей эры.

Назову дошедшие до нас в полном виде образцы, имеющиеся в русском переводе: «Эфиопская повесть», или «Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Хэрей и Калпироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга. Некоторые характерные образцы дошли до нас в отрывках или пересказах<sup>с</sup>.

В этих романах мы находим высоко и тонко разработанный

123

тип авантюрного времени со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов.

Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников — византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их

---

<sup>с</sup> «Невероятные приключения по ту сторону Фульы» Антония Диогена, роман о Нине, роман о царевне Хионе и др.

комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций. Вот эта схема:

Юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение неизвестно, таинственно (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены исключительной красотой. Они также исключительно целомудренны. Они неожиданно встречаются друг с другом; обычно на торжественном празднике. Они вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимую, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, ретардирующие, задерживающие его. Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят; снова теряют друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей (если они есть), предназначенных для возлюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен и тюрьма, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных. Герои находят своих

124

родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке. Такова схема основных сюжетных моментов.

Это сюжетное действие разворачивается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех-пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.). В романе даются — иногда очень подробные — описания некоторых особенностей стран, городов, различных сооружений, произведений искусства (например, картин), нравов и обычаев населения, различных экзотических и чудесных животных и других диковинок и раритетов. Наряду с этим в роман вводятся рассуждения (иногда довольно обширные) на различные религиозные, философские, политические и научные темы (о судьбе, о предзнаменованиях, о власти Эраста, о человеческих страстях, о слезах и т. п.). Большой удельный вес в романах имеют речи действующих лиц — защитительные и иные, — построенные по всем правилам поздней риторики. По своему составу греческий роман, таким образом, стремится к известной энциклопедичности, вообще свойственной этому жанру.

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи — в риторических жанрах. Можно по-разному оценивать значение любовной элегии, географического романа, риторики, драмы, историографического жанра в процессе рождения (генезиса) греческого романа, но известный синкретизм жанровых моментов в греческом романе отрицать не приходится. Он использовал

и переплавил в своей структуре почти все жанры античной литературы.

Но все эти разножанровые элементы здесь переплавлены и объединены в новое специфическое романное единство, конститутивным моментом которого и является авантюрное романное время. В совершенно новом хронотопе — «чужой мир в авантюрном времени» — разножанровые элементы приобрели новый характер и особые функции и потому перестали быть тем, чем они были в других жанрах.

Каково же существо этого авантюрного времени греческих романов?

Исходная точка сюжетного движения — первая встреча героя и героини и внезапная вспышка их страсти друг к другу; заключающая сюжетное движение точка — их благополучное соединение в браке. Между этими двумя точками и разворачивается все действие романа. Сами эти точки — термины сюжетного движения — существенные события в жизни героев; сами по себе они имеют биографическое значение. Но роман построен не на них, а на том, что лежит (совершается) между ними. Но по существу между ними вовсе ничего не должно лежать: любовь героя и героини с самого начала не вызывает никаких сомнений, и эта любовь остается абсолютно неизменной на протяжении всего романа, сохраняется и их целомудрие, брак в конце романа непосредственно смыкается с любовью героев, вспыхнувшей при первой встрече в начале романа, как если бы между этими двумя моментами ровно ничего не произошло, как если бы брак совершился на другой день после встречи. Два смежных момента биографической жизни, биографического времени непосредственно сомкнулись. Тот разрыв, та пауза, то зияние, которое возникает между этими двумя непосредственно смежными биографическими моментами и в котором как раз и строится весь роман, в биографический временной ряд не входит, лежит вне биографического времени; оно ничего не меняет в жизни героев, ничего не вносит в их жизнь. Это именно — вневременное зияние между двумя моментами биографического времени.

Если бы дело обстояло иначе, если бы, например, в результате пережитых приключений и испытаний

первоначальная внезапно возникшая страсть героев окрепла, испытала бы себя на деле и приобрела бы новые качества прочной и испытанной любви или сами герои возмужали бы и лучше узнали бы друг друга, — то перед нами был бы один из типов весьма позднего и совсем не авантюрного европейского романа, а вовсе не греческий роман. Ведь в этом случае, хотя термины сюжета и остались бы теми же (страсть в начале — брак в конце), но сами события, ретардирующие брак, приобрели бы известное биографическое или хотя бы психологическое значение, оказались бы втянутыми в реальное время жизни героев, изменяющее их самих и события (существенные) их жизни. Но в греческом романе именно этого и нет, здесь — совершенно чистое зияние между двумя моментами биографического времени, никакого следа в жизни героев и их характерах не оставляющее.

Все события романа, заполняющие это зияние, — чистое отступление от нормального хода жизни, лишённое реальной длительности прибавок к нормальной биографии.

Не имеет это время греческого романа и элементарно-биологической, возрастной длительности. Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак к концу романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено; это просто — дни, ночи, часы, мгновения, измеренные технически лишь в пределах каждой отдельной

авантюры. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается. Здесь это также вневременное зияние между двумя биологическими моментами — пробуждением страсти и ее удовлетворением.

Когда Вольтер в своем «Кандиде» создавал пародию на авантюрный роман греческого типа, господствовавший в XVII и XVIII веках (так называемый «роман барокко»), то он, между прочим, не преминул рассчитать, сколько потребуется реального времени на обычную романную дозу приключений и «превратностей судьбы» героя. Его герои (Кандид и Кунигунда) в конце романа, преодолев все превратности, вступили в положенный счастливый брак. Но, увы, они оказываются уже старыми, и прекрасная Кунигунда похожа на старую

127

безобразную ведьму. Удовлетворение идет за страстью тогда, когда оно уже биологически невозможно.

Само собой разумеется, что авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени. Во всем мире греческого романа со всеми его странами, городами, сооружениями, произведениями искусства полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи. Этим объясняется и тот факт, что хронология греческих романов до сих пор точно не установлена наукой, и еще недавно мнения исследователей о времени происхождения отдельных романов расходились на пять-шесть веков.

Таким образом, все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. Это, повторяем, вневременное зияние, возникшее между двумя моментами реального временного ряда, в данном случае — биографического.

Таково это авантюрное время в его целом. Каково же оно внутри себя?

Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне — технически: важно успеть убежать, успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п. В пределах отдельной авантюры на счету дни, ночи, часы, даже минуты и секунды, как во всякой борьбе и во всяком активном внешнем предприятии. Эти временные отрезки вводятся и пересекаются специфическими «вдруг» и «как раз».

128

«Вдруг» и «как раз» — наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика — случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее

значение. Случись нечто на минуту раньше или на минуту позже, то есть не будь некоторой случайной одновременности или разновременности, то и сюжета бы вовсе не было и роман писать было бы не о чем.

«Мне шел девятнадцатый год, и отец подготавливал на следующий год свадьбу, когда Судьба начала свою игру», — рассказывает Клитофонт («Левкиппа и Клитофонт», ч. 1, III)<sup>d</sup>.

Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляет все содержание романа.

Неожиданно началась война между фракийцами и византийцами. О причинах этой войны в романе не говорится ни единого слова, но благодаря этой войне в дом отца Клитофонта попадает Левкиппа. «Как только я увидел ее, тотчас же погиб», — рассказывает Клитофонт.

Но Клитофонту была уже предназначена отцом другая невеста. Отец начинает торопиться со свадьбой, назначает ее на следующий день и уже приносит предварительные жертвы: «Когда я об этом услышал, то счел себя погибшим и стал придумывать хитрость, при помощи которой можно бы было отсрочить свадьбу. В то время как я был занят этим, неожиданно поднялся шум в мужской половине дома» (ч. 2, XII). Оказывается — орел похитил приготовленное отцом жертвенное мясо. Это — дурная примета, и свадьбу пришлось отложить на несколько дней. А как раз за эти дни, благодаря случайности, предназначенную Клитофонту невесту похитили, приняв ее по ошибке за Левкиппу.

Клитофонт решается проникнуть в спальню к Левкиппе.

129

«Лишь только я вошел в опочивальню девушки, как с ее матерью приключилось следующее. Ее встревожил сон» (ч. 2, XXIII). Она входит в опочивальню, застаёт Клитофонта, но ему удается ускользнуть неузнанному. Но на другой день все может раскрыться, и потому Клитофонту и Левкиппе приходится бежать. Все бегство построено на цепи случайных «вдруг» и «как раз», благоприятствующих героям. «Надо сказать, что Комар, который наблюдал за нами, в этот день случайно ушел из дому, чтобы исполнить какое-то поручение своей госпожи... Нам повезло: доехав до бейрутской гавани, мы нашли там отплывающее судно, у которого готовились уже отвязать причальи».

На корабле: «Случайно рядом с нами расположился один юноша» (ч. 2, XXXI—XXXII). Он становится другом и играет значительную роль в последующих похождениях.

Затем происходит традиционная буря и кораблекрушение. «На третий день нашего плавания внезапный мрак разливается по ясному небу и затмевает свет дневной» (ч. 3, I).

Во время кораблекрушения все погибают, но герои спасаются благодаря счастливой случайности. «И вот, когда корабль распался, некое благое божество сохранило для нас часть его носа». Их выбрасывает на берег: «А мы, под вечер, благодаря случайности были принесены к Пелусию и с радостью вышли на землю...» (ч. 3, V).

В дальнейшем оказывается, что и все другие герои, которые считались погибшими при кораблекрушении, тоже спаслись благодаря счастливым случайностям. В дальнейшем они как раз попадают на то место и в то время, когда героям нужна экстренная помощь. Клитофонт, уверенный, что Левкиппа принесена разбойниками в жертву, решается на самоубийство: «Я занес меч, чтобы покончить с собою на месте заклания Левкиппы. Вдруг вижу — ночь была

<sup>d</sup> «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия цитируется по изданию: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт. М., 1925.

лунная — два человека... бегут прямо ко мне... то были, оказывается, Менелай и Сатир. Хотя я так не ожидално увидел своих друзей живыми, я не обнял их и не был поражен радостью» (ч. 3, XVII). Друзья, конечно, препятствуют самоубийству и объявляют, что Левкиппа жива.

Уже к концу романа Клитофонта по ложному обвинению приговорили к смертной казни и перед

130

смертью должны подвергнуть пытке. «Меня заковали, сняли с тела одежду, подвесили на дыбе; палачи принесли плети, другие петлю и развели огонь. Клиний испустил вопль и стал призывать богов, — как вдруг на виду у всех подходит жрец Артемиды, увенчанный лавром. Его приближение служит знаком прибытия торжественного шествия в честь богини. Когда это случается, должно воздерживаться от казни в течение стольких дней, пока не закончат жертвоприношения участники этого шествия. Таким-то образом я был тогда освобожден от оков» (ч. 7, XII).

За несколько дней отсрочки все выясняется, и дело принимает иной оборот, конечно не без ряда новых случайных совпадений и разрывов, Левкиппа оказывается живой. Кончается роман благополучными браками.

Как мы видим (а мы привели здесь лишь ничтожное количество случайных одновременностей и разновременностей), авантюрное время живет в романе достаточно напряженной жизнью; на один день, на один час и даже: на одну минуту раньше или позже — имеет повсюду решающее, роковое значение. Сами же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет. Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять — пятнадцать раз<sup>с</sup>. Никаких внутренних пределов такому увеличению нет. Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантур, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно.

Все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — случаем. Ведь все это время, как мы видим, слагается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантюрное «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил

131

в человеческую жизнь, вмешательство судьбы («тюхе»), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантурных романах — романых злодеев, которые, как злодеи, используют как свое орудие случайную одновременность и случайную разновременность, «подстерегают», «выжидают», обрушиваются «вдруг» и «как раз».

Моменты авантюрного времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил — судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям принадлежит вся инициатива в авантурном времени. Сами герои в авантурном времени, конечно, действуют —

---

<sup>с</sup> Вот размеры наиболее известных романов XVII века: «Астрея» Д'Юрфе — пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренета — двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц, «Арминий и Туснельда» Лознштейна — два громадных тома, свыше трех тысяч страниц.

они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, — но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им; даже любовь неожиданно посылается на них всемогущим Эротом. С людьми в этом времени все только случается (иной раз случается им и завоевать царства): чисто авантюрный человек — человек случая; как человек, с которым что-то случилось, он вступает в авантюрное время. Инициатива же в этом времени принадлежит не людям.

Вполне понятно, что моменты авантюрного времени, все эти «вдруг» и «как раз» не могут быть предусмотрены с помощью разумного анализа, изучения, мудрого предвидения, опыта и т. п. Зато эти моменты узнаются с помощью гаданий, ауспий, преданий, предсказаний оракулов, вещей снов, предчувствий. Всем этим полны греческие романы. Едва «Судьба начала свою игру» с Клитофонтом, он видит вещий сон, раскрывающий его будущую встречу с Левкишпой и их приключения. И в дальнейшем роман полон подобных явлений. Судьба и боги держат в своих руках инициативу в событиях, и они же оповещают людей о своей воле. «Божество часто любит открывать в ночную пору людям грядущее, — говорит Ахилл Татий устами своего Клитофонта, — и не для того, чтобы они от страдания убереглись, — ибо не могут они совладать с тем, что судил рок, — но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (ч. I, III).

Повсюду, где в последующем развитии европейского романа появляется греческое авантюрное время, инициатива в романе передается случаю, управляющему одновременностью и разновременностью явлений

132

или как безличная, не названная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романские «злодеи» и романские «таинственные благодетели». Ведь эти последние есть еще и в исторических романах Вальтера Скотта. Вместе со случаем (с его разными личинами) неизбежно приходят в роман разные виды предсказаний, и в особенности вещие сны и предчувствия. И не обязательно, конечно, чтобы весь роман строился в авантюрном времени греческого типа, достаточно некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления.

В это авантюрное время случая, богов и злодеев с его специфической логикой были в XVII веке вовлечены и судьбы народов, царств и культур в первых европейских исторических романах, например в романе «Артамен, или Великий Кир» Сюдери, в романе «Арминий и Туснельда» Лознштейна, в исторических романах Кальпренета. Создается своеобразная проникающая эти романы «философия истории», предоставляющая решение исторических судеб тому вневременному зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда.

Ряд моментов исторического романа барокко через посредствующее звено «готического романа» проник и в исторический роман Вальтера Скотта, определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия. Конечно, эти моменты в романе Вальтера Скотта отнюдь не являются доминирующими.

Спешим оговориться, что дело здесь идет о специфической инициативной случайности греческого авантюрного времени, а не о случайности вообще. Случайность вообще есть одна из форм проявления необходимости, и как такая она может иметь место во всяком романе, как она имеет место и в самой жизни. В более реальных человеческих временных рядах (разной степени реальности) моментам греческой инициативной случайности соответствуют моменты (конечно, о строгом соответствии их вообще не может



быть и речи) человеческих ошибок, преступления (отчасти уже в романе барокко), колебаний и выбора, инициативных человеческих решений.

Завершая наш анализ авантюрного времени в

133

греческом романе, мы должны еще коснуться одного более общего момента, — именно отдельных мотивов, входящих как составляющие элементы в сюжеты романов. Такие мотивы, как встреча — расставание (разлука), потеря — обретение, поиски — нахождение, узнание — неузнание и др., входят, как составные элементы, в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических). Мотивы эти по природе своей хронотопичны (правда, в разных жанрах по-разному). Мы остановимся здесь на одном, но, вероятно, самом важном мотиве — мотиве встречи.

Во всякой встрече (как мы это уже показали при анализе греческого романа) временное определение («в одно и то же время») неотделимо от пространственного определения («в одном и том же месте»). И в отрицательном мотиве — «не встретились», «разошлись» — сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время, или в одно и то же время находились в разных местах. Неразрывное единство (но без слияния) временных и пространственных определений носит в хронотопе встречи элементарно четкий, формальный, почти математический характер. Но, конечно, характер этот абстрактный. Ведь обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения и, следовательно, включается в объемлющий его конкретный хронотоп, в нашем случае — в авантюрное время и чужую (без чуждости) страну. В различных произведениях мотив встречи получает различные конкретные оттенки, в том числе — эмоционально-ценностные (встреча может быть желанной или нежеланной, радостной или грустной, иногда страшной, может быть и амбивалентной). Конечно, в разных контекстах мотив встречи может получить различные словесные выражения. Он может получать полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом (иногда очень глубоким). Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча — одно из древнейших

134

сюжетообразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как разлука, бегство, обретение, потеря, брак и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги («большой дороги»): разного рода дорожные встречи. В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений<sup>f</sup>.

---

<sup>f</sup> Более развернутую характеристику этого хронотопа мы даем в заключительном разделе настоящей работы.

Мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности с мотивом узнавания — неузнавания, игравшим огромную роль в литературе (например, в античной трагедии).

Мотив встречи — один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до известной степени) мотива встречи является понятие контакта. В мифологической и религиозной сфере мотив встречи играет, конечно, одну из ведущих ролей: в священном предании и Священном писании (как в христианском, например в Евангелиях, так и буддийском) и в религиозных ритуалах; мотив встречи в религиозной сфере сочетается с другими мотивами, например с мотивом «явления» («эпифании»). В некоторых направлениях философии, не имеющих строго научного характера, мотив встречи также приобретает известное значение (например, у Шеллинга, у Макса Шелера, особенно у Мартина Бубера).

В организациях социальной и государственной жизни реальный хронотоп встречи постоянно имеет место. Всевозможные организованные общественные встречи и их значение всем известны. В государственной жизни

135

встречи также очень важны, назовем хотя бы дипломатические встречи, всегда строго регламентированные, где и время, и место, и состав встречающих устанавливаются в зависимости от ранга встречаемого. Наконец, важность встреч (иногда прямо определяющих всю судьбу человека) в жизни и в повседневном быту всякого индивидуального человека понятна каждому.

Таков хронотопический мотив встречи. К более общим вопросам хронотопов и хронотопичности мы еще обратимся в конце наших очерков. Здесь же мы возвращаемся к нашим анализам греческого романа.

В каком же пространстве осуществляется авантюрное время греческих романов?

Для греческого авантюрного времени нужна абстрактная пространственная экстенсивность. Конечно, и мир греческого романа хронотопичен, но связь между пространством и временем в нем носит, так сказать, не органический, а чисто технический (и механический) характер. Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства. Случайная одновременность и случайная разновременность явлений неразрывно связаны с пространством, измеряемым прежде всего далью и близостью (и разными степенями их). Чтобы самоубийство Клитофонта было бы предотвращено, необходимо, чтобы друзья его очутились как раз в том самом месте, где он готовился совершить его; чтобы успеть, то есть чтобы очутиться в нужный момент в нужном месте, они бегут, то есть преодолевают пространственную даль. Чтобы спасение Клитофонта в конце романа могло осуществиться, необходимо, чтобы процессия с жрецом Артемиды во главе успела бы прибыть к месту казни, прежде чем казнь совершилась. Похищения предполагают быстрый увоз похищенного в отдаленное и неизвестное место. Преследование предполагает преодоление дали и определенных пространственных препятствий. Пленение и тюрьма предполагают ограждение и изоляцию героя в определенном месте пространства, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели, то есть дальнейшим преследованиям и поискам, и т. п. Похищения, бегство, преследование, поиски, пленения играют громадную роль в греческом романе. Поэтому-то ему нужны большие пространства, нужны суша и море, нужны разные страны. Мир этих

романов велик и разнообразен. Но и величина и разнообразие совершенно абстрактны. Для кораблекрушения необходимо море, но какое это будет море в географическом и историческом смысле — совершенно безразлично. Для бегства важно перебраться в другую страну, похитителям также важно перевезти свою жертву в другую страну, — но какой будет эта другая страна — тоже совершенно безразлично. Авантюрные события греческого романа не имеют никаких существенных связей с особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе, с их социально-политическим строем, культурой, историей. Все эти особенности совершенно не входят в авантюрное событие в качестве определенного его момента; ведь авантюрное событие всецело определяется только и единственно случаем, то есть именно случайной одновременностью или разновременностью в данном месте пространства (в данной стране, городе и проч.). Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность.

Поэтому все авантюры греческого романа обладают переместимостью: то, что происходит в Вавилоне, могло бы происходить в Египте или Византии и обратно. Переместимы отдельные законченные в себе авантюры и во времени, потому что авантюрное время никаких существенных следов не оставляет и, следовательно, по существу, обратимо. Авантюрный хронотоп так и характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве.

Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень определенности и конкретности этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация — географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая — сковала бы свободу и легкость авантур и ограничила бы абсолютную власть случая. Всякая конкретизация, даже просто бытовая конкретизация, вносила бы свои закономерности, свой порядок, свои необходимые связи в человеческую жизнь и время этой жизни. События оказались бы вплетенными в эту закономерность, в той или иной степени причастными этому порядку и этим необходимым связям.

Этим власть случая была бы существенно ограничена, авантюры оказались бы органически локализованными и связанными в своем движении во времени и пространстве. Но такая определенность и конкретизация были бы совершенно неизбежными (в какой-то степени) при изображении своего родного мира, окружающей родной действительности. Та степень абстрактности, которая необходима для греческого авантюрного времени, в условиях изображения своего родного мира (каков бы он ни был) была бы совершенно неосуществима.

Поэтому мир греческого романа — чужой мир: все в нем неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем — в первый раз, никаких существенных связей и отношений с ним у них нет, социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды, они их не знают; поэтому для них только и существуют в этом мире случайные одновременности и разновременности.

Но чуждость этого мира в греческом романе не подчеркивается, поэтому и не следует его называть экзотическим. Экзотика предполагает нарочитое противопоставление чужого своему, в ней чуждость чужого подчеркивается, так сказать, смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого. В греческом романе этого нет. Здесь все чужое, в том числе и родная страна героев (у героя и героини она обычно

разная), нет здесь и того подразумеваемого родного, обычного, знакомого (родная страна автора и его читателей), на фоне которого отчетливо воспринималась бы странность и чуждость чужого. Конечно, какая-то минимальная степень подразумеваемого родного, обычного, нормального (автора и читателей) есть в этих романах, есть какие-то масштабы для восприятия диковинок и раритетов этого чужого мира. Но эта степень настолько минимальна, что наука почти вовсе не может вскрыть путем анализа этих романов подразумеваемый «свой мир» и «свою эпоху» их авторов.

Мир греческих романов — абстрактно-чужой мир, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор. Поэтому ничто в нем не ограничивает абсолютной власти случая и с такою удивительной быстротой и легкостью протекают и следуют друг за другом все эти похищения, бегства, пленения

138

и освобождения, мнимые смерти и воскресения и другие авантюры.

Но в этом абстрактно-чужом мире многие вещи и явления, как мы уже указывали, описываются весьма подробно. Как совмещается это с его абстрактностью? Дело в том, что все то, что описывается в греческих романах, описывается как почти изолированное, единично-единственное. Нигде в них не дается описание страны в ее целом, с ее особенностями, с ее отличиями от других стран, с ее связями. Описываются лишь отдельные сооружения вне всякой связи с объемлющим целым, отдельные явления природы, например странные животные, водящиеся в данной стране. Нигде не описываются нравы и быт народа в их целом, а описывается лишь какой-нибудь отдельный странный обычай, ни с чем не связанный. Всем описанным в романе предметам присуща эта изолированность, эта несвязанность их между собой. Поэтому все эти предметы в совокупности не характеризуют изображаемые (точнее, упоминаемые) в романе страны, а каждый предмет довлеет себе.

Все эти изолированные вещи, описываемые в романе, необычны, странны, редки; потому они и описываются. Например, в «Левкише и Клитофонте» описывается странное животное, называемое «нильским конем» (гиппопотам). «Случилось так, что воины поймали достопримечательного речного зверя». Так начинается это описание. Дальше описывается слон и рассказываются «удивительные вещи об его появлении на свет» (ч. 4, П—IV). В другом месте описывается крокодил. «Видал я и другого зверя нильского, более речного коня за силу превозносимого. Имя ему крокодил» (ч. 4, XIX).

Так как нет масштабов для измерения всех этих описываемых вещей и явлений, нет, как мы говорили, сколько-нибудь четкого фона обычного, своего мира для восприятия этих необычных вещей, то они неизбежно приобретают характер курьезов, диковинок, раритетов.

Таким образом, изолированными, не связанными между собой курьезами и раритетами и наполнены пространства чужого мира в греческом романе. Эти самодовлеющие любопытные, курьезные и диковинные вещи так же случайны и неожиданны, как и сами авантюры: они сделаны из того же материала, это — застывшие «вдруг», ставшие вещами авантюры, порождения того же случая.

139

В результате хронотоп греческих романов — чужой мир в авантюрном времени — обладает своеобразной выдержанностью и единством. У него своя последовательная логика, определяющая все его моменты. Хотя мотивы греческого романа, как мы уже говорили, отвлеченно взятые, не новы и были до него разработаны другими жанрами, — в новом хронотопе этого романа,

подчиняясь его последовательной логике, они приобретают совершенно новое значение и особые функции.

В других жанрах эти мотивы были связаны с иными, более конкретными и сгущенными хронотопами. Любовные мотивы (первая встреча, внезапная любовь, любовная тоска, первый поцелуй и др.) в александрийской поэзии были разработаны по преимуществу в буколическом, — пастушеско-идиллическом хронотопе. Это небольшой, очень конкретный и сгущенный лиро-эпический хронотоп, сыгравший немалую роль в мировой литературе. Здесь специфическое циклизированное (но не чисто циклическое) идиллическое время, являющееся сочетанием природного времени (циклического) с бытовым временем условно пастушеской (отчасти и шире — земледельческой) жизни. Это время обладает определенным полуциклическим ритмом, и оно плотно срослось со специфическим и детально разработанным островным идиллическим пейзажем. Это — густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок и лирических излияний, пропитавшее собою строго отграниченный и замкнутый и насквозь простилизированный клочок природного пространства (мы отвлекаемся здесь от различных вариаций любовно-идиллического хронотопа в эллинистической — включая римскую — поэзии). От этого хронотопа в греческом романе, конечно, ничего не осталось. Исключение представляет лишь стоящий особняком роман «Дафнис и Хлоя» (Лонга). В центре его — пастушеско-идиллический хронотоп, но охваченный разложением, его компактная замкнутость и ограниченность разрушена, он окружен со всех сторон чужим миром и сам стал получужим; природно-идиллическое время уже не столь густо, оно разрежено авантюрным временем. Безоговорочно относить идиллию Лонга к типу греческого авантюрного романа, безусловно, нельзя. И в последующем историческом развитии романа у этого произведения своя линия.

Те моменты греческого романа — сюжетные и композиционные, — которые связаны с путешествием по

140

разным чужим странам, были разработаны античным географическим романом. Мир географического романа вовсе не похож на чужой мир греческого романа. Прежде всего центром его служит своя реальная родина, дающая точки зрения, масштабы, подходы и оценки, организующая видение и понимание чужих стран и культур (не обязательно при этом свое родное оценивается положительно, но оно обязательно дает масштабы и фон). Уже одно это (то есть внутренний организационный центр видения и изображения в родном) в корне меняет всю картину чужого мира в географическом романе. Далее, человек в этом романе — античный публичный, политический человек, руководящийся социально-политическими, философскими, утопическими интересами. Далее, самый момент путешествия, пути носит реальный характер и вносит существенный организующий реальный центр во временной ряд этого романа. Наконец, и биографический момент является существенным организующим началом для времени этих романов. (Здесь мы также отвлекаемся от различных разновидностей географического романа путешествий, одной из которых присущ и авантюрный момент, но он не является здесь доминирующим организационным началом и носит иной характер.)

Здесь не место углубляться в хронотопы других жанров античной литературы, в том числе большого эпоса и драмы. Отметим лишь, что основой их служит народно-мифологическое время, на фоне которого начинает обособляться античное историческое время (с его специфическими ограничениями). Эти времена были глубоко локализованными, совершенно неотделимыми от конкретных примет родной греческой природы и примет «второй природы», то есть примет родных областей, городов, государств. Грек в каждом явлении родной природы

видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим. Эти классические греческие хронотопы — почти антиподы чужого мира греческих романов.

Таким образом, различные мотивы и моменты (сюжетного и композиционного характера), выработанные и жившие в других античных жанрах, носили в них совершенно

141

иной характер и функции, непохожие на те, какие мы видим в греческом авантюрном романе, в условиях специфического хронотопа его. Здесь они вступили в новое и совершенно своеобразное художественное единство, очень далекое, конечно, от механического объединения различных античных жанров.

Теперь, когда нам яснее специфический характер греческого романа, мы можем поставить вопрос об образе человека в нем. В связи с этим уясняются и особенности всех сюжетных моментов романа.

Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени, с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь, как мы уже говорили, все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве (бегство, преследование, поиски), то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измерители для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же живой человек, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни — игру ведет «судьба», — но он претерпевает эту игру судьбы. И не только претерпевает — он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой.

Это своеобразное тождество с самим собой — организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами доклассового фольклора и овладевает одним из существенных элементов народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в

142

разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках. Как ни обеднено и ни оголено человеческое тождество в греческом романе, в нем все же сохраняется драгоценная крупица народной человечности, передана вера в несокрушимое могущество человека в его борьбе с природой и со всеми нечеловеческими силами.

Присматриваясь внимательно к сюжетным и композиционным моментам греческого романа, мы убедились в той громадной роли, которую играют в нем такие моменты, как узнавание, переодевание, перемена платья (временная), мнимая смерть (с последующим воскресением), мнимая измена (с последующим установлением неизменной верности) и, наконец, основной

композиционный (организующий) мотив испытания героев на неизменность, на самотождественность. Во всех этих моментах — прямая сюжетная игра с приметамы человеческого тождества. Но и основной комплекс мотивов — встреча — разлука — поиски — обретение — является только другим, так сказать отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества.

Остановимся прежде всего на композиционно-организующем моменте испытания героев. В самом начале мы определили первый тип античного романа как авантюрный роман испытания. Термин «роман испытания» (Prüfungroman) уже давно усвоен литературоведами применительно к роману барокко (XVII века), являющемуся дальнейшим развитием на европейской почве романа греческого типа.

В греческом романе организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантур греческого романа организовано именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но, кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустранимость, режэ — и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изобретении сложнейших положений ярко проявляется изоциренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят

143

несколько внешне-формальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантур. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантюрное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. В результате всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует, — он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа.

Ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то существенность. Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое должно быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой реальности.

Греческий роман — очень гибкая жанровая разновидность, обладавшая громадною жизненною силой. Особенно живучей в истории романа оказалась именно композиционно-организующая идея испытания. Мы встречаем ее в средневековом рыцарском романе, как раннем, так и в особенности позднем. Она же в значительной степени организует «Амадиса» и «Пальмеринов». На ее значение в романе барокко мы уже указывали. Здесь эта идея обогащается определенным идеологическим содержанием, создаются определенные идеалы человека, воплощениями которых и являются испытываемые герои — «рыцари без страха и упрека». Эта абсолютная безукоризненность героев вырождается в

ходульность и вызывает резкую и существенную критику Буало в его лукиановском диалоге «Герои романов».

После барокко организационное значение идеи испытания

144

резко уменьшается. Но она не умирает и сохраняется в качестве одной из организационных идей романа во все последующие эпохи. Она наполняется различным идеологическим содержанием, и само испытание часто приводит к отрицательным результатам. В XIX и начале XX века мы встречаем, например, такие типы и разновидности идеи испытания. Распространен тип испытания на призванность, избранничество, гениальность. Одна из разновидностей его — испытание наполеонистического парвеню во французском романе. Другой тип — испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни. Наконец, такие поздние типы и разновидности идеи испытания в третьесортной романной продукции, как испытание морального реформатора, нищепанца, аморалиста, эмансипированной женщины и т. п.

Но все эти европейские разновидности романа испытания, как чистые, так и смешанные, значительно отходят от испытания человеческого тождества в той его простой, лапидарной и в то же время сильной форме, как оно было представлено в греческом романе. Правда, сохранились, но усложнились и утратили свою первоначальную лапидарную силу и простоту приметы человеческого тождества, как они раскрывались в мотивах узнания мнимых смертей и проч. Связь этих мотивов с фольклором здесь — в греческом романе — более непосредственная (хотя и он достаточно далек от фольклора).

Для полного уяснения образа человека в греческом романе и особенностей момента его тождества (а следовательно, и особенностей испытания этого тождества) необходимо учесть, что человек здесь, в отличие от всех классических жанров античной литературы, — частный, приватный человек. Эта черта его корреспондирует абстрактному чужому миру греческих романов. В таком мире человек и может быть только изолированным приватным человеком, лишенным всяких сколько-нибудь существенных связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, даже со своей семьей. Он не чувствует себя частью социального целого. Он — одинокий человек, затерянный в чужом мире. И у него нет никакой миссии в этом мире. Приватность и изолированность — существенные черты образа человека в греческом романе, необходимо связанные с особенностями авантюрного времени и абстрактного пространства. Этим человек греческого романа так резко и принципиально отличается от публичного

145

человека предшествующих античных жанров и, в частности, от публичного и политического человека географического романа путешествий.

Но в то же время приватный и изолированный человек греческого романа во многом ведет себя по внешности как публичный человек, именно как публичный человек риторических и исторических жанров: он произносит длинные, риторически построенные речи, в которых освещает не в порядке интимной исповеди, а в порядке публичного отчета приватно-интимные подробности своей любви, своих поступков и приключений. Наконец, в большинстве романов существенное место занимают судебные процессы, в которых подытоживаются приключения героев и дается судебное-юридическое подтверждение их тождества, особенно в его главном моменте — их любовной верности друг другу (и, в частности, целомудрия героини). В результате — все основные моменты романа получают публично-риторическое освещение и оправдание (апологию) и окончательную судебное-юридическую квалификацию в их целом. Более того, если



мы спросим, чем в последнем счете определяется единство человеческого образа в греческом романе, то должны будем ответить, что единство это носит именно риторико-юридический характер.

Однако эти публичные риторико-юридические моменты носят внешний и неадекватный внутреннему действительному содержанию образа человека характер. Это внутреннее содержание образа совершенно приватно: основное жизненное положение героя, цели, которыми он руководствуется, все его переживания и все его поступки носят совершенно частный характер и не имеют ровно никакого общественно-политического значения. Ведь основным стержнем содержания является любовь героев и те внутренние и внешние испытания, которым она подвергается. И все прочие события получают значение в романе только благодаря своему отношению к этому содержательному стержню. Характерно, что даже такие события, как война, получают свое значение исключительно лишь в плане любовных дел героев. Например, действие в романе «Левкиша и Клитофонт» начинается с войны между византийцами и фракийцами, так как благодаря этой войне Левкиша попадает в дом к отцу Клитофонта и происходит их первая встреча. В конце романа снова упоминается эта война,

146

так как по случаю ее окончания и совершается та религиозная процессия в честь Артемиды, которая приостановила пытку и казнь Клитофонта.

Но характерно здесь то, что не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот — события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни. И это отношение их к частным судьбам только и освещается в романе; их же социально-политическое существо остается вне его.

Таким образом, публично-риторическое единство образа человека находится в противоречии с его чисто приватным содержанием. Это противоречие очень характерно для греческого романа. Характерно оно, как мы увидим далее, и для некоторых поздних риторических жанров (в частности — автобиографических).

Античность вообще не создала адекватной формы и единства для приватного человека и его жизни. В то время как жизнь стала частной, и люди изолированными, и это приватное содержание стало заполнять литературу, оно выработало себе адекватные формы лишь в маленьких лиро-эпических жанрах и в маленьких бытовых жанрах — бытовой комедии и бытовой новелле. В больших жанрах приватная жизнь изолированного человека облекалась во внешние и неадекватные и потому условные и формалистические публично-государственные или публично-риторические формы.

Внешний, формалистический и условный характер носит и публично-риторическое единство человека и переживаемых им событий и в греческом романе. Вообще объединение всего того разнородного (по источникам происхождения и по существу), что мы находим в греческом романе, объединение в большой, почти энциклопедический жанр, достигается лишь ценой крайней абстрактности, схематичности, оголенности от всего конкретного и локального. Хронотоп греческого романа — наиболее абстрактный из больших романских хронотопов.

Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет. В результате изображенного в романе действия ничто в самом мире не уничтожено, не переделано, не изменено, не создано вновь. Подтверждено лишь тождество всего того, что

147

было вначале. Авантюрное время не оставляет следов.

Таков первый тип античного романа. К отдельным моментам его нам еще придется возвращаться в связи с дальнейшим развитием освоения времени в романе. Мы уже указывали, что этот романский тип, в особенности некоторые моменты его (в частности, само авантюрное время), обладает в последующей истории романа большой живучестью и гибкостью.

## II. АПУЛЕЙ И ПЕТРОНИЙ

Переходим ко второму типу античного романа, который назовем условно — «авантюрно-бытовым романом».

К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: «Сатирикон» Петрония (дошедший до нас в сравнительно небольших фрагментах) и «Золотой осел» Апулея (дошел полностью). Но существенные элементы этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем — кризис и перерождение человека).

В основу нашего анализа второго типа античного романа мы положим «Золотого осла» Апулея. Затем коснемся особенностей и других дошедших до нас разновидностей (образцов) этого типа.

Во втором типе прежде всего бросается в глаза сочетание авантюрного времени с бытовым, что мы и выражаем в условном обозначении типа как «авантюрно-бытового романа». Однако не может быть, конечно, и речи о механическом сочетании (сложении) этих времен. И авантюрное и бытовое время в этом сочетании существенно видоизменяются в условиях совершенно нового хронотопа, созданного этим романом. Поэтому здесь слагается новый тип авантюрного времени, резко отличный от греческого, и особый тип бытового времени.

Сюжет «Золотого осла» вовсе не является вневременным зиянием между двумя смежными моментами реального жизненного ряда. Напротив, именно жизненный путь героя (Люция) в его существенных моментах и является сюжетом этого романа. Но изображению этого жизненного пути присущи две особенности, которыми

148

и определяется особый характер времени в этом романе.

Эти особенности: 1) жизненный путь Люция дан в оболочке «метаморфозы»; 2) самый жизненный путь сливается с реальным путем странствований — скитаний Люция по миру в образе осла.

Жизненный путь в оболочке метаморфозы в романе дан как в основном сюжете жизненного пути Люция, так и во вставной новелле об Амуре и Психее, которая является параллельным смысловым вариантом основного сюжета.

Метаморфоза (превращение) — в основном человеческое превращение — наряду с тождеством (также в основном — человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке. Образ сказочного человека — при всем громадном разнообразии сказочного фольклора — всегда строится на мотивах превращения и тождества (как, в свою очередь, ни разнообразно конкретное наполнение этих мотивов). С человека мотивы превращения — тождества переходят и на весь человеческий мир — на природу и на вещи, созданные самим человеком. Об особенностях народно-

сказочного времени, где раскрывается это превращение — тождество в образе человека, мы будем говорить в дальнейшем в связи с Рабле.

На античной почве идея метаморфозы проделала очень сложный и разветвленный путь развития. Одно из разветвлений этого пути — греческая философия, где идее превращения, наряду с идеей тождества<sup>§</sup>, принадлежит громадная роль, причем существенная мифологическая оболочка этих идей сохраняется до Демокрита и Аристофана (да и у них до конца не преодолевается).

Другое разветвление — культовое развитие идеи метаморфозы (превращения) в античных мистериях, и прежде всего в элевсинских мистериях. Античные мистерии в их дальнейшем развитии все более и более подвергались влиянию восточных культов, с их специфическими формами метаморфозы. В этом ряду развития

149

лежат и первоначальные формы христианского культа. Сюда же примыкают и те грубые магические формы метаморфозы, которые были чрезвычайно распространены в I—II веках нашей эры, практиковались различными шарлатанами и стали прочным бытовым явлением эпохи.

Третье разветвление — дальнейшая жизнь мотивов превращения в собственно народном фольклоре. До нас этот фольклор, конечно, не дошел, но его существование известно нам по его влияниям — отражениям в литературе (например, в той же новелле об Амуре и Психее у Апулея).

Наконец, четвертое разветвление — развитие идеи метаморфозы в литературе. Оно нас здесь только и касается.

Само собой разумеется, что это развитие идеи метаморфозы в литературе проходит не без воздействия всех других перечисленных нами путей развития идеи метаморфозы. Достаточно указать на влияния мистерийной элевсинской традиции на греческую трагедию. Не подлежит, конечно, сомнению влияние на литературу философских форм превращения и уже отмеченное нами влияние фольклора.

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и разветвляются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков — поколений (миф о пяти веках — золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». Этим мы еще не исчерпали всех временных рядов, развивающихся у Гесиода из метаморфозы как их мифологического первофеномена. Для всех этих рядов общим является чередование (или следование друг за другом) совершенно различных, непохожих друг на друга форм (или образов) одного и того

150

же. Так, в теогоническом процессе эра Хроноса сменяется эрой Зевса, сменяются века — поколения людей (золотой, серебряный и др.), сменяются времена года.

---

<sup>§</sup> Преобладание идеи превращения у Гераклита и идеи тождества у элеатов. Превращение на основе первоэлемента у Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена.

Глубоко различны образы разных эр, разных поколений, разных времен года, разных фаз земледельческих работ. Но за всеми этими различиями сохраняется единство теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни.

Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и самое слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху. Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства. Каждая метаморфоза довлеет себе и представляет из себя замкнутое поэтическое целое. Мифологическая оболочка метаморфозы уже не способна объединить больших и существенных временных рядов. Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд. То же распадение мифологического единства античных временных рядов можно наблюдать и в «Фастах» Овидия (для изучения чувства времени в римско-эллинистическую эпоху это произведение имеет большое значение).

У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения

151

частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого. Но все же, особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата целого жизненной судьбы человека в ее основных переломных моментах. В этом — ее значение для романного жанра.

Что касается до самой специфической формы метаморфозы — превращение Люция в осла, обратное превращение в человека и его мистериальное очищение, — то углубляться в ее анализ по существу здесь не место. Для наших задач такой анализ не нужен. И самый генезис ослиной метаморфозы очень сложен. Сложна и до сих пор не вполне выяснена трактовка ее у Апулея. Для нашей прямой темы все это не имеет существенного значения. Нам важны лишь функции этой метаморфозы в построении романа второго типа.

На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: как человек становится другим. Даются разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение.

Этим определяются существенные отличия апулеевского сюжета от сюжетов греческого романа. События, изображенные Апулеем, определяют жизнь героя, притом определяют всю его жизнь. Вся жизнь с детства до старости и смерти здесь, конечно, не изображается. Поэтому здесь нет биографической жизни в ее целом. В кризисном типе изображается лишь один или два момента, решающих

судьбу человеческой жизни и определяющих весь ее характер. В соответствии с этим роман дает два или три различных образа одного и того же человека, разъединенных и соединенных кризисами и перерождениями его. В основном сюжете Апулей дает три образа Люция: Люций до превращения в осла, Люций — осел, Люций — мистериально очищенный и обновленный. В параллельном сюжете даются два образа Психеи — до очищения искупительными страданиями и после них; здесь дается последовательный путь перерождения героини, не распадающийся на три резко отличных образа ее.

В раннехристианских кризисных житиях, относящихся

152

к тому же типу, также дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, — образ грешника (до перерождения) и образ праведника — святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой (соответствующий пребыванию Люция в образе осла).

Из сказанного ясно, что роман этого типа не разворачивается в биографическом времени в строгом смысле. Он изображает только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его последующей жизни. Но самая-то долгая жизнь, с ее биографическим ходом, делами и трудами, потянется после перерождения и, следовательно, лежит уже за пределами романа. Так Люций, пройдя через три посвящения, приступает к своему жизненно-биографическому пути ритора и жреца.

Этим определяются особенности авантюрного времени второго типа. Это не бесследное время греческого романа. Напротив, оно оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его. Но вместе с тем время это авантюрное: это время исключительных, необычных событий, и события эти определяются случаем и также характеризуются случайной одновременностью и случайной разновременностью.

Но эта логика случая подчинена здесь иной, объемлющей ее высшей логике. В самом деле. Служанка колдуньи Фотида случайно взяла не ту коробочку и вместо мази для превращения в птицу дала Люцию мазь для превращения в осла. Случайно в доме не оказалось как раз в этот момент роз, необходимых для обратного превращения. Случайно как раз в ту же ночь на дом нападают разбойники и угоняют осла. И во всех последующих приключениях как самого осла, так и его сменяющихся хозяев продолжает играть роль случай. Случай же все снова и снова тормозит обратное превращение осла в человека. Но власть случая и его инициатива ограничены, он действует

153

лишь в пределах отведенного ему района. Не случай, а сластолюбие, юношеское легкомыслие и «неуместное любопытство» толкнули Люция на опасную затею с колдовством. Он сам виноват. Своим неуместным любопытством он развязал игру случая. Начальная инициатива, следовательно, принадлежит самому герою и его характеру. Инициатива эта, правда, не положительно творческая (и это очень важно); это инициатива вины, заблуждения, ошибки (в христианском житийном варианте — греха). Этой отрицательной инициативе соответствует и первый образ героя — юный, легкомысленный, необузданный, сластолюбивый, праздно-любопытный. Он

навлекает на себя власть случая. Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.

Но и последнее звено — завершение всего авантюрного ряда — определяется не случаем. Люция спасает богиня Изида, которая указывает ему, что он должен сделать, чтобы вернуться к образу человека. Богиня Изида выступает здесь не как синоним «счастливого случая» (как боги в греческом романе), а как руководительница Люция, ведущая его к очищению, требующая от него совершенно определенных очистительных обрядов и аскезы. Характерно, что видения и сны у Апулея имеют иное значение, чем в греческом романе. Там сны и видения осведомляли людей о воле богов или случая не для того, чтобы они могли предотвратить удары судьбы и принять какие-либо меры против них, «но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Сны и видения поэтому не побуждали героев ни к какой деятельности. У Апулея, напротив, сны и видения дают героям указания, что им делать, как поступить, чтобы изменить свою судьбу, то есть вынуждают их к определенным действиям, к активности.

Таким образом, и первое и последнее звено цепи авантюры лежит вне власти случая. Вследствие этого меняется характер и всей цепи. Она становится действенной, меняет самого героя и его судьбу. Ряд пережитых героем авантур приводит не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Поэтому и сама случайность, управляющая в пределах отдельных авантур, осмысливается по-новому.

154

В этом отношении характерна речь жреца Изиды после превращения Люция: «Вот, Люций, после стольких несчастий, в оздвигаемых судьбою, претерпев столько гроз, достиг наконец ты спокойной пристани, алтарей милостивых. Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страстности своего молодого возраста рабом сластолюбия, получил роковое возмездие за неуместное любопытство. Но слепая судьба, мучая тебя худшими опасностями, сама того не зная, привела к настоящему блаженству. Пусть же идет она и пышет яростью, другой жертвы придется ей искать для своей жестокости. Ибо среди тех, кто посвятил свою жизнь нашей верховной богине, нет места губительной случайности. Какую выгоду судьба имела, подвергая тебя разбойникам, диким зверям, рабству, жестоким путям по всем направлениям, ежедневному ожиданию смерти? Вот тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже зрячая, свет сиянья которой просвещает даже остальных богов» («Золотой осел», кн. II).

Здесь отчетливо указывается собственная вина Люция, отдавшая его во власть случая («слепой судьбы»). Здесь также отчетливо противопоставляется «слепой судьбе», «губительной случайности» — «судьба зрячая», то есть руководство богини, которая спасла Люция. Здесь, наконец, отчетливо раскрывается и смысл «слепой судьбы», власть которой ограничена собственной виной Люция, с одной стороны, и властью «зрячей судьбы», то есть покровительством богини, — с другой. Этот смысл — «роковое возмездие» и путь к «настоящему блаженству», к которому привела Люция эта «слепая судьба», «сама того не зная». Таким образом, весь авантюрный ряд осмысливается как наказание и искупление.

Совершенно так же организован и авантюрно-сказочный ряд в параллельном сюжете (в новелле об Амуре и Психее). Первым звеном ряда здесь также служит собственная вина Психеи, а последним — покровительство богов. Сами же приключения и сказочные испытания Психеи осмыслены как наказание и

искупление. Роль случая, «слепой судьбы» здесь еще более ограниченная и подчиненная.

Таким образом, авантюрный ряд с его случайностью

155

здесь совершенно подчинен объемлющему и осмысливающему его ряду: вина — наказание — искупление — блаженство. Этот ряд управляется уже совершенно иной, не авантюрной логикой. Этот ряд активен и определяет прежде всего самую метаморфозу, то есть смену образов героя: легкомысленный и празднолюбопытный Люций — Люций-осел, претерпевающий страдания, — очищенный и просветленный Люций. Далее, этому ряду присуща определенная форма и степень необходимости, которой и в помине не было в греческом авантюрном ряде: возмездие с необходимостью следует за виною, за перенесенным возмездием с необходимостью следует очищение и блаженство. Далее, необходимость эта носит человеческий характер, это не механическая, нечеловеческая необходимость. Вина определяется характером самого человека; возмездие также необходимо как очищающая и улучшающая человека сила. Человеческая ответственность является основой всего этого ряда. Наконец, самая смена образов одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным.

Всем этим определяются неоспоримые преимущества этого ряда по сравнению с греческим авантюрным временем. Здесь на мифологической основе метаморфозы достигается освоение некоторой более существенной и реальной стороны времени. Оно здесь не только технично, это не простая рядоположность обратимых, переставимых и внутренне не ограниченных дней, часов, мгновений; временной ряд здесь — существенное и необратимое целое. Вследствие этого отпадает абстрактность, присущая греческому авантюрному времени. Напротив, этот новый временной ряд требует конкретности изложения.

Но наряду с этими положительными моментами имеются существенные ограничения. Человек здесь, как и в греческом романе, — приватный и изолированный человек. Вина, возмездие, очищение и блаженство носят поэтому приватно-индивидуальный характер: это частное дело отдельного человека. И активность такого человека лишена творческого момента: она проявляется отрицательно — в опрометчивом поступке, в ошибке, в вине. Поэтому и действительность всего ряда ограничивается образом самого человека и его судьбы. В окружающем мире этот временной ряд, как и греческий авантюрный, никаких следов не оставляет.

156

Вследствие этого же связь между судьбою человека и миром носит внешний характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным. Поэтому метаморфоза носит частный и нетворческий характер.

Поэтому основной временной ряд романа, хотя и носит, как мы сказали, необратимый и целостный характер, замкнут и изолирован и не локализован в историческом времени (то есть не включен в необратимый исторический временной ряд, потому что этого ряда роман еще вовсе не знает).

Таково основное авантюрное время этого романа. Но в романе имеется и бытовое время. Каков его характер и как оно сочетается в романном целом с охарактеризованным нами особым авантюрным временем?

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет ничего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романский

хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его — фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину — обычно возрастные этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы — приметы судьбы и проч. Поэтому романский хронотоп дороги так конкретен, органичен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами.

Перемещение человека в пространстве, его скитания утрачивают здесь тот абстрактно-технический характер сочетания пространственных и временных определений (близость — даль, одновременность — разновременность), какой мы наблюдали в греческом романе. Пространство становится конкретным и насыщается более существенным временем. Пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное

157

отношение к герою и его судьбе. Этот хронотоп настолько насыщен, что в нем приобретают новое и гораздо более конкретное и хронотопическое значение такие моменты, как встреча, разлука, столкновение, бегство и т. д.

Эта конкретность хронотопа дороги и позволяет широко развернуть в нем быт. Однако этот быт располагается, так сказать, в стороне от дороги и на боковых путях ее. Сам главный герой и основные переломные события его жизни — вне быта. Он его только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но по существу он быту не причастен и бытом не определяется.

Герой сам переживает исключительные внебытовые события, определяемые рядом: вина — возмездие — искупление — блаженство. Таков — Люций. Но в процессе возмездия — искупления, то есть именно в процессе метаморфозы, Люций принужден спуститься в низкий быт, играть в нем самую низкую роль, даже не роль раба, а роль осла. Как рабочий осел он попадает в самую гущу низкого быта, он у погонщиков, он у мельника ходит по кругу, приводя в движение жернова, он служит у огородника, у солдата, у повара, у пекаря. Он терпит постоянно побои, подвергается преследованию злых жен (жена погонщика, жена пекаря). Но все это он проделывает не как Люций, а как осел. В конце романа, сбросив личину осла, он на торжественной процессии снова вступит в высшие внебытовые сферы жизни. Более того, пребывание Люция в быту — это мнимая смерть его (родные считают его умершим), а выход из быта — воскресение. Ведь древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция — это смерть, сходжение в преисподнюю и воскресение. Быту здесь соответствует преисподняя, могила. (Соответствующие мифологические эквиваленты могут быть найдены для всех сюжетных мотивов «Золотого осла».)

Эта постановка героя по отношению к быту — чрезвычайно важная особенность второго типа античного романа. Эта особенность сохраняется (варьируясь, конечно) и во всей последующей истории этого типа. Всегда главный герой в ней, по существу, не причастен быту; он проходит через бытовую сферу как человек иного мира. Чаще всего это плут, меняющий различные бытовые личины, не занимающий в быту никакого определенного места, играющий с бытом, не принимающий

158

его всерьез; или это бродячий актер, переодетый аристократ, или благородный человек по рождению, но не знающий своего происхождения («найденный»).



Быт — это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу.

Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это опыт изучения и познания людей. «Я сам, — говорит Люций, — вспоминаю свое существование в ослином виде с большой благодарностью, так как под прикрытием этой шкуры испытал коловратности судьбы, я сделался если не более благоразумным, то более опытным».

Для наблюдения тайников бытовой жизни положение осла особо выгодно. В присутствии осла никто не стесняется и раскрывает себя во всем. «И в мучительной жизни моей одно-единственное осталось мне утешение: развлекаться по врожденному мне любопытству, как люди, не считаясь с моим присутствием, свободно говорили и действовали, как хотели» (кн. 9).

Кроме того, преимущество осла в этом отношении составляют и его уши. «И я, хотя и сильно рассержен был на ошибку Фотиды, которая меня вместо птицы обратила в осла, утешался в горестном превращении моем единственно тем, что благодаря огромным ушам я отлично слышал даже то, что происходило в отдаленности» (кн. 9).

И эта исключительная постановка осла в романе — черта громадной важности.

Та бытовая жизнь, которую наблюдает и изучает Люций, — исключительно частная, приватная жизнь. В ней по самому ее существу нет ничего публичного. Все ее события — частное дело изолированных людей: они не могут совершаться «на миру», публично, в присутствии хора, они не подлежат публичному (всенародному) отчету на площади. Специфическое публичное значение они приобретают лишь там, где становятся уголовными преступлениями. Уголовщина — это тот момент приватной жизни, где она становится, так сказать, по неволе публичной.

159

В остальном эта жизнь — постельные секреты (измены «злых жен», импотенция мужей и проч.), секреты наживы, мелкие бытовые обманы и т. п.

Такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего», который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз. Публичная же жизнь, всякое событие, имеющее хоть какое-нибудь общественное значение, по существу, тяготеет к опубликованию, необходимо предполагает зрителя, судью, оценивающего, для него всегда есть место в событии, он — необходимый (обязательный) участник его. Публичный человек всегда живет и действует на миру, и каждый момент его жизни по существу и принципиально допускает опубликование. Публичная жизнь и публичный человек по своей природе открыты, зримы, слышимы. Публичная жизнь обладает и разнообразнейшими формами самоопубликования и самоотчета (в том числе и в литературе). Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее. Поэтому классическая античная литература — литература публичной жизни и публичного человека — вовсе не знала этой проблемы.

Но когда приватный человек и приватная жизнь вошли в литературу (в эпоху эллинизма), эти проблемы неминуемо должны были встать. Возникло противоречие между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания. Начался процесс выработки

приватных жанров. На античной почве этот процесс остался незавершенным.

Особенно остро эта проблема стояла в отношении больших эпических форм («большого эпоса»). В процессе разрешения этой проблемы и возник античный роман.

В отличие от публичной жизни, та сугубо приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей закрыта. Ее, по существу, можно только подсмотреть и подслушать. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут». Или ее можно раскрыть и опубликовать в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы сыска и следствия);

160

а в приватную жизнь — уголовные преступления; или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, судебных документов, улик, следственных догадок и т. п. Наконец, могут быть использованы и те формы приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и в быту, — частное письмо, интимный дневник, исповедь.

Мы уже видели, как греческий роман разрешал эту проблему изображения частной жизни и приватного человека. Он применял внешние и неадекватные публично-риторические формы (к тому времени уже омертвевшие) к содержанию приватной жизни, что было возможно лишь в условиях греческого авантюрного времени и крайней абстрактности всего изображения. Кроме того, на этой же риторической основе греческий роман ввел и уголовный процесс, играющий весьма существенную роль в нем. Частично пользовался греческий роман и бытовыми формами, например письмом.

И в последующей истории романа уголовный процесс в его прямой и косвенной форме и вообще судебно-уголовные категории имели громадное организационное значение. В самом содержании романов этому соответствовало громадное значение в нем уголовных преступлений. Различные формы и разновидности романа по-разному используют различные судебно-уголовные категории. Достаточно назвать авантюрно-детективный роман (сыск, следы преступлений и угадывание событий по этим следам), с одной стороны, и романы Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») — с другой.

Значение и различные способы использования судебно-уголовных категорий в романе — как особых форм раскрытия и опубликования приватной жизни — интересная и важная проблема истории романа.

Уголовный момент играет большую роль в «Золотом осле» Апулея. Некоторые вставные новеллы прямо построены как рассказы об уголовных преступлениях (шестая, седьмая, одиннадцатая и двенадцатая новеллы). Но основным для Апулея является не уголовный материал, а обнажающие природу человека бытовые секреты приватной жизни, то есть все то, что можно только подглядеть и подслушать.

Вот для этого-то подглядывания и подслушивания

161

приватной жизни положение Люция-осла исключительно благоприятное. Поэтому положение это было закреплено традицией и в разнообразных вариациях встречается нам в последующей истории романа. От ослиной метаморфозы сохраняется именно специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка плута и авантюриста, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного

закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются почти так же мало, как и осла, и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни. Поэтому слуга сменил собою осла в последующей истории авантюрного романа второго типа (то есть авантюрно-бытового романа). Положение слуги широко использует плутовской роман от «Ласарильо» и до «Жиль Блаза». В этом классическом (чистом) типе плутовского романа продолжают жить и другие моменты и мотивы «Золотого осла» (прежде всего они сохраняют тот же хронотоп). В авантюрно-бытовом романе осложненного, не чистого типа фигура слуги отходит на второй план, но значение его все же сохраняется. Но и в других романских типах (да и в иных жанрах) фигура слуги имеет существенное значение (см. «Жак-фаталист» Дидро, драматическую трилогию Бомарше и др.). Слуга — это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись.

Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимает проститутка и куртизанка (см., например, «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и ее интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе сводня; она обычно выступает рассказчиком. Так, уже в «Золотом осле» девятая вставная новелла рассказана старой сводней. Напомню замечательнейший рассказ старой сводни в «Франсионе» Сореля, по реалистической силе показа частной

162

жизни почти равный Бальзаку (и несравненно превосходящий аналогичные явления у Золя).

Наконец, как мы уже говорили, аналогичную по функциям роль в романе играет вообще авантюрист (в широком смысле) и, в частности, «парвеню». Положение авантюриста и парвеню, еще не занявших определенного и закрепленного места в жизни, но ищущих успеха в частной жизни — устройства карьеры, приобретения богатства, завоевания славы (с точки зрения частного интереса «для себя»), побуждает их изучать эту частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику, подсматривать и подслушивать ее интимнейшие секреты. И начинают они свой путь снизу (где соприкасаются со слугами, проститутками, своднями и узнают от них о жизни, «какова она есть»), поднимаются выше (обычно проходят через куртизанок) и достигают вершин частной жизни или терпят крушение в пути или до конца остаются низовыми авантюристами (авантюристами трущобного мира). Такое положение их чрезвычайно благоприятно для раскрытия и показа всех слоев и этажей частной жизни. Поэтому положение авантюриста и парвеню определяет построение авантюрно-бытовых романов осложненного типа: авантюристом в широком смысле (но, конечно, не парвеню) является и Франсион у Сореля (см. одноименный роман); в положение авантюристов поставлены и герои «Комического романа» Скаррона (XVII век); авантюристы — герои плутовских (не в точном смысле) романов Дефо («Капитан Сингльтон», «Полковник Джек»); парвеню впервые появляются у Мариво («Крестьянин-парвеню»); авантюристы — герои Смоллетта. Исключительно глубоко и полно воплощает в себе и конденсирует всю специфику положений осла, плута, бродяги, слуги, авантюриста, парвеню, артиста — племянник Рамо у Дидро: он дает замечательную по глубине и силе именно философию «третьего» в частной жизни. Это философия человека, знающего только частную жизнь и жаждущего только ее, но ей непричастного, не

имеющего в ней места, поэтому остро видящего ее всю, во всей ее обнаженности, разыгрывающего все ее роли, но не сливающегося ни с одной из них.

У великих французских реалистов — у Стендаля и Бальзака — в их сложном синтетическом романе положение авантюриста и парвеню полностью сохраняет свое организующее значение. Во втором плане их романов

163

движутся и все другие фигуры «третьих» частной жизни — куртизанки, проститутки, сводни, слуги, нотариусы, ростовщики, врачи.

Роль авантюриста-парвеню в классическом английском реализме — Диккенс и Теккерей — менее значительна. Они здесь на вторых ролях (исключение — Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерей).

Отмечу, что во всех этих разобранных нами явлениях в какой-то степени и в какой-то форме сохраняется и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом, превращение нищего в богача, бездомного бродяги — в богатого аристократа, разбойника и жулика — в раскаявшегося доброго христианина и т. п.

Кроме образов плута, слуги, авантюриста, сводни, для подглядывания и подслушивания частной жизни роман изобретал и другие дополнительные способы, иногда очень остроумные и тонкие, но не получившие типичного и существенного значения. Например, Хромой бес у Лесажа (в одноименном романе) снимает крыши с домов и раскрывает частную жизнь в те моменты, когда не допускается «третий». В «Перигрине Пикле» Смоллетта герой знакомится с совершенно глухим англичанином Кэдуоледером, в присутствии которого никто не стесняется говорить обо всем (как в присутствии Люция-осла); в дальнейшем оказывается, что Кэдуоледер совсем не глух, а только надел на себя маску глухоты, чтобы подслушивать секреты частной жизни.

Таково исключительно важное положение Люция-осла как наблюдателя частной жизни. В каком же времени раскрывается эта приватная бытовая жизнь?

Бытовое время в «Золотом осле» и в других образцах античного авантюрно-бытового романа отнюдь не циклическое. Вообще момент повторения, периодического возвращения одних и тех же моментов (явлений) в нем не выдвигается. Античная литература знала лишь идеализованное земледельческое бытовое циклическое время, сплетающееся с природным и мифологическим временем (основные этапы его развития: Гесиод — Феокрит — Вергилий). От этого циклического времени (во всех его вариациях) резко отличается романное бытовое время. Оно прежде всего совершенно оторвано от природы (и от природно-мифологических циклов). Этот отрыв бытового плана от природы даже подчеркивается. Мотивы природы появляются у Апулея лишь в ряду:

164

вина — искупление — блаженство (см., например, сцену на берегу моря перед обратным превращением Люция). Быт — это преисподняя, могила, где и солнце не светит, и звездного неба нет. Поэтому быт здесь дается как изнанка подлинной жизни. В центре его — непристойности, то есть изнанка половой любви, оторванной от деторождения, смены поколений, построения семьи и рода. Быт здесь — приаичен, его логика — логика непристойности. Но вокруг этого полового ядра быта (измена, убийства на половой почве и т. п.) располагаются и другие моменты быта: насилия, воровство, обманы всякого рода, побои.

В этом бытовом омуте частной жизни время лишено единства и целостности. Оно раздроблено на отдельные отрезки, охватывающие единичные бытовые эпизоды. Отдельные эпизоды (в особенности во вставных бытовых новеллах) округлены и закончены, но они изолированы и довлеют себе. Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей. Он не проникнут одним временным рядом со своей специфической закономерностью и необходимостью. Поэтому

временные отрезки бытовых эпизодов расположены как бы перпендикулярно к основному стержневому ряду романа: вина — наказание — искупление — очищение — блаженство (именно к моменту наказания — искупления). Бытовое время не параллельно этому основному ряду и не сплетается с ним, но отдельные отрезки его (на которые распадается это бытовое время) перпендикулярны к основному ряду, пересекают его под прямым углом.

При всей раздробленности и натуралистичности этого бытового времени, оно не абсолютно бездейственно. В его целом оно осмысливается как наказание, очищающее Люция, в его же отдельных моментах-эпизодах оно служит для Люция опытом, раскрывающим ему человеческую природу. Самый бытовой мир у Апулея — статичен, в нем нет становления (поэтому нет и единого бытового времени). Но в нем раскрывается социальное многообразие. В этом разнообразии еще не раскрылись социальные противоречия, но оно уже чревато ими. Если бы эти противоречия раскрылись, то мир пришел бы в движение, получил бы толчок к будущему, время получило бы полноту и историчность. Но на античной почве, в частности у Апулея, этот процесс не завершился.

165

У Петрония, правда, этот процесс продвинулся немножко дальше. В его мире социальное многообразие становится почти противоречивым. В связи с этим появляются в его мире и зачаточные следы исторического времени — приметы эпохи. Но все же и у него процесс этот далеко не завершается.

«Сатирикон» Петрония, как мы уже сказали, принадлежит к тому же типу авантюрно-бытового романа. Но авантюрное время здесь тесно переплетается с бытовым (поэтому «Сатирикон» ближе к европейскому типу плутовского романа). В основе странствований и приключений героев (Энколпия и др.) не лежит отчетливая метаморфоза и специфический ряд: вина — возмездие — искупление. Здесь это заменяется, правда, аналогичным, но приглушенным и пародийным мотивом преследования разгневанным богом Приапом (пародия на эпическую первопричину скитаний Одиссея, Энея). Но позиция героев по отношению к быту частной жизни совершенно та же, что и у Люция-осла. Они проходят через бытовую сферу частной жизни, но внутренне ей не причастны. Это плуты — соглядатаи, шарлатаны и паразиты, подсматривающие и подслушивающие весь цинизм частной жизни. Она же здесь еще более приапична. Но, повторяем, в социальном разнообразии этого мира частной жизни попадают еще зыбкие следы исторического времени. В описании пира Тримальхиона и в самом образе его раскрываются уже приметы эпохи, то есть некоторого временного целого, обнимающего и объединяющего отдельные бытовые эпизоды.

В житийных образцах авантюрно-бытового типа момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь — кризис — искупление — святость). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или в форме покаянной исповеди. Эта форма (в особенности — последняя) граничит уже с третьим типом античного романа.

### III. АНТИЧНАЯ БИОГРАФИЯ И АВТОБИОГРАФИЯ

Переходя к третьему типу античного романа, прежде всего необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Под третьим типом мы имеем в виду биографический роман, но такого романа, то есть такого большого биографического произведения, которое

166

мы, пользуясь нашей терминологией, могли бы назвать романом, античность не создала. Но она разработала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние не только на развитие европейской биографии и автобиографии, но и на развитие всего европейского романа. В основе этих античных форм лежит новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь.

Под углом зрения этого нового типа времени и нового образа человека мы и дадим наш краткий обзор античных автобиографических и биографических форм. В соответствии с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

На классической греческой почве мы отмечаем два существенных типа автобиографий.

Первый тип назовем условно — платоновским типом, так как он нашел наиболее отчетливое и раннее выражение в таких произведениях Платона, как «Апология Сократа» и «Федон». Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп — «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи, или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).

Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских школ с испытанием их и ориентация временного расчленения пути на собственных произведениях. К этой осложненной схеме, имеющей очень важное значение, мы еще вернемся в последующем.

В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения (слова оракула как поворот жизненного пути Сократа). Специфический характер пути ищущего раскрывается еще яснее при сопоставлении с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей («Пир», «Федр» и др.). Здесь ясно выступают мифологические и мистерино-культовые основы этой схемы.

167

Отсюда становится ясным и родство с ней тех «историй обращения», о которых мы говорили в предыдущем разделе. Путь Сократа, как он раскрыт в «Апологии», — публично-риторическое выражение той же метаморфозы. Реальное биографическое время здесь почти полностью растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы. Значительность образа Сократа раскрывается не в этой идеально-биографической схеме.

Второй греческий тип — риторическая автобиография и биография.

В основе этого типа лежит «энкомион» — гражданская надгробная и поминальная речь, заменившая собою древнюю «заплатку» («тренос»). Форма энкомиона определила и первую античную автобиографию — защитительную речь Исократ.

Говоря об этом классическом типе, прежде всего необходимо отметить следующее. Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хронотоп их (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей

или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограниаются грани образа человека и его жизни, дается определенное освещение их.

Этот реальный хронотоп — площадь («агора»). На площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве.

Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно «родилось на площади», он имел в виду площадь, где «простой народ», базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел, далее, в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегированные классы) и его официальные науки и искусства находятся

168

(в основном) вне этой площади. Но античная площадь — это само государство (притом — все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции — от государства до истины — были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее.

Вполне понятно, что в таком биографическом человеке (образе человека) не было и не могло быть ничего интимно-приватного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально-одинокого. Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично.

Вполне понятно, что в этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Позже, в эллинистическо-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Плутарх подбирает материал, начиная с Гомера (где герои занимаются самопрославлением), устанавливает допустимость самопрославления и указывает, в каких формах оно должно протекать, чтобы избежать всего отталкивающего. Один второстепенный ритор, Аристид, также подбирает обширный материал по этому вопросу и приходит к выводу, что гордое самопрославление — чисто эллинская черта; самопрославление вполне допустимо и правильно.

Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и бросающееся в глаза проявление одинаковости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос — о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что

169

классическая публичная целостность человека распалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.

Но в условиях греческой площади, где началось самосознание человека, о такой дифференциации не могло быть еще и речи. Внутреннего человека — «человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому еще не было.

Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь в о в н е , притом в буквальном смысле этого слова.

Эта сплошная овнешненность — очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе. Она проявляется весьма многообразно, многообразнейшим образом. Укажу здесь на одно общеизвестное ее проявление.

Греческий человек в литературе — уже у Гомера — представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. По-разному объясняли эту черту: и особенностями примитивной психологии, и условностью литературного канона, и особенностями гомеровского словаря, вследствие которых различные степени чувств могут быть переданы лишь путем указания различных степеней их внешнего выражения, или указывали на общую относительность в подходе к выражению чувств (известно, например, что люди XVIII века — те же просветители — весьма часто и охотно плакали). Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили.

Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немом бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это — то есть вся внутренняя жизнь — могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме. Мышление, например, Платон понимал как

170

беседу человека с самим собою («Теэтет», «Софист»). Понятие молчаливого мышления впервые появилось только на почве мистики (корни этого понятия — восточные). При этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то особого отношения к себе самому (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь и в помине нет.

В самом человеке нет никакого немом и незримом ядра: он весь видим и слышим, весь вовне; но нет и вообще никаких немых и незримых сфер бытия, которым человек был бы причастен и которыми он определялся бы (платоновское царство идей — все зримо и слышимо). Тем более далеко было от классического греческого мировоззрения помещать основные руководящие центры человеческой жизни в немые и незримые центры. Этим и определяется изумительная сплошная овнешненность классического человека и его жизни.

Лишь с эллинистической и римской эпохи начинается процесс перевода целых сфер бытия как в самом человеке, так и вне его на немой регистр и на принципиальную незримость. Этот процесс также далеко не завершился на античной почве. Характерно, что еще «Исповедь» блаженного Августина нельзя читать «про себя», а нужно декламировать вслух, настолько в ее форме еще жив дух греческой площади, где впервые слагалось самоосознание европейского человека.

Когда мы говорим о сплошной овнешненности греческого человека, то применяем здесь, конечно, нашу точку зрения. Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше «внутреннее» для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим «внешним», то есть было так же видимо и слышимо и существовало вовне для других, так же как



и для себя. В этом отношении все моменты образа человека были однородными.

Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве («под звездным небом на голой земле»), а в органическом человеческом коллективе, «на народе». Поэтому-то «вовне», в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным («пустыней мира»), — а было родным народом. Быть вовне — быть для других, для

171

коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме. Поэтому единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер.

Всем этим определяется неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе. Все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) — телесно и овнешнено. Как гетевская природа (для которой этот образ и послужил «первофеноменом»), он «не имеет ни ядра, ни оболочки», ни внешнего, ни внутреннего. В этом и глубочайшее отличие его от образов человека последующих эпох.

В последующие эпохи немые и незримые сферы, которым стал причастен человек, исказили его образ. Немота и незримость проникли вовнутрь его. Вместе с ними пришло и одиночество. Частный и изолированный человек — «человек для себя» — утратил единство и целостность, которые определялись публичным началом. Самосознание его, утратив народный хронотоп площади, не могло найти такого же реального, единого и целостного хронотопа; поэтому оно распалось и разъединилось, стало абстрактным и идеальным. У частного человека в его частной жизни появилось очень много сфер и объектов, вообще не подлежащих опубликованию (половая сфера и др.) или только интимно-камерному и условному выражению. Образ человека стал многослойным и разносоставным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее.

Мы покажем в дальнейшем, что самая замечательная попытка в мировой литературе нового сплошного овнешнения человека, притом без стилизации античного образа, была сделана Рабле.

Другая попытка возрождения античной целостности и овнешненности, но на совершенно иной основе, была сделана Гете.

Вернемся к греческому энкомиону и к первой автобиографии. Разобранною нами особенностью античного самосознания определяется одинаковость биографического и автобиографического подхода и последовательная публичность его. Но образ человека в энкомионе чрезвычайно прост и пластичен, и момента становления в нем почти нет. Исходный пункт энкомиона — идеальный образ определенной жизненной формы, определенного

172

положения — полководца, царя, политического деятеля. Эта идеальная форма — совокупность требований, предъявляемых к данному положению: каким должен быть полководец, перечисление свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются затем в жизни прославляемого лица. Идеал и образ умершего сливаются. Образ прославляемого пластичен и дается обычно в момент его зрелости и жизненной полноты.

На основе разработанных биографических схем энкомиона и возникла первая автобиография в форме защитительной речи — автобиография Исократы, оказавшая громадное влияние на всю мировую литературу (особенно через итальянских и английских гуманистов). Это — публичный апологетический отчет

о своей жизни. Принципы построения своего образа те же, что и при построении образов умерших деятелей в энкомионе. В основу кладется идеал ритора. Сама риторическая деятельность прославляется Исократом как высшая форма жизненной деятельности. Это профессиональное самосознание Исократов носит совершенно конкретный характер. Он характеризует свое материальное положение, упоминает о своих заработках как ритора. Элементы чисто приватные (с нашей точки зрения), элементы узкопрофессиональные (опять с нашей точки зрения), элементы общественно-государственные, наконец, и философские идеи здесь лежат в одном конкретном ряду, тесно переплетаются между собою. Все эти элементы воспринимаются как совершенно однородные и слагаются в единый и целостный пластический образ человека. Самосознание человека опирается здесь только на такие моменты своей личности и своей жизни, которые повернуты вовне, существуют для других так же, как и для себя; только в них самосознание ищет своей опоры и своего единства, других же интимно-личных, «самостных», индивидуально-неповторимых моментов самосознание вовсе не знает.

Отсюда и специфический нормативно-педагогический характер этой первой автобиографии. В конце ее прямо выставляется воспитательный и образовательный идеал. Но нормативно-педагогическое освещение дается и всему материалу автобиографии.

Но нельзя забывать, что эпоха создания этой первой автобиографии была уже эпохой начавшегося разложения греческой публичной целостности человека (как она

173

раскрывалась в эпосе и в трагедии). Отсюда несколько формально-риторический и абстрактный характер этого произведения.

Римские автобиографии и мемуары слагаются в ином реальном хронотопе. Жизненной почвой для них послужила римская семья. Автобиография здесь — документ семейно-родового самосознания. Но на этой семейно-родовой почве автобиографическое самосознание не становится приватным и интимно-личным. Оно сохраняет глубоко публичный характер.

Римская семья (патрицианская) — это не буржуазная семья — символ всего приватно-интимного. Римская семья, именно как семья, непосредственно сливалась с государством. Главе семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные (родовые) религиозные культы, роль которых была громадной, служили непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Семейно-родовые традиции должны быть переданы от отца к сыну. Семья имеет свой архив, где хранятся письменные документы всех звеньев рода. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену и полагается в архиве. Это делает автобиографическое самосознание публично-историческим и государственным.

Эта специфическая римская историчность автобиографического самосознания отличает его от греческого, ориентированного на живых современников, тут же присутствующих на площади. Римское самосознание чувствует себя прежде всего звеном между умершими предками и еще не вступившими в политическую жизнь потомками. Поэтому оно не столь пластично, но зато глубже проникнуто временем.

Другая специфическая особенность римской автобиографии (и биографии) — роль «prodigia», то есть всякого рода предзнаменований и их толкований. Здесь это не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но очень важный принцип осознания и оформления автобиографического материала. С нею тесно

связана также очень важная чисто римская автобиографическая категория «счастья».

В *prodigia*, то есть в предзнаменованиях судьбы как

174

отдельных дел и начинаний человека, так и всей его жизни, индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливаются. *Prodigia* — важный момент при начале и совершении всех государственных начинаний и актов. Не испытав предзнаменований, государство не делает ни одного шага.

*Prodigia* — показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастье. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора или полководца, судьба которого неразрывно связана с судьбою государства, сливаются с показателями его личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория счастья на этой почве имеет особое жизнеобразующее значение. Она становится формой личности и ее жизни («вера в свою звезду»). Это начало определяет самосознание Суллы в его автобиографии. Но, повторяем, в этом счастье Суллы или счастье Цезаря: государственные и личные судьбы сливаются воедино. Менее всего это узколичное, приватное счастье. Ведь это — счастье в делах, в государственных начинаниях, в войнах. Оно совершенно неотделимо от дел, от творчества, от труда, от их объективного публично-государственного содержания. Таким образом, понятие счастья здесь включает в себя и наши понятия «дарования», «интуиции» и то специфическое понятие «гениальности»<sup>h</sup>, которое имело такое значение в философии и эстетике конца XVIII века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении). В последующие века эта категория счастья раздробилась и приватизировалась. Все творческие и публично-государственные моменты покинули категорию счастья, — оно стало приватно-личным и нетворческим началом.

Рядом с этими специфически римскими чертами действуют и греко-эллинистические автобиографические традиции. На римской почве древние записки (*паения*) также были замещены надгробными речами — «лаудациями». Здесь господствуют греко-эллинистические риторические схемы.

Существенной автобиографической формой на римско-эллинистической почве являются работы «о собственных писаниях». Эта форма, как мы уже указывали, восприняла существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего. Но здесь для нее найдена

175

совершенно иная объективная опора. Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временного хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед «кем-то» вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений. Для них строится автобиография. Автобиографическая сосредоточенность на себе и на своей собственной жизни приобретает здесь некоторый минимум существенной публичности совершенно нового типа. К этому автобиографическому типу относятся и «*Retractationes*» бл. Августина. В новое время сюда нужно отнести ряд произведений гуманистов (например, Чосера), но в

<sup>h</sup> В понятии «счастья» сливались гениальность и успех; непризнанный гений — *contradictio in adjecto*.

последующие эпохи этот тип становится лишь моментом (правда, очень важным) творческих автобиографий (например, у Гете).

Таковы те античные автобиографические формы, которые могут быть названы формами публичного самосознания человека.

Коснемся вкратце зрелых биографических форм римско-эллинистической эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов, именно учение об энтелехии как о последней цели и в то же время первой причине развития. Это аристотелевское отождествление цели с началом не могло не оказать существенного влияния на особенности биографического времени. Отсюда — завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь совершается своеобразная «характерологическая инверсия», исключая подлинное становление характера. Вся юность человека трактуется лишь как предуказание зрелости. Известный элемент движения вносится лишь борьбой склонностей и аффектов и упражнением в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Такая борьба и такие упражнения лишь закрепляют уже наличные свойства характера, но ничего нового не создают. Основую остается устойчивая сущность завершенного человека.

На этой основе сложились два типа построения античной биографии.

Первый тип можно назвать энергетическим. В основе

176

его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»). Эта «энергия» есть развертывание характера в поступках и выражениях. При этом поступки, слова и другие выражения человека вовсе не являются только проявлением вовне (для других, для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, существующего уже помимо этих проявлений, до них и вне их. Эти проявления и есть бытие самого характера, который вне своей «энергии» и не существует вовсе. Помимо своей проявленности вовне, своей выраженности, зрелости и слышимости характер не обладает полнотою действительности, полнотою бытия. Чем полнее выраженность, тем полнее и бытие.

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) и характер должно не путем аналитического перечисления характерологических свойств человека (добродетелей или пороков) и объединения их в твердый образ его, — но путем изображения поступков, речей и других проявлений и выражений человека.

Этот энергетический тип биографий представлен Плутархом, влияние которого на мировую литературу (и не только биографическую) было исключительно велико.

Биографическое время у Плутарха — специфично. Это — время раскрытия характера, но отнюдь не время становления и роста человека<sup>1</sup>. Правда, вне этого раскрытия, этой «манифестации» характера его и нет, — но как «энтелехия» он предрешен и может раскрыться только в определенном направлении. Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средою этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность — арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.

---

<sup>1</sup> Время — феноменально, сущность же характера вне времени. Субстанциальность характеру дана не временем.

Биографическое время необратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо: та или иная черта характера сама по себе

177

могла бы проявиться раньше или позже. Самые черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени. Сам характер не растет и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале — он становится полным и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только к завершению его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала. Таков биографический тип Плутарха.

Второй тип биографии можно назвать аналитическим. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым и распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношения к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки, наружность, *habitus* и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных и разновременных событий и случаев жизни героя и разносятся по указанным рубрикам. Для черты даются как доказательства один-два примера из жизни данного лица.

Таким образом, временной биографический ряд оказывается здесь разбитым: под одну и ту же рубрику подбираются разновременные моменты жизни. Руководящим началом и здесь является целое характера, с точки зрения которого безразличны время и порядок проявления той или иной части этого целого. Уже первые штрихи (первые проявления характера) предопределяют твердые контуры этого целого, и все остальное располагается уже внутри этих контуров либо во временном (первый тип биографий), либо в систематическом порядке (второй тип).

Главным представителем этого второго античного типа биографий был Светоний. Если Плутарх оказывал громадное влияние на литературу, особенно на драму (ведь энергетический тип биографии, по существу, драматичен), то Светоний оказывал преимущественно влияние на узкобиографический жанр, в особенности в средние века. (И до наших времен сохранился еще тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.)

Все упомянутые до сих пор формы, как автобиографические, так и биографические (принципиальных различий в подходе к человеку между этими формами не

178

было), носят существенно публичный характер. Теперь мы должны коснуться тех автобиографических форм, где проявляется уже разложение этой публичной овнешненности человека, где начинают пробиваться приватное самосознание изолированного одинокого человека и раскрываться приватные сферы его жизни. На античной почве мы и в области автобиографии находим только начало процесса приватизации человека и его жизни. Поэтому новые формы для автобиографического выражения одинокого самосознания здесь еще не были выработаны. Были созданы лишь специфические модификации наличных публично-риторических форм. Мы наблюдаем в основном три таких модификации.

Первая модификация — это сатирико-ироническое или юмористическое изображение себя и своей жизни в сатирах и диатрибах. Особо отмечаем общеизвестные стихотворные иронические автобиографии и самохарактеристики

у Горация, Овидия и Пропорция, включающие в себя и момент пародирования публично-героических форм. Здесь частное и приватное облекается в форму иронии и юмора (не находя положительных форм для своего выражения).

Вторая модификация — очень важная по своему историческому резонансу — представлена письмами Цицерона к Аттику.

Публично-риторические формы единства человеческого образа омертвевали, становились официально-условными, героизация и прославление (и самопрославление) становились шаблонными и ходульными. Кроме того, наличные публично-риторические жанры, по существу, не давали места для изображения приватной жизни, сфера которой все более и более разрасталась и в ширину и в глубину и все больше и больше замыкалась в себе. В этих условиях начинают получать большое значение камерно-риторические формы, и прежде всего форма дружеского письма. В интимно-дружеской атмосфере (полуусловной, конечно) начинает раскрываться новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания и оформления биографической жизни — удача, счастье, заслуга — начинают утрачивать свое публично-государственное значение и переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарождается

179

«пейзаж», то есть природа как кругозор (предмет видения) и окружение (фон, обстановка) вполне приватного и одиноко-бездействующего человека. Эта природа резко отлична от природы пасторальной идиллии или георгик, нечего и говорить о природе эпоса и трагедии. В камерный мир приватного человека природа входит живописными обрывками в часы прогулок, отдыха, в моменты случайного взгляда на раскрывшийся вид. Эти живописные обрывки вплетены в зыбкое единство приватной жизни культурного римлянина, но не входят в единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природа в «Прометее прикованном»). Эти живописные обрывки могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи. Аналогичную трансформацию претерпевают другие категории в этом новом приватно-камерном мире. Получают значение многочисленные мелочи приватной жизни, в которых человек чувствует себя дома и на которые начинает опираться его приватное самосознание. Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые приватные пространства, почти интимно-комнатные, где он утрачивает свою монументальную пластичность и всецелую публичную овнешненность.

Таковы письма к Аттику. Но все же в них много еще публично-риторического, как условного и омертвевшего, так и еще живого и существенного. Здесь как бы фрагменты будущего совершенно приватного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа.

Последнюю, третью, модификацию можно условно назвать стоическим типом автобиографии. Сюда прежде всего нужно отнести так называемые «консоляции» (утешения). Эти консоляции строились в форме диалога с философией-утешительницей. Прежде всего нужно назвать не дошедшую до нас «Consolatio» Цицерона, написанную им после смерти его дочери. Сюда же относится и «Hortensius» его. В последующие эпохи мы встретим такие консоляции у Августина, у Бозция и, наконец, у Петрарки.

К третьей модификации нужно, далее, отнести письма Сенеки, автобиографическую книгу Марка Аврелия («К себе самому») и, наконец, «Исповедь» и другие автобиографические произведения Августина.

Для всех названных произведений характерно появление

180

новой формы отношения к себе самому. Это новое отношение лучше всего может быть охарактеризовано термином Августина «Soliloquia», то есть «Одинокие беседы с самим собою». Такими одинокими беседами являются, конечно, и беседы с философией-утешительницей в консоляциях.

Это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере — в философии. Здесь имеет место даже борьба с точкой зрения «другого», например у Марка Аврелия. Эта точка зрения «другого» на нас, которую мы учитываем и с которой оцениваем себя самих, является источником тщеславия, суетной гордости или источником обиды. Она замутняет наше самосознание и самооценку; от нее нужно освободиться.

Другая особенность третьей модификации — резкое увеличение удельного веса событий интимно-личной жизни, таких событий, которые при громадном значении в личной жизни данного человека имеют ничтожное значение для других и почти вовсе не имеют социально-политического значения; например, смерть дочери (в «Cousolatio» Цицерона); в таких событиях человек чувствует себя как бы принципиально одиноким. Но и в событиях публичного значения начинает акцентуироваться их личная сторона. В связи с этим очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека. В публичном самосознании ее роль, конечно, сводилась (почти) к нулю.

Несмотря на эти новые моменты, и третья модификация остается все же в значительной мере публично-риторической. Того подлинного одинокого человека, какой появляется в средние века и играет затем такую большую роль в европейском романе, здесь еще нет. Одиночество здесь еще весьма относительное и наивное. Самосознание здесь имеет еще довольно прочную публичную опору, хотя частично уже и омертвевшую. Тот же Марк Аврелий, который исключал «точку зрения другого» (в борьбе с чувством обиды), исполнен глубокого чувства своего публичного достоинства и гордо благодарит судьбу и людей за свои добродетели. И самая форма

181

автобиографии третьей модификации носит публично-риторический характер. Мы уже говорили, что даже «Исповедь» Августина требует громкой декламации.

Таковы основные формы античной автобиографии и биографии. Они оказали громадное влияние как на развитие этих форм в европейской литературе, так и на развитие романа.

#### **IV. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНВЕРСИИ И ФОЛЬКЛОРНОГО ХРОНОТОПА**

В заключение нашего обзора античных форм романа отметим общие особенности освоения времени в них.

Как обстоит дело с полнотой времени в античном романе? Мы уже говорили о том, что какой-то минимум полноты времени необходим во всяком временном образе (а образы литературы — временные образы). Тем более не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.

Известный минимум полноты времени имеется и в античном романе. Он, так сказать, минимален в греческом романе и несколько значительнее в авантюрно-бытовом романе. В античном романе эта полнота времени имеет двойкий характер. Она, во-первых, имеет свои корни в народно-мифологической полноте времени. Но эти специфические временные формы находились уже в стадии разложения и в условиях наступившего к тому времени резкого социального расслоения не могли, конечно, охватить и адекватно оформить новое содержание. Но эти формы фольклорной полноты времени все же еще действовали в античном романе.

С другой стороны, в античном романе имеются слабые зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Всякое раскрытие социальных противоречий неизбежно раздвигает время в будущее. Чем они глубже раскрываются, чем они, следовательно, зрелее, тем существеннее и шире может быть полнота времени в образах художника. Зачатки

182

такого реального единства времени мы видели в авантюрно-бытовом романе. Однако они были слишком слабы, чтобы полностью предотвратить новеллистическое распадение форм большого эпоса.

Здесь необходимо остановиться на одной особенности ощущения времени, которое оказало громадное определяющее влияние на развитие литературных форм и образов.

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой «исторической инверсии». Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирожденных правах и др. — являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого.

Эта своеобразная «перестановка», «инверсия» времени, характерная для мифологического и художественного мышления разных эпох развития человечества, определяется особым представлением о времени, в частности о будущем. За счет будущего обогащалось настоящее и в особенности прошлое. Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому — «есть» и «было», — будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, «будет» лишено той материальности и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым, и каким бы длительным оно ни мыслилось, оно лишено содержательной конкретности, оно пустовато и разрежено, так как все положительное, идеальное, должное, желанное путем инверсии относится в прошлое или частично в настоящее, ибо этим путем все это становится более весомым, реальным и доказательным. Чтобы наделять реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим

183

в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе. Готовы скорее надстраивать действительность (настоящее) по вертикали вверх и вниз, чем идти вперед по горизонтали времени. Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются



потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было. Историческая инверсия в точном смысле слова предпочитает такому будущему с точки зрения реальности прошлое как более весомое, плотное. Вертикальные же потусторонние надстройки предпочитают такому прошлому вневременное и вечное как уже сущее и как бы уже современное. Каждая из этих форм по-своему опустошает и разреживает будущее, обескровливает его. В соответствующих философских построениях исторической инверсии соответствует провозглашение «начал» как незамутненных, чистых истоков всего бытия и провозглашение вечных ценностей, идеально-вневременных форм бытия.

Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, — эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах). В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия Божия, — важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности.

Таковы специфические формы мифологического и художественного отношения к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации.

Но прежде чем коснуться отдельных вариаций, необходимо уточнить отношение всех этих форм к реальному будущему. Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще

184

нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной.

Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестоко-злую современность измерялась их временной или пространственной далью. Но образы эти не изымались из времени как такового, не отрывались от реальной и материальной здешней действительности. Напротив, так сказать, вся энергия чаемого будущего глубоко интенсифицировала образы здешней материальной действительности, и прежде всего образ живого телесного человека: человек рос за счет будущего, становился богатырем по сравнению с современными людьми («богатыри, — не вы»), наделялся невиданной физической силой, трудоспособностью, героизовалась его борьба с природой, героизовалась его трезвый, реальный ум, героизовались даже его здоровый аппетит и его жажда. Здесь идеальная величина и сила и идеальное значение человека никогда не отрывались от пространственных размеров и временной длительности. Большой человек был и физически большим человеком, широко шагавшим, требовавшим пространственного простора и долго жившим во времени реальной физической жизнью. Правда, иногда этот большой человек в некоторых формах фольклора переживает метаморфозу, во время которой он бывает маленьким и не реализует своего значения в пространстве и времени (он заходит, как солнце, нисходит в преисподнюю, в землю), но в конце концов он всегда реализует всю полноту

своего значения в пространстве и времени, становится и большим и долголетним. Мы несколько упрощаем здесь эту черту подлинного фольклора, но нам важно подчеркнуть, что фольклор этот не знает враждебной пространству и времени идеальности. Все значительное в последнем счете может быть и должно быть значительным также и в пространстве и во времени. Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам

185

(в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско (как Кухулин во время зимней спячки уладов), он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он поработает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).

Этот рост человека в пространстве и во времени в формах здешней (материальной) реальности проявляется в фольклоре не только в отмеченных нами формах внешнего роста и силы, — он проявляется еще в очень многообразных и тонких формах, — но логика его всюду одна и та же: это прямой и честный рост человека за свой счет в здешнем реальном мире, без всякой фальшивой приниженности, без всяких идеальных компенсаций слабости и нужды. О других формах выражения этого человеческого роста во все стороны мы будем говорить особо в связи с анализом гениального романа Рабле.

Поэтому фантастика фольклора — реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать. Эта фантастика опирается на действительные возможности человеческого развития — возможности не в смысле программы ближайшего практического действия, но в смысле возможностей-нужд человека, в смысле никогда не устранимых вечных требований реальной человеческой природы. Эти требования останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека, поэтому они не могут не пробить себе рано или поздно дороги к полному осуществлению.

Поэтому фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа. Особое значение этот

186

источник реализма имел в средние века и — в особенности — в эпоху Возрождения; но к этому вопросу мы еще вернемся в связи с анализом книги Рабле.

## V. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Коснемся весьма кратко особенностей времени, а следовательно, и хронотопа в рыцарском романе (от анализа отдельных произведений мы принуждены отказаться).

Рыцарский роман работает авантюрным временем — в основном греческого типа, хотя в некоторых романах имеется большее приближение к авантюрно-бытовому апулеевскому типу (особенно в «Парцифале» Вольфрама фон

Эшенбаха). Время распадается на ряд отрезков-авантюр, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, связь его с пространством также технична. Здесь мы встречаем ту же случайную одновременность и разновременность явлений, ту же игру далью и близостью, те же ретардации. Близок к греческому и хронотоп этого романа — разнообразно чужой и несколько абстрактный мир. Таковую же организующую роль играет здесь испытание героев (и вещей) на тождество (в основном — верность в любви и верность рыцарскому долгу-кодексу). Неизбежно появляются и связанные с идеей тождества моменты: мнимые смерти, узнание — неузнание, перемена имен и др. (и более сложная игра с тождеством, например две Изольды — любимая и нелюбимая в «Тристане»). Здесь появляются связанные (в последнем счете) с тождеством мотивы и восточно-сказочного характера — всякого рода очарования, временно выключаящие человека из событий, переносящие его в иной мир.

Но рядом с этим в авантюрном времени рыцарских романов есть нечто существенно новое (а следовательно, и во всем хронотопе их).

Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая, судьбы, богов и т. п. Ведь самое это время возникает в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там, где эта закономерность (какова бы она ни была) вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот. В рыцарских романах это «вдруг» как бы нормализуется, становится чем-то всеопределяющим

187

и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным). Самая вечная неожиданность перестает быть чем-то неожиданным. Неожиданного ждут, и ждут только неожиданного. Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности. Герой греческих романов стремился восстановить закономерность, снова соединить разорванные звенья нормального хода жизни, вырваться из игры случая и вернуться к обычной, нормальной жизни (правда, уже за пределами романа); он переживал авантюры как ниспосланные на него бедствия, но он не был авантюристом, не искал их сам (он был безынициативен и в этом отношении). Герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это — нормальное состояние мира. Он — авантюрист, но авантюрист бескорыстный (авантюрист, конечно, не в смысле позднего словоупотребления, то есть не в смысле человека, трезво преследующего свои корыстные цели не на обычных жизненных путях). Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей и в них сохранять свое тождество. И самый «кодекс» его, которым измеряется его тождество, рассчитан именно на этот мир чудесных случайностей.

И самая окраска случая — всех этих случайных одновременностей и разновременностей — в рыцарском романе иная, чем в греческом. Там это голая механика временных расхождений и схождения в абстрактном пространстве, наполненном раритетами и курьезами. Здесь же случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает вовсе не «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные) и для него самого. Авантюра получает новый тон в связи со всем этим чудесным миром, где она происходит.

Далее, в этом чудесном мире совершаются подвиги, которыми прославляются сами герои и которыми они прославляют других (своего

сюзерена, свою даму). Момент подвига резко отличает рыцарскую авантюру от греческой и приближает ее к эпической

188

авантюре. Момент славы, прославления был также совершенно чужд греческому роману и также сближает рыцарский роман с эпосом.

В отличие от героев греческого романа, герои романа рыцарского индивидуальны и в то же время представляют. Герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман, вокруг них не создашь циклов, вариантов, ряда романов разных авторов, каждый из них находится в частном владении своего автора и принадлежит ему, как вещь. Все они, как мы видели, ничего и никого не представляют, они — «сами по себе». Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифалья, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по нескольку романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это — герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), — они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда интернациональной, а не национальной, как в эпосе.

Наконец, герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения. Правда, мир этот не национальная родина, он повсюду равно чужой (без акцентуации чуждости), герой переходит из страны в страну, сталкивается с разными сюзеренами, совершает морские переезды, — но повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре; герой может прославлять себя и других по всему этому миру; повсюду славны те же славные имена.

Герой в этом мире «дома» (но не на родине); он так же чудесен, как этот мир: чудесно его происхождение, чудесны обстоятельства его рождения, его детства и юности, чудесна его физическая природа и т. д. Он — плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель.

Все эти особенности рыцарского авантюрного романа резко отличают его от греческого и приближают

189

его к эпосу. Ранний стихотворный рыцарский роман, по существу, лежит на границе между эпосом и романом. Этим определяется и особое место его в истории романа. Указанными особенностями определяется также и своеобразный хронотоп этого романа — чудесный мир в авантюрном времени.

Этот хронотоп по-своему очень органичен и выдержан. Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем — оружие, одежда, источник, мост и т. п. — имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной.

В связи с этим слагается и самое авантюрное время рыцарского романа. В греческом романе в пределах отдельных авантур оно было технически правдоподобно, день был равен дню, час — часу. В рыцарском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным. Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают

приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видения» (очень важная организационная форма в средневековой литературе)<sup>j</sup>. Вообще в рыцарском романе появляется субъективная игра временем, эмоционально-лирические растяжения и сжимания его (кроме указанных выше сказочных и сновиденческих деформаций), исчезновение целых событий как не бывших (так в «Парцифале» исчезает и становится небывшим событие в Монсальвате, когда герой не узнает короля) и др. Такая субъективная игра временем совершенно чужда античности. В греческом же романе в пределах отдельных авантур время отличалось сухой и трезвой четкостью. Ко времени античность относилась с глубоким уважением

190

(оно было освящено мифами) и не позволяла себе субъективной игры с ним.

Этой субъективной игре со временем, этому нарушению элементарных временных соотношений и перспектив соответствует в хронотопе чудесного мира и такая же субъективная игра с пространством, такое же нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив. При этом здесь в большинстве случаев проявляется вовсе не положительная фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве, а эмоционально-субъективное и отчасти символическое искажение пространства.

Таков рыцарский роман. Почти эпическая целостность и единство хронотопа чудесного мира в последующем разлагаются (уже в позднем прозаическом рыцарском романе, в котором усиливаются элементы греческого романа) и уже никогда не восстановятся полностью. Но отдельные элементы этого своеобразного хронотопа, в частности субъективная игра с пространственно-временными перспективами, неоднократно возрождаются (конечно, с некоторым изменением функций) в последующей истории романа: у романтиков (например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), у символистов, у экспрессионистов (например, психологически очень тонко проведенная игра временем в «Големе» Мейринка), отчасти и у сюрреалистов.

В конце средневековья появляются произведения особого рода, энциклопедические (и синтетические) по своему содержанию и построению в форме «видений». Мы имеем в виду «Роман о розе» (Гильом де Лоррис) и его продолжение (Жан де Мен), «Видение о Петре-пахаре» (Ленгленда) и, наконец, «Божественную комедию».

В разрезе проблемы времени эти произведения представляют большой интерес, но мы можем коснуться лишь самого общего и основного в них.

Влияние средневековой потусторонней вертикали здесь исключительно сильное. Весь пространственно-временной мир подвергается здесь символическому осмыслению. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено. Ведь это «видение», длящееся в реальном времени очень недолго, смысл же самого видимого вневременен (хотя и имеет отношение к времени). У Данте же реальное время видения и его приурочение к определенному моменту биографического

191

(время человеческой жизни) и исторического времени носит чисто символический характер. Все временно-пространственное — как образы людей и вещей, так и действия — имеет либо аллегорический характер (преимущественно в «Романе о

---

<sup>j</sup> Внешнюю форму построения в виде сна и сонного видения знала, конечно, и античность. Достаточно назвать Лукиана и его «Сновидение» (автобиография поворотного события жизни в форме сна). Но специфическая внутренняя логика сна здесь отсутствует.

розе»), либо символический (отчасти у Ленгленда и в наибольшей степени у Данте).

Самое замечательное в этих произведениях то, что в основе их (особенно двух последних) лежит очень острое ощущение противоречий эпохи как вполне созревших и, в сущности, ощущение конца эпохи. Отсюда и стремление дать критический синтез ее. Этот синтез требует, чтобы в произведении было с известной полнотой представлено все противоречивое многообразие эпохи. И это противоречивое многообразие должно быть сопоставлено и показано в разрезе одного момента. Ленгленд собирает на лугу (во время чумы) и затем вокруг образа Петра-пахаря представителей всех сословий и слоев феодального общества, от короля до нищего, — представителей всех профессий, всех идеологических течений, — и все они принимают участие в символическом действе (паломничество за правдой к Петру-пахарю, помощь ему в земледельческом труде и т. д.). Это противоречивое многообразие и у Ленгленда и у Данте, по существу, глубоко исторично. Но Ленгленд и — в особенности — Данте вздыбливают его вверх и вниз, вытягивают его по вертикали. Буквально и с гениальной последовательностью и силой осуществляет это вытягивание мира (исторического в своем существе) по вертикали Данте. Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу и только свет и голос вверх. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности»). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как **о д н о в р е м е н н ы й**. Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности может

192

раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, — время — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали.

Но в то же время наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них. Более того, в вертикальную иерархию втянута и историческая и политическая концепция Данте, его понимание прогрессивных и реакционных сил исторического развития (понимание очень глубокое). Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. Каждый образ полон исторической потенцией и потому всем существом своим тяготеет к участию в историческом событии во временно-историческом хронотопе. Но могучая воля художника обрекает его на вечное и неподвижное место во вневременной вертикали. Частично эти временные потенции реализуются в отдельных новеллистически завершенных рассказах. Такие рассказы, как история Франчески и Паоло, как история графа Уголино и архиепископа Руджиери, это как бы горизонтальные, полные временем ответвления от вневременной вертикали Дантова мира.

Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед

горизонталь. Между формообразующим принципом целого и исторически-временной формой отдельных образов — противоречие, противоборство. Побеждает форма целого. Но самая эта борьба и глубокая напряженность художественного разрешения ее делает произведение Данте исключительным по силе выражением его эпохи, точнее, рубежа двух эпох.

Вертикальный хронотоп Данте в дальнейшей истории литературы никогда уже не возрождался с такою последовательностью и выдержанностью. Но попытка

193

разрешения исторических противоречий, так сказать, по вертикали вневременного смысла, попытка отрицания существенной осмысливающей силы «раньше», «позже», то есть временных разделений и связей (все существенное, с этой точки зрения, может быть одновременным), попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования (непринятие исторической «заочности» осмысливания) — делались неоднократно. Наиболее глубокая и последовательная попытка этого рода, после Данте, была сделана Достоевским.

## VI. ФУНКЦИИ ПЛУТА, ШУТА, ДУРАКА В РОМАНЕ

Одновременно с формами большой литературы в средние века развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры — плут, шут и дурак. Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знала и античность и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно. Культовое значение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дня, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора. Но проблема генезиса нас здесь, как и во всей нашей работе, не интересует, — нам должны лишь те особые функции их, которые они несут в литературе позднего средневековья и которые затем оказывают существенное влияние на развитие европейского романа.

Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. Всем этим фигурам не было сколько-нибудь существенного места в уже разобранных нами хронотопах и временах (частично лишь в авантюрно-бытовом хронотопе). Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во вторых, — и это, конечно, связано с первым, — самое бытие этих фигур имеет не прямое, а

194

переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего, — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют.

Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак — «не от мира сего» и потому имеют особые права и привилегии.

Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур, как таких, сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие — но другого у них и нет). Этим создается особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха.

Там, где эти фигуры остаются на реальных подмостках, они вполне понятны и настолько привычны, что кажутся не вызывающими никаких проблем. Но с подмостков они вошли в художественную литературу, внося с собой туда все отмеченные нами особенности свои. Здесь — в романной литературе — они и сами пережили ряд трансформаций, и трансформировали некоторые существенные моменты романа.

Мы здесь можем лишь частично раскрыть эту очень сложную проблему, лишь в той мере, в какой это необходимо для последующего анализа некоторых форм романа, в частности — Рабле (а отчасти и Гете).

Трансформирующее влияние разбираемых образов шло по двум направлениям. Прежде всего они оказали влияние на постановку самого автора в романе (и его образ, если он как-то раскрывался в романе), на его точку зрения.

195

Ведь позиция автора романа по отношению к изображаемой жизни вообще очень сложная и проблематичная по сравнению с эпосом, с драмой, с лирикой. Общая проблема личного авторства (вообще молодая и специфическая, ибо «лично-авторская» литература — покамест капля в море народной не лично-авторской литературы) здесь осложняется необходимостью иметь какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (как и откуда он — частный человек — видит и раскрывает эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям, к публике (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни — в качестве судьи, следователя, «секретаря-протоколиста», политика, проповедника, шута и т. п.). Конечно, вопросы эти существуют для всякого личного авторства, и вопросы эти никогда не разрешаются словом «литератор-профессионал», но в отношении других литературных жанров (эпос, лирика, драма) вопросы эти ставятся в философском, культурном, социально-политическом плане; ближайшая позиция автора, точка зрения, необходимая для оформления материала, дается самим жанром — драмой, лирикой и их разновидностями, эта ближайшая творческая позиция имманентна здесь самим жанрам. Романский жанр не имеет такой имманентной позиции. Можно опубликовать свой истинный дневник и назвать его романом; можно опубликовать под тем же названием пачку деловых документов, можно опубликовать частные письма (роман в письмах), можно опубликовать рукопись «неизвестно кем и неизвестно для чего написанную и неизвестно где и кем найденную». Для романа поэтому вопрос об авторстве возникает не только в общем плане, как для других жанров, но и в формально-жанровом плане. Отчасти мы уже касались его в связи с формами подсматривания и подслушивания частной жизни.

Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни.

И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями не причастности жизни

196



самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения — опубликования. (Притом опубликование также и специфически непубличных сфер жизни, например половой, — это древнейшая функция шута. Ср. описание карнавала у Гете.)

Очень важный момент при этом — не прямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его. Этот момент, конечно, связан с метаморфозой. Шут и дурак — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях Бога). Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это состояние иносказания имеет громадное формообразующее значение.

Все это приобретает особую важность в связи с тем, что одной из самых основных задач романа становится задача разоблачения всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях.

Эта дурная условность, пропитавшая человеческую жизнь, есть прежде всего феодальный строй и феодальная идеология с ее обесцениванием всего пространственно-временного. Лицемерие и ложь пропитали все человеческие отношения. Здоровые «естественные» функции человеческой природы осуществлялись, так сказать, контрабандным и диким путем, потому что идеология их не освящала. Это вносило фальшь и двойственность во всю человеческую жизнь. Все идеологические формы — институты становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животной-грубой.

В фавль и шванках, в фарсах, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина-подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное

197

непонимание дурака. Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию — бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и всему условному и ложному — синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения.

Эту борьбу с конвенциональностью на более глубокой и принципиальной основе продолжает роман. При этом первая линия, линия авторской трансформации, пользуется образами шута и дурака (не понимающей дурную условность наивности). В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральные подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров; право срывать маски с других; право браниться существенной (почти культовой) бранью; наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками.

Второе направление трансформации образов плута, шута и дурака — введение их в содержание романа как существенных героев (в прямом или трансформированном виде).

Очень часто оба направления в использовании указанных образов объединяются, тем более что существенный герой почти всегда является носителем авторских точек зрения.

Все разобранные нами моменты в той или иной форме и степени проявляются в «плутовском романе», в «Дон-Кихоте», у Кеведо, у Рабле, в немецкой гуманистической сатире (Эразм, Брант, Мурнер, Мошерош, Викрам), у Гриммельсхаузена, у Сореля («Экстравагантный пастушок», отчасти и «Франсион»), у Скаррона, у Лесажа, у Мариво; далее, в эпоху Просвещения: у Вольтера (в особенности четко в «Простаке»), у Филдинга («Джозеф Эндрюс», «Джонатан Уайльд Великий», отчасти и «Том Джонс»), отчасти у Смоллетта, по особому у Свифта.

Характерно, что и внутренний человек — чистая «естественная» субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой (не иносказательной с точки зрения

198

практической жизни) жизненной формы для него найти не могли. Появляется образ чудака, сыгравший очень важную роль в истории романа: у Стерна, Голдсмита, Гипшеля, Жан-Поля, Диккенса и др. Специфическое чудачество, «шендеизм» (термин самого Стерна) становится важной формой для раскрытия «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности», формой, аналогичной «пантагрюэлизму», служившему для раскрытия целостного внешнего человека в эпоху Возрождения.

Форма «непонимания» — нарочитого у автора и простодушно-наивного у героев — является организующим моментом почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности. Такая разоблачаемая условность — в быту, морали, в политике, искусстве и т. д. — обычно изображается с точки зрения не причастного ей и не понимающего ее человека. Форма «непонимания» широко применялась в XVIII веке для разоблачения «феодальной неразумности» (общеизвестно применение ее у Вольтера; назову еще «Персидские письма» Монтескье, создавшие целый жанр аналогичных экзотических писем, изображающих французский строй с точки зрения не понимающего его чужеземца; форму эту очень разнообразно применяет Свифт в своем «Гулливере»). Этой формой очень широко пользовался Толстой: например, описание Бородинского боя с точки зрения не понимающего его Пьера (под влиянием Стендаля), изображение дворянских выборов или заседания Московской думы с точки зрения не понимающего Левина, изображение сценического представления, изображение суда, знаменитое изображение богослужения («Воскресение») и т. п.

Плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа — дорогой по родному миру. И постановка шута, как мы уже говорили, аналогична постановке Люция-осла<sup>к</sup>. Новым здесь является резкое усиление момента разоблачения дурной условности и всего существующего строя (особенно в «Гусмане из Альфараче» и в «Жиль Блазе»).

Для «Дон-Кихота» характерно пародийное пересечение хронотопа «чужого чудесного мира» рыцарских романов с «большой дорогой по родному миру» плутовского романа.

В истории освоения исторического времени роман

199

Сервантеса имеет громадное значение, которое, конечно, не определяется лишь этим пересечением знакомых нам хронотопов, тем более что в этом пересечении в корне меняется их характер: оба они получают не прямое значение и вступают в

<sup>к</sup> Имеется, конечно, и громадная общность мотивов.

совершенно новые отношения к реальному миру. Но останавливаться на анализе романа Сервантеса мы здесь не можем.

В истории реализма все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор еще совершенно не понятое в его сущности. Для более глубокого изучения этих форм необходимо прежде всего генетический анализ смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения. Необходимо учесть громадную (в сущности, ни с чем не сравнимую) роль их в народном сознании, необходимо изучить дифференциацию этих образов — национальную и локальную (местных шутов было, вероятно, не меньше, чем местных святых) и особую роль их в национальном и местном самосознании народа. Далее, особую трудность представляет проблема их трансформации при переходе этих образов в литературу вообще (не драматическую), а в частности, в роман. Обычно недооценивается, что здесь по особым и специфическим путям восстанавливалась порванная связь литературы с народной площадью. Кроме того, здесь обретались формы для публикации всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни — в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино), и происходила расшифровка соответствующих скрывающих их символов (бытовых, обрядовых и официально-религиозных). Наконец, особую трудность представляет проблема того прозаического иносказания, если угодно, той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина («пародия», «шутка», «юмор», «ирония», «гротеск», «шарж» и т. п. — только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как «шутчество», «кривляние», «юродство», «чудачество», получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие представители этого прозаического иносказания создавали

200

ему свои термины (от имен своих героев): «пантагрюэлизм», «шендеизм». Вместе с этим иносказанием в роман вошла особая сложность и многоплановость, появились промежуточные хронотопы, например театральный хронотоп. Наиболее яркий пример (один из многих) его открытого введения — «Ярмарка тщеславия» Теккерея. В скрытой форме промежуточный хронотоп кукольного театра лежит в основе «Тристрама Шенди». Стернианство — стиль деревянной куклы, управляемой и комментируемой автором. (Таков, например, и скрытый хронотоп гоголевского «Носа» — «Петрушка».)

В эпоху Возрождения указанные формы романа разрушали ту потустороннюю вертикаль, которая разложила формы пространственно-временного мира и их качественное живое наполнение. Они подготовили восстановление пространственно-временной материальной целостности мира на новой, углубленной и осложненной ступени развития. Они подготовили освоение романом того мира, в котором в это же самое время открывалась Америка, морской путь в Индию, который раскрывался для нового естествознания и математики. Подготавливалось и совершенно новое видение и изображение времени в романе.

На анализе романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» мы надеемся конкретизировать все основные положения настоящего раздела.

## VII. РАБЛЕЗИАНСКИЙ ХРОНОТОП

В нашем анализе романа Рабле мы, как и во всех предыдущих анализах, принуждены отвлекаться от всех специально генетических вопросов: мы будем их касаться лишь в случаях крайней необходимости. Роман мы будем рассматривать как единое целое, проникнутое единством идеологии и художественного метода. Правда, все основные положения нашего анализа опираются на первые четыре книги, так как пятая в отношении художественных методов все же слишком резко отклоняется от целого.

Прежде всего необходимо отметить резко бросающиеся в глаза необычайные пространственно-временные просторы в романе Рабле. Дело здесь, однако, не только в том, что действие романа еще не сосредоточилось в комнатных пространствах приватно-семейной

201

жизни, а протекает под открытым небом, в движениях по земле, в военных походах и путешествиях, захватывает различные страны, — все это мы наблюдаем и в греческом романе и в рыцарском, наблюдаем и в буржуазном авантюрном романе путешествий XIX и XX веков. Дело в особой связи человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром. Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней («ценностей») пространственно-временным величинам (размерам). Это не значит, конечно, что в мире Рабле жемчужины и драгоценные камни хуже бульжника, потому что они несравненно меньше его. Но это значит, что если хороши жемчужины и драгоценные камни, то их нужно как можно больше и они должны быть повсюду. В Телемскую обитель посылается ежегодно по семи кораблей, нагруженных золотом, жемчугом и драгоценными камнями. В самой обители было 9332 уборных (при каждой комнате), и в каждой зеркало было в раме из чистого золота, отделанной жемчугом (кн. I, гл. LV). Это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше, и все действительно качественно значительное неизбежно наделено и силами для такого пространственно-временного расширения, все же качественно отрицательное — маленькое, жалкое и бессильное и должно быть вовсе уничтожено и бессильно противостоять своей гибели. Между ценностью, какова бы она ни была, — еда, питье, истина, добро, красота — и пространственно-временными размерами нет взаимной вражды, нет противоречия, они прямо пропорциональны друг другу. Поэтому все доброе растет, растет во всех отношениях и во все стороны, оно не может не расти, потому что рост принадлежит к самой природе его. Худое же, напротив, не растет, а вырождается, оскудевает и гибнет, но в этом процессе оно компенсирует свое реальное уменьшение лживой потусторонней идеальностью. Категория роста, притом реального пространственно-временного роста, одна из самых основных категорий раблезианского мира.

Говоря о прямой пропорциональности, мы вовсе не имеем в виду, что качество и его пространственно-временное выражение в мире Рабле сначала разъединены,

202

а потом объединяются, — напротив, они с самого начала связаны в неразрывном единстве его образов. Но эти образы нарочито противопоставлены диспропорциональности феодально-церковного мировоззрения, где ценности враждебны пространственно-временной реальности как суетному, брэнному и греховному началу, где большое символизуется малым, сильное — слабым и немощным, вечное — мигмом.

Эта прямая пропорциональность лежит в основе того исключительного доверия к земному пространству и времени, того пафоса пространственных и временных далей и просторов, которые так характерны и для Рабле, и для других великих представителей эпохи Возрождения (Шекспир, Камюэнс, Сервантес).

Но этот пафос пространственно-временной адекватности носит у Рабле далеко не наивный характер, свойственный древнему эпосу и фольклору: он, как мы уже сказали, противопоставлен средневековой вертикали, полемически заострен против нее. Задача Рабле — очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмысливании этого мира по вертикали, от проникшей в него заразы «антифизиса». Эта полемическая задача сочетается у Рабле с положительной — воссоздание адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения.

Этим сочетанием полемической и положительной задач — задач очищения и восстановления реального мира и человека — определяются особенности художественного метода Рабле, своеобразие его реалистической фантастики. Сущность этого метода сводится прежде всего к разрушению всех привычных связей, обычных соседств вещей и идей и к созданию неожиданных соседств, неожиданных связей, в том числе и самых неожиданных логических («алогизмы») и языковых связей (специфическая раблезианская этимология, морфология, синтаксис).

Между прекрасными вещами этого здешнего мира установлены и закреплены традицией, освящены религией и официальной идеологией ложные и искажающие подлинную природу вещей связи. Вещи и идеи объединены ложными иерархическими отношениями, враждебными их природе, они разъединены и отдалены друг от

203

друга всякими потусторонними идеальными прослойками, не дающими вещам соприкоснуться в их живой телесности. Схоластическое мышление, ложная богословская и юридическая казуистика, наконец, и самый язык, проникнутый вековой и тысячелетней ложью, закрепляют эти фальшивые связи между прекрасными вещными словами и действительно человеческими идеями. Необходимо разрушить и перестроить всю эту ложную картину мира, порвать все ложные иерархические связи между вещами и идеями, уничтожить все разъединяющие идеальные прослойки между ними. Необходимо освободить все вещи, дать им вступить в свободные, присущие их природе сочетания, как бы ни казались эти сочетания причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей. Необходимо дать вещам соприкоснуться в их живой телесности и в их качественном многообразии. Необходимо создать новые соседства между вещами и идеями, отвечающие их действительной природе, поставить рядом и сочетать то, что было ложно разъединено и отдалено друг от друга, и разъединить то, что было ложно сближено. На основе этого нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью. Таким образом, у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом.

В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности. В разрешении же отрицательной задачи на первый план выступает раблезианский смех, непосредственно связанный со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими жанрами и своими корнями уходящий в глубины доклассового фольклора. Но раблезианский смех не только разрушает традиционные связи и

уничтожает идеальные прослойки, — он раскрывает грубое непосредственное соседство того, что люди разъединяют фарисейской ложью.

Разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого и разъединенного достигается у Рабле путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом. С помощью этих рядов Рабле и сочетает и разъединяет. Построение рядов — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие

204

ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряды еды; 4) ряды питья и пьянства; 5) половые ряды (совокупление); 6) ряды смерти; 7) ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять все, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам.

Приведем ряд примеров. Человеческое тело, все его части и члены, все его органы и все его функции даются Рабле в анатомическом, физиологическом и натурфилософском аспекте на протяжении всего романа. Этот своеобразный художественный показ человеческого тела — очень важный момент романа Рабле. Важно было показать всю необычайную сложность и глубину человеческого тела и его жизни и раскрыть новое значение, новое место человеческой телесности в реальном пространственно-временном мире. В соотношении с конкретной человеческой телесностью и весь остальной мир приобретает новый смысл и конкретную реальность, материальность, вступает не в символический, а в материальный пространственно-временной контакт с человеком. Человеческое тело становится здесь конкретным измерителем мира, измерителем его реальной весомости и ценности для человека. Здесь впервые делается последовательная попытка построить всю картину мира вокруг телесного человека, так сказать в зоне физического контакта с ним (но эта зона, по Рабле, бесконечно широка).

Эта новая картина мира полемически противопоставлена средневековому миру, в идеологии которого человеческое тело воспринималось только под знаком тленности и преодоления, в действительной же жизненной практике которого господствовала грубая и грязная телесная разнузданность. Идеология не освещала и не осмысливала телесной жизни, она отрицала ее; поэтому, лишённая слова и смысла, телесная жизнь могла быть только разнузданной, грубой, грязной и разрушительной для себя же самой. Между словом и телом был безмерный разрыв.

Рабле поэтому противопоставляет человеческую телесность (и окружающий мир в зоне контакта с этой

205

телесностью) не только средневековой аскетической потусторонней идеологии, но и средневековой разнузданной и грубой практике. Он хочет вернуть телесности и слово и смысл, античную идеальность, и вместе с тем вернуть слову и смыслу их реальность и материалистичность.

Человеческое тело изображается Рабле в нескольких аспектах. Прежде всего в анатомо-физиологическом ученом аспекте. Затем в шутовском циническом аспекте. Затем в аспекте фантастического гротескного аналогизирования (человек — микрокосм). И, наконец, в собственно фольклорном аспекте. Эти аспекты переплетаются друг с другом и лишь редко выступают в своем чистом виде. Но анатомическая и физиологическая детализация и точность имеют место повсюду, где только упоминается человеческое тело. Так, рождение Гаргантюа, изображенное в аспекте шутовского цинизма, дает точные физиологические и

анатомические подробности: выпадение прямой кишки у объевшейся потрохами матери Гаргантюа вследствие сильного поноса (ряд испражнений) и самое рождение:

«Благодаря этому печальному случаю получилась вялость матки; ребенок проскочил по семяпроводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плеч, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо» (кн. I, гл. VI)<sup>1</sup>. Здесь гротескная фантастика сочетается с точностью анатомического и физиологического анализа.

При всех описаниях битв и избиений одновременно с гротескным преувеличением даются точные анатомические описания наносимых человеческому телу повреждений, ран и смертей.

Так, изображая избиение монахом Жаном врагов, забравшихся в монастырский виноградник, Рабле дает детализованный ряд человеческих членов и органов: «Одним он мозжил головы, другим ломал руки и ноги; другим вывихивал шейные позвонки, другим смещал поясницу, некоторым сбивал нос, выбивал глаза, дробил челюсти, заставлял давиться зубами, ломал ноги, выворачивал лопатки, бедра, дробил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тем перебивал крестец и ломал поясницы, как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову

206

в куски, ударяя сзади по «ламбдовидному» шву» (кн. I, гл. XXVII).

Тот же монах Жан убивает стража: «...он внезапно выхватил свой меч и ударил стража, что держал его справа, полностью перерезав ему гортанную вену и сонную артерию на шее, вместе с язычком, вплоть до желез, и, повторив удар, вскрыл ему спинной мозг между вторым и третьим позвонками: страж упал мертвым» (кн. I, гл. XLIV).

Он же убивает второго стража: «И одним ударом пробил ему голову, сломав черепную коробку над височной костью, и отделил от затылка обе теменные кости и большую часть лобной доли вместе с стреловидным мостом. Тем же ударом он пробил ему обе мозговые оболочки, так что обнажились желудочки, и задняя часть черепа повисла над плечами (точно шапочка доктора, черная сверху и красная внутри). Тут стражник мертвый свалился на землю». Еще один аналогичный пример. В гротескном рассказе Панурга о том, как его поджаривали на вертеле в Турции и как он спасся, соблюдается та же анатомическая детализация и точность: «Прибежав, он (хозяин дома. — *М. Б.*) схватил вертел, на котором я был посажен, и убил им наповал моего мучителя, отчего тот и умер за недостатком ухода: он пронзил его вертелом несколько правее и выше пупка, проткнув третью долю печени, а также диафрагму. Через сердечную сумку вертел вышел наружу у плеча, между левой лопаткой и позвоночным хребтом» (кн. II, гл. XIV).

В этом гротескном рассказе Панурга ряд человеческого тела (в анатомическом аспекте) скрещивается с рядом еды и кухни (Панурга поджаривают на вертеле, как жаркое, предварительно обложив салом) и рядом смерти (характеристика этого ряда — ниже).

Все такие анатомические анализы не являются статическими описаниями, — они вовлечены в живую динамику действия — сражений, драк и т. п. Анатомическое строение человеческого тела раскрывается в действии и становится как бы особым действующим лицом романа. Но таким действующим лицом является не индивидуальное тело в индивидуальном и необратимом жизненном ряду, — а безличное тело, тело человеческого рода, рождающееся, живущее, умирающее многообразными смертями, снова рождающееся, показанное в своем строении и во всех процессах своей жизни.

<sup>1</sup> «Гаргантюа и Пантагрюэль» цитируется в переводе В. А. Пяста.

С такою же точностью и яркой наглядностью изображает Рабле и внешние действия и движения человеческого тела, например при изображении вольтижировки Гимнаста (кн. I, гл. XXXV). Экспрессивные возможности человеческого телодвижения и жеста с исключительной детальностью и наглядностью изображены в немом диспуте (посредством жестов) англичанина Таумаста с Панургом (эта экспрессивность лишена здесь определенного смысла и имеет самодовлеющее значение) (кн. II, гл. XIX). Аналогичный пример — беседа Панурга (по поводу женитьбы) с немым Насдекабром (кн. III, гл. XX).

Гротескная фантастика в изображении человеческого тела и совершающихся в нем процессов проявляется при изображении болезни Пантагрюэля, при лечении которой в его желудок спускают рабочих с заступами, крестьян с кирками и семь человек с корзинами для очистки желудка от нечистот (кн. II, гл. XXXIII). Такой же характер носит путешествие «автора» во рту Пантагрюэля (кн. II, гл. XXXII).

При изображении человеческого тела в гротескно-фантастическом аспекте в телесный ряд вовлекается масса разнороднейших вещей и явлений. Здесь они погружаются в атмосферу тела и телесной жизни, вступают в новое и неожиданное соседство с телесными органами и процессами, снижаются и материализуются в этом телесном ряду. Это имеет место уже в двух приведенных выше примерах.

Так, для очистки желудка Пантагрюэль глотает, как пилюли, большие медные шары, «как те, что на памятнике Вергилия в Риме». В шарах заключены рабочие с орудиями и корзинами, производящие очистку желудка. По окончании очистки желудка Пантагрюэля вырвало — шары выскочили наружу. Когда рабочие вышли из этих пилюль на волю, Рабле вспоминает, как греки вышли из троянского коня. Одну из этих пилюль можно видеть в Орлеане, на колокольне церкви св. Креста (кн. II, гл. XXXIII).

Еще более обширный круг вещей и явлений введен в гротескный анатомический ряд путешествия автора во рту Пантагрюэля. Во рту оказывается целый новый мир: высокие горы (зубы), луга, леса, укрепленные города. В одном из городов чума, вследствие тяжелых испарений, поднимающихся из желудка Пантагрюэля. Во рту более двадцати пяти населенных королевств; различаются жители «по ту» и «по сю» сторону зубов, как и в человеческом

мире «по ту» и «по сю» сторону гор, и т. д. Описание обнаруженного во рту Пантагрюэля мира занимает около двух страниц. Фольклорная основа всего этого гротескного образа совершенно ясна (см. аналогичные образы у Лукиана).

Если в эпизоде путешествия во рту Пантагрюэля в телесный ряд был вовлечен географический и экономический мир, то в эпизоде с великаном Бренгнариллем в телесный ряд вовлекается бытовая и сельскохозяйственный мир. «Бренгнарилль, страшный гигант, за недостатком ветряных мельниц, которыми он обыкновенно питался, поглотил все сковороды, котлы, кастрюли, горшки и даже печи и печурки на острове. Вследствие этого под утро, в час пищеварения, он тяжело заболел несварением желудка, вызванным тем, что (как говорили врачи) пищеварительная сила его желудка, естественно приспособленная к перевариванию ветряных мельниц, не могла переварить вполне печей и жаровен; котлы и горшки переваривались довольно хорошо, о чем свидетельствовали мочевые осадки в четырех бочках его мочи, дважды выпущенной им в это утро» (кн. IV, гл. XVII).

Бренгнарилль пользовался курортным лечением на «Острове Ветров». Здесь он глотал ветряные мельницы. Пробовали по совету местных специалистов по желудочным болезням подкладывать ему в мельницы петухов и кур. Они пели в его животе и летали, отчего у него сделались колики и судороги. Кроме того, лисицы острова вскочили ему в горло в погоне за птицами. Тогда, чтобы очистить



желудок, ему пришлось поставить клизму из хлебных зерен и проса. Куры устремились за зернами, а за ними лисицы. Внутри через рот он принял еще пилюли из гончих и борзых собак (кн. IV, гл. XLIV).

Здесь характерна свособразная, чисто раблезианская логика построения этого ряда. Процессы пищеварения, лечебные манипуляции, вещи домашнего обихода, явления природы, сельскохозяйственной жизни, охоты объединены здесь в динамический и живой гротескный образ. Создано новое и неожиданное соседство вещей и явлений. Правда, в основе этой раблезианской гротескной логики лежит логика фольклорной реалистической фантастики.

В небольшом эпизоде с Бренгнарилле телесный ряд, как это обычно у Рабле, пересекается с рядом испражнений,

209

с рядом еды и с рядом смерти (о чем подробно в дальнейшем).

Еще более гротескный, причудливо-неожиданный характер носит пародийное анатомическое описание Каремпренана, занимающее три главы четвертой книги (XXX, XXXI и XXXII).

Каремпренан — «постник», гротескное олицетворение католического поста и аскезы — вообще антиприродных тенденций средневековой идеологии. Кончается описание Каремпренана знаменитым рассуждением Пантагрюэля об Антифизис. Все порождения Антифизис — Бесформенность и Разлад — охарактеризованы как пародии на человеческое тело: «Голова этих новорожденных была сферической и круглой со всех сторон, как шар, а не сдавленная немного с двух сторон, как у людей. Уши у них были высоко подняты и огромны, как у осла; глаза — выпученные, без ресниц, прикреплены к косточке, твердые, как рачьи; ноги — круглые, как клубки; руки — вывороченные назад к плечам. Ходили они постоянно колесом, на голове, ногами вверх» (кн. IV, гл. XXXII). Далее Рабле перечисляет ряд других порождений Антифизис: «После этого она еще произвела на свет пустосвятов, ханжей и папистов; затем никудышных маньяков, женевских кальвинистов-обманщиков, бесноватых шотербов, притворщиков, людоедов и вообще всяких монахов-обжор, а также и других противоестественных и безобразных чудовищ, чтобы досадить Природе» (см. там же). В этом ряду представлены все идеологические уродства потустороннего мировоззрения, которые введены в один объемлющий ряд телесных уродств и извращений.

Замечательный пример гротескной аналогизации — рассуждение Панурга о должниках и займодавцах в гл. III и IV третьей книги. По аналогии со взаимоотношениями должников и займодавцев дается изображение гармонического устройства человеческого тела как микрокосма: «Намерением основателя сего микрокосма было поддерживать душу, вложенную им туда в качестве гостя, и жизнь. Жизнь состоит из крови: кровь — пребывание души; и поэтому единственный труд в этом мире — это непрестанно ковать кровь. В этой кузнице все органы исполняют свойственную им службу, и их иерархия такова, что один у другого беспрестанно занимает, один другому дает в долг. Материя и металлы, подходящие для превращения в кровь, даны природой:

210

это хлеб и вино. Все виды пищи заключены в этих двух... Чтобы найти, приготовить и сварить пищу, работают руки, шествуют ноги и носят всю эту машину, глаза же — ведут... Язык пробует, зубы жуют, желудок принимает, переваривает и извергает... Питательные части идут в печень, которая снова преобразует их и делает из них кровь... Потом кровь переносится в другую лабораторию, для еще более тонкой обработки — в самое сердце, которое диастолическими и систолическими движениями утончает и воспаляет ее, так что в правом желудочке доводит ее до совершенства, а затем через вены рассылает

ее по всем членам. Каждый орган тянет ее к себе и питается ею на свой лад: ноги, руки, глаза и так далее; теперь они становятся уже должниками, между тем как ранее были кредиторами».

В том же гротескном ряду — по аналогии с должниками-кредиторами — Рабле дает изображение гармонии Вселенной и гармонии человеческого общества.

Все эти гротескные, пародийные, шутовские ряды человеческого тела, с одной стороны, раскрывают его строение и его жизнь, с другой — вовлекают в соседство с телом многообразнейший мир вещей, явлений и идей, которые в средневековой картине мира были бесконечно далеки от тела, входили в совершенно иные словесные и предметные ряды. Непосредственный контакт с телом всех этих вещей и явлений достигается прежде всего путем их словесного соседства, словесного объединения в одном контексте, в одной фразе, в одном словосочетании. Рабле не боится иной раз и совершенно бессмысленных словосочетаний, лишь бы поставить рядом («сососедить») такие слова и понятия, которые человеческая речь на основе определенного строя, определенного мировоззрения, определенной системы оценок никогда не употребляет в одном контексте, в одном жанре, в одном стиле, в одной фразе, с одной интонацией. Рабле не боится логики по типу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Он часто пользуется специфической логикой кошунств, как она была представлена в средневековых формулах отречения от Бога и Христа и формулах вызова нечистых духов. Он широко пользуется специфической логикой ругательств (о чем подробнее ниже). Особенно важное значение имеет необузданная фантастика, позволяющая создавать предметно осмысленные, но причудливейшие словесные ряды (например,

211

в эпизоде с Бренгнариллем, Глотателем ветряных мельниц).

Но менее всего Рабле становится при этом формалистом. Все его словосочетания, даже там, где они предметно кажутся вовсе бессмысленными, стремятся прежде всего разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое, разрушить привычную картину мира во всех ее уголках. Но одновременно он решает и положительную задачу, придающую определенное направление всем его словосочетаниям и гротескным образам, — отелеснить мир, материализовать его, приобщить все пространственно-временным рядам, измерить все человечески-телесными масштабами, на место разрушаемой картины мира построить новую. Самые причудливые и неожиданные соседства слов проникнуты единством этих идеологических устремлений Рабле. Но и помимо этого, как мы увидим дальше, за гротескными образами и рядами Рабле кроется еще и иной, более глубокий и своеобразный смысл.

Наряду с этим гротескным анатомо-физиологическим использованием телесности для «отелеснения» всего мира Рабле — гуманистический врач и педагог — занят и прямой пропагандой культуры тела и его гармонического развития. Так, первоначальному схоластическому воспитанию Гаргантюа, пренебрегающему телом, Рабле противопоставляет последующее гуманистическое воспитание его Понократом, где анатомическим и физиологическим знаниям, гигиене и разнообразным видам спорта придается громадное значение. Средневековому грубому — харкающему, пукающему, зевающему, плюющему, икающему, громко сморкающемуся, без меры жуящему и пьющему телу противопоставляется гармонически развитое спортом, изящное и культурное тело гуманиста (кн. I, гл. XXI, XXII, XXIII и XXIV). Громадное значение культуре тела придается и в Телемской обители (кн. I, гл. LI, LVII). К этому гармоническому положительному полюсу мировоззрения Рабле, гармоническому миру с гармоническим человеком в нем, мы еще вернемся в последующем.

Следующий ряд — ряд еды и питья-пьянства. Место этого ряда в романе Рабле огромно. Через него проводятся почти все темы романа, без него не обходится почти ни один эпизод в романе. В непосредственное соседство с едой и вином приводятся многообразнейшие вещи и явления мира, в том числе самые духовные

212

и возвышенные. «Пролог автора» прямо начинается с обращения к пьяницам, которым автор посвящает свои писания. В том же прологе он утверждает, что писал свою книгу только во время еды и питья: «Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких учениях, как умел делать Гомер, образец всех филологов, и Энний, отец латинских поэтов, как об этом свидетельствует Гораций, хотя какой-то невежда выразился, что от его стихов больше пахнет вином, чем елеем».

Еще более выразителен в этом отношении пролог автора к третьей книге. Здесь в ряд питья введена бочка циника Диогена, чтобы затем превратиться в винную бочку. Здесь повторяется и мотив творчества за питьем, причем кроме Гомера и Энния, в числе писателей, творящих за выпивкой, названы еще Эсхил, Плутарх и Катон.

Самые имена главных героев Рабле этимологически осмысливаются в питьевом ряду: Грангузье (отец Гаргантюа) — «большая глотка». Гаргантюа родился на свет со страшным криком: «Пить, пить, пить!» — «Какая же у тебя здоровая!» (*Que grand tu as!*) — сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и назвали Гаргантюа (кн. I, гл. VII). Имя «Пантагрюэль» Рабле этимологически осмысливает как «всежаждущий».

И рождение главных героев происходит под знаком еды и пьянства. Гаргантюа родился в день великого пира и пьянства, устроенного его отцом, причем его мать объелась потрохами. Новорожденного немедленно напоили вином. Рождению Пантагрюэля предшествовала великая засуха и, следовательно, великая жажда людей, животных и самой земли. Картина засухи дана в библейском стиле и насыщена конкретными библейскими и античными реминисценциями. Этот высокий план перебивается физиологическим рядом, в котором дается гротескное объяснение солености морской воды: «Земля нагрелась до того, что невероятно вспотела, отчего вспотело и море и стало соленым, потому что всякий пот солон. Вы убедитесь в этом, когда попробуете ваш собственный пот или пот больных венериков, которых заставляют потеть, — это мне все равно» (кн. II, гл. II).

Мотив соли, как и мотив засухи, подготавливает и усиливает основной мотив жажды, под знаменем которой

213

и рождается Пантагрюэль — «король жаждущих». В год, день и час его рождения все в мире жаждало.

Мотив соли в новой форме вводится и в самый момент рождения Пантагрюэля. Прежде чем появился сам новорожденный, из чрева матери «выскочило шестьдесят восемь погонщиков мулов, и каждый держал за уздцы лошака, нагруженного солью; за ними последовали девять дромадеров, навьюченных тюками с ветчиной и копчеными языками, семь верблюдов, нагруженных угрями, а затем двадцать пять возов с луком-пореем, чесноком и зеленым луком». После этого ряда соленых и пробуждающих жажду закусок появляется на свет и сам Пантагрюэль.

Так создает Рабле гротескный ряд: засуха, жар, пот (когда жарко — потеют), соль (пот соленый), соленые закуски, жажда, питье, пьянство. Попутно в этот ряд втягиваются: пот венериков, святая вода (употребление ее во время засухи было

регламентировано церковью), Млечный Путь, истоки Нила и целый ряд библейских и античных реминисценций (упоминается: притча о Лазаре, Гомер, Феб, Фазтон, Юнона, Геракл, Сенека). Все это на протяжении полутора страниц, изображающих рождение Пантагрюэля. Создается характерное для Рабле новое и причудливое соседство вещей и явлений, несовместимых в обычных контекстах.

Родословная Гаргантюа была найдена среди символов пьянства: она обнаружена в склепе под кубком с надписью «Nis bibitur»<sup>m</sup> среди девяти винных фляг (кн. I, гл. I). Обращаем внимание на словесное и предметное соседство склепа и питья вина.

В ряд еды и питья введены почти все важнейшие эпизоды романа. Война между царством Грангузье и царством Пикрошоля, занимающая в основном первую книгу, происходит из-за лепешек с виноградом, причем они рассматриваются как средство от запора и пересекаются с подробно развитым рядом испражнений (см. гл. XXV). Знаменитый бой монаха Жана с воинами Пикрошоля происходит из-за монастырского виноградника, удовлетворяющего монастырскую потребность в вине (не столько для причастия, сколько для пьянства монахов). Знаменитое путешествие Пантагрюэля, заполняющее всю четвертую книгу (и пятую), совершается к «оракулу божественной бутылки». Все корабли, идущие

214

в это плавание, украшены в качестве девизов символами пьянства: бутылкой, кубком, кувшином (амфорой), жбаном, стаканом, чашей, вазой, корзиной для винограда, винным бочонком (девиз каждого корабля подробно описан Рабле).

Ряд еды и питья (как и телесный ряд) у Рабле детализован и гиперболизирован. Во всех случаях даются подробнейшие перечисления разнообразнейших закусок и кушаний с точным указанием их гиперболического количества. Так, при описании ужина в замке Грангузье после боя дается такое перечисление: «Подали ужинать, — и сверх всего были зажарены 16 быков, 3 телки, 32 теленка, 63 молочных козленка, 95 баранов, 300 молочных поросят под чудесным соусом, 220 куропаток, 700 бекасов, 400 каплунов людуонуасской и корнваллийской породы и 1700 жирных экземпляров других пород, 6000 цыплят и столько же голубей, 600 рябчиков, 1400 зайцев, 303 штуки дроф и 1700 каплунов. Дичи не могли достать сразу в таком количестве; было 11 кабанов, присланных аббатом из Тюрпенэ, 18 штук красного зверя — подарок г-на де Гранмона; затем 140 фазанов — от сеньора Дезессара; несколько дюжин диких голубей, речной птицы, чирков, выпи, кроншнепов, ржанок, лесных куропаток, казарок, морских уток, чибисов, диких гусей, больших и карликовых, а также хохлатых цапель, аистов, стрепетов и фламинго с красным оперением, красноее, индюшек; в добавление было несколько сортов похлебок» (кн. I, гл. XXXVII). Особенно подробное перечисление разнообразнейших кушаний и закусок дается при описании острова Гастера (Чрева): целых две главы здесь (LIX и LX, кн. IV) посвящены этому перечислению.

В ряд еды и питья вовлекаются, как мы уже сказали, разнообразнейшие вещи, явления и идеи, совершенно чуждые этому ряду с господствующей точки зрения (в идеологической, литературной и речевой практике) и в обычном представлении. Способы вовлечения — те же, что и в телесном ряду. Приведем несколько примеров.

Борьба католицизма с протестантизмом, в частности с кальвинизмом, изображена в виде борьбы Каремпренана с Колбасами, населяющими остров Фарш. Эпизод с колбасами занимает восемь глав четвертой книги (XXXV—XLII).

<sup>m</sup> «Здесь пьют» (*лат.*).

Колбасный ряд детализован и развит с гротескной последовательностью. Исходя из формы колбас, Рабле доказывает, ссылаясь на различные

215

авторитеты, что змий, искусивший Еву, был колбасой, что наполовину колбасами были древние гиганты, штурмовавшие Олимп и взгромоздившие Пелион на Оссу. Мелюзина также была наполовину колбасой. Наполовину колбасой был Эрихтоний, изобретший дроги и телеги (чтобы прятать в них свои колбасные ноги). Для борьбы с Колбасами монах Жан заключил союз с поварами. Была сооружена огромная свинья наподобие троянского коня. В пародийно-эпическом гомеровском стиле дается описание свиньи и на нескольких страницах перечисляются имена воинов-поваров, вошедших внутрь свиньи. Происходит битва, в критический момент брат Жан «открывает двери Свиньи и выходит оттуда со своими добрыми солдатами. Одни из них тащили вертела, другие — сковороды, противни, листы, жаровни, кастрюли, котелки, щипцы, ухваты, горшки, ступки, пестики, — все они выстроились в порядке, как пожарные, крича и завывая благим матом: «Набузардан, Набузардан, Набузардан!» И с криками и возмущением они ударили на Паштетов и Сосисок». Колбасы разбиты; над полем битвы появляется летящий «Кабан Минервы» и разбрасывает бочки с горчицей; горчица — это «святой Грааль» колбас, она заживляет их раны и даже воскрешает мертвых.

Интересно пересечение ряда еды с рядом смерти. В главе XLVI четвертой книги дается длинное рассуждение черта о различных вкусовых качествах человеческих душ. Души кляузников, нотариусов, адвокатов хороши только в свежепросоленном виде. Души школяров хороши за завтраком, за обедом — души адвокатов, за ужином — горничных. От душ виноградарей в животе делаются колики.

В другом месте рассказывается о том, как дьявол съел за завтраком фрикасе из души сержанта и заболел сильным расстройством желудка. В тот же ряд введены костры инквизиции, отталкивающие людей от веры и этим обеспечивающие чертям блюда из вкусных душ.

Другой пример пересечения съедобного ряда с рядом смерти — лукиановский эпизод пребывания Эпистемона в царстве мертвых в главе XXX второй книги. Воскрешенный Эпистемон «тотчас стал говорить и сказал, что он видел чертей, запросто говорил с Люцифером и хорошо покушал в аду и в Елисейских полях»... Съедобный ряд тянется и дальше по всему эпизоду; в загробном мире Демосфен — винодел, Эней — мельник, Сципион Африканский

216

торгует дрожжами, Ганнибал — яйцами. Эпиктет под развесистым деревом со множеством девиц выпивает, танцует и пирует по каждому поводу. Папа Юлий торгует пирожками. Ксеркс торгует горчицей; так как он запрашивал слишком дорого, то Франсуа Вийон помочился в его пакет с горчицей, «как это делают торговцы горчицей в Париже». (Пересечение с рядом испражнений.) Рассказ Эпистемона о загробном мире Пантагрюэль прерывает словами, завершающими тему смерти и загробного мира призывом к еде и питью: «Ну теперь... пора нам угоститься и вышить. Прошу вас, дети, потому что весь этот месяц полагается пить!» (кн. II, гл. XXX).

Особенно часто и тесно вплетает Рабле в ряд еды и питья религиозные понятия и символы — молитвы монахов, монастыри, папские декреталии и т. п. После обжорства за обедом молодой Гаргантюа (тогда еще воспитанный схоластами) «с трудом прожевывает обрывок благодарственной молитвы». На «острове Папиманов» Пантагрюэлю и его спутникам предлагают отслужить «сухую обедню», то есть обедню без церковного пения; но Панург предпочитает

«мокрую от хорошего анжуйского вина». На этом же острове их угощают обедом, где каждое блюдо, «будь это козуля, кашлун, свинья (которых так много в Папимании) или голуби, кролики, зайцы, индейки и пр. и пр.», — все это было нафаршировано «бездной премудрости». От этого «фарша» у Эпистемона делается сильнейший понос (кн. IV, гл. LI). Теме «монаха на кухне» посвящены две особых главы: глава XV третьей книги «Изложение монастырской каббалы по вопросу о солонине» и глава XI четвертой книги «Почему монахи охотно пребывают в кухне». Вот характернейший отрывок первой из них:

«Ты любишь овощные похлебки (говорит Панург. — *М. Б.*), а мне больше нравятся с лавровым листом, с прибавкой даже куска земледельца, в девятый час просоленного». — «Я тебя понимаю, — отвечал брат Жан, — ты извлек эту метафору из монастырского котла. Земледельцем называешь ты быка, что пахнет или пахал. Просолить в девятый час — это значит: проварить вполне. Наши добрые духовные отцы, руководясь известным древним каббалистическим установлением — не писанным, но передававшимся из уст в уста, — в мое время, встав к заутрене, прежде чем войти в церковь, делали известные знаменательные приготовления. Плевали в плевательницы,

217

блевали в блевательницы, мечтали в мечтательницы, мочились в писсуары. Все для того, чтобы не принести чего-нибудь нечистого с собой на богослужение. Совершив это, благочестиво входили в священную часовню (так называли они на своем жаргоне монастырскую кухню) и благочестиво заботились, чтобы тогда же был поставлен на огонь бычок для завтрака братьев господ нашего. Они сами под котлом частенько разводили огонь. А так как на заутрене читается девять часов, то они поднимались утром раньше, а следовательно, вместе с числом часов увеличивались аппетит и жажда больше, чем если бы на заутрене читался только один или три часа. Чем раньше вставали, как говорит каббала, тем раньше и бык ставился на огонь; чем дольше он там стоит, тем больше варится; чем больше варится, тем становится нежнее, легче для зубов, для нёба вкуснее, тем менее отяготителен для желудка и тем питательнее для добрых монахов. А это и было единственной целью и первой задачей основателей монастыря, принимая в соображение, что они вовсе не едят для того, чтобы жить, а живут для того, чтобы есть, и только для того и живут в этом мире» (кн. III, гл. XV).

Этот отрывок очень типичен для художественных методов Рабле. Здесь мы видим прежде всего реалистически изображенную картину бытовой монастырской жизни. Но эта жанровая картина в то же время дана как расшифровка одного выражения на монастырском (монашеском) жаргоне: «кусочек земледельца, в девятый час просоленный». В этом выражении за иносказанием скрыто тесное соседство мяса («земледелец») с богослужением (девять часов — частей, читаемых на утреннем богослужении). Количество читаемых текстов — молитв (девять часов) благоприятно для лучшей разварки мяса и для лучшего аппетита. Этот богослужебно-съедобный ряд пересекается с рядом испражнений (плевали, блевали, мочились) и с рядом телесно-физиологическим (роль зубов, нёба и желудка). Монастырские богослужения и молитвы служат заполнением времени, необходимого для надлежащей варки пищи и для развития аппетита<sup>н</sup>. Отсюда — обобщающий вывод: монахи едят не для того, чтобы жить, — а живут для того, чтобы есть. На принципах построения рядов и образов у Рабле мы в дальнейшем

218

остановимся подробнее уже на материале всех пяти ведущих рядов.

<sup>н</sup> Рабле приводит монастырскую поговорку «de missa ad mensam» (от обедни к обеду).

Мы не касаемся здесь вопросов генетических, вопросов, связанных с источниками и влияниями. Но в данном случае мы сделаем некоторое предварительное общее замечание. Введение религиозных понятий и символов в ряды еды, пьянства, испражнений и половых актов у Рабле не является, конечно, чем-то новым. Известны разнообразные формы пародийно-кощунственной литературы позднего средневековья, известны пародийные евангелия, пародийные литургии («Всеобщая обедня» XIII в.), пародийные праздники и обряды. Это пересечение рядов характерно для поэзии вагантов (латинской) и даже для их особого арго. Встречаем мы это, наконец, и в поэзии Вийона (связанного с вагантами). Наряду с этой пародийно-кощунственной литературой имеют особое значение кощунственные типы формул черной магии, пользовавшиеся широким распространением и известностью в эпохи позднего средневековья и Возрождения (и, безусловно, известные Рабле), и, наконец, «формулы» непотребных ругательств, в которых еще не до конца угасло древнее культовое значение; эти непотребные ругательства широко распространены в неофициальном речевом быту и создают стилистическое и идеологическое своеобразие неофициальной бытовой речи (преимущественно социальных низов). Кощунственные магические формулы (включающие в себя непотребства) и бытовые непотребные ругательства родственны между собой, являясь двумя ветвями одного и того же дерева, своими корнями уходящего в почву доклассового фольклора, но, конечно, ветвями, глубоко искажившими первоначальную благородную природу этого дерева.

Кроме этой средневековой традиции, необходимо указать и на античную традицию, в особенности на Лукиана, который последовательно применял метод бытовой и физиологической детализации эротических и бытовых моментов, заключенных в мифах (см., например, совокупление Афродиты и Ареса, рождение Афины из головы Зевса и т. п.). Наконец, необходимо указать на Аристофана, который оказал влияние на Рабле (в частности, на его стиль).

В дальнейшем мы вернемся к вопросу о переосмысливании этой традиции у Рабле, равно как и к вопросу о более глубокой фольклорной традиции, определившей

219

основу его художественного мира. Здесь мы коснулись этих вопросов лишь предварительно.

Возвращаемся к ряду еды и питья. Как в телесном ряду, так и здесь рядом с гротескными преувеличениями дается и положительная точка зрения Рабле на значение и культуру еды и питья. Рабле вовсе не является проповедником грубого обжорства и пьянства. Но он утверждает высокое значение еды и питья в человеческой жизни и стремится к идеологическому освящению и упорядочению их, к культуре их. Потустороннее аскетическое мировоззрение отрицало за ними положительную ценность, принимало их лишь как печальную необходимость греховной плоти и знало лишь одну формулу их упорядочения — пост, форму отрицательную и враждебную их природе, продиктованную не любовью, а враждою к ним (см. образ «Каремпренана» — постника — как типичного порождения «Антифизис»). Но еда и питье, отрицаемые и неустраиваемые идеологически, не освященные словом и смыслом, в действительной жизни неизбежно принимали грубейшие формы обжорства и пьянства. Вследствие неизбежной фальши аскетического мировоззрения обжорство и пьянство процветало именно в монастырях. Монах у Рабле — обжора и пьяница по преимуществу (см. особенно гл. XXXIV, заключающую кн. II). Особой связи монахов с кухней посвящены уже указанные нами выше главы романа. Гротескный фантастический образ обжорства дан в эпизоде посещения Пантагрюэлем с его спутниками острова Гастера. Этому эпизоду посвящены [шесть] глав (LVII—LXII) четвертой книги. Здесь, на основе античного

материала — в основном поэта Персия — развивается целая философия Гастера (Чрева). Именно чрево, а не огонь было первым великим учителем всех искусств (гл. LVII). Ему приписывается изобретение земледелия, военного искусства, транспорта, мореплавания и т. п. (гл. LXI—LXII). Это учение о всемогуществе голода как движущей силы экономического и культурного развития человечества носит полупародийный характер и характер полуистины (как и большинство аналогичных гротескных образов Рабле).

Культура еды и питья противопоставляется грубому обжорству в эпизоде воспитания Гаргантюа (в кн. I). Тема культуры и умеренности в еде в связи с духовной продуктивностью обсуждается в главе XIII третьей книги. Эту культуру Рабле понимает не только в плоскости

220

медицинско-гигиенической (как момента «здоровой жизни»), но и в плоскости кулинарной. Данное в несколько пародийной форме исповедание монаха Жана о «гуманизме на кухне», безусловно, выражает и кулинарные тенденции самого Рабле: «Боже милосердный, *da jurandi*<sup>o</sup>, почему бы нам не перенести и гуманизм наш туда, на божью прекрасную кухню, и не наблюдать там за верчением вертелов, за музыкой шипящих кусков, за прокладкой шпика, за температурой супов, за приготовлением десерта, за порядком подачи вин. «*Beati immaculati in via*»<sup>p</sup>. Так сказано в требнике» (кн. IV, гл. X). Интерес к кулинарному оформлению пищи и питья несколько не противоречит, конечно, раблезианскому идеалу цельного и гармонически развитого телесно-духовного человека.

Совершенно особое место в романе Рабле занимают пантагрюэлистские пиршества. Пантагрюэлизм — умение быть веселым, мудрым и добрым. Поэтому и умение весело и мудро пировать принадлежит к самому существу пантагрюэлизма. Но пиры пантагрюэлистов — это вовсе не пиры бездельников и обжор, которые вечно пируют. Пиру должно посвящать только вечерний досуг после трудового дня. Обед (среди трудового дня) должен быть коротким и, так сказать, только утилитарным. Рабле принципиальный сторонник перенесения центра тяжести еды и питья на ужин. Так было заведено и в системе воспитания гуманиста Понократа: «Обед Гаргантюа, заметьте, был умеренным и простым, — потому что ели, только чтобы обуздать позывы желудка; но ужин был обильный и продолжительный, потому что тут Гаргантюа ел столько, сколько надо было для поддержания сил и питания. Это есть истинная диета, предписываемая добрым и точным медицинским искусством...» (кн. I, гл. XXIII). Особое рассуждение об ужине, вложенное в уста Панурга, имеется в уже цитированной нами главе XV третьей книги: «Когда я вовремя позавтракаю и желудок мой очищен и выкачан, то, в случае нужды и необходимости, я, пожалуй, обойдусь без обеда. Но не ужинать! К дьяволу! Это ошибка, это извращение природы! Природа создала людей для того, чтобы упражнять свои силы, работать и заниматься каждому своими делами, а чтобы это удобнее было делать, она снабдила нас свечами, то есть веселым и радостным

221

солнечным светом. А вечером она у нас отнимает свет, молча говоря этим: «Вы, дети, — хорошие люди. Будет вам работать! Подходит ночь: надо прекращать работу и подкрепиться хорошим хлебом, хорошим вином, хорошими яствами, а затем немного повеселиться, лечь и уснуть, чтобы наутро встать свежими и работоспособными, как накануне».

<sup>o</sup> *Da jurandi [veniam]* — Прости мне божбу (*лат.*).

<sup>p</sup> «Блаженны незапятнанные в пути» (*лат.*).



На этих пантагрюэлистских «вечерях» за хлебом, вином и прочими яствами (или непосредственно после них) ведутся пантагрюэлистские беседы, беседы мудрые, но и полные смеха и непристойностей. Об особом значении этих «вечерей», этого нового раблезианского аспекта платоновского «Пира», мы скажем в дальнейшем.

Таким образом, и ряд еды и питья в его гротескном развитии служит задаче разрушения старых и лживых соседств между вещами и явлениями и созданию новых соседств, уплотняющих, материализующих мир. На положительном полюсе этот ряд завершается идеологическим освящением, культурой еды и питья, существенной чертой в образе гармонического и цельного нового человека.

Переходим к ряду испражнений. Ряд этот занимает немаловажное место в романе. Зараза Антифизис потребовала сильной дозы противоядия Физис. Ряд испражнений служит в основном для создания самых неожиданных соседств вещей, явлений и идей, разрушающих иерархию и материализующих картину мира и жизни.

Как пример создания неожиданных соседств может послужить «тема подтирки». Маленький Гаргантюа произносит речь о различных испробованных им способах подтираться и о найденном им лучшем способе. В развернутом им гротескном ряду в качестве подтирки фигурируют: бархатное кашне одной барышни, шейный платок, атласные наушники, шляпа пажа, мартовская кошка (изъязвившая ему когтями зад), надушенные бензоем перчатки матери, шалфей, укроп, майоран, капустные листья, салат, латук, шпинат (съедобный ряд), розы, крапива, одеяла, занавески, салфетки, сено, солома, шерсть, подушка, туфли, ягдташ, корзина, шляпа. Наилучшей подтиркой оказался гусенок с нежным пушком: «...чувствуешь удивительную приятность и от нежности его пуха, и от теплоты самого гусенка, которая передается по прямой кишке и по другим внутренностям доходит до области сердца и мозга». Далее, ссылаясь на «мнение магистра Иоанна Шотландского», Гаргантюа

222

утверждает, что блаженство героев и полубогов в Елисейских полях состоит именно в том, что они подтираются гусятами.

В беседе «Во славу декреталий», которая ведется во время обеда на острове Папиманов, в ряд испражнений вводятся папские декреталии. Монах Жан употребил их однажды как подтирку, отчего у него появился геморрой с шишками. У Панурга же от чтения декреталий сделался страшный запор (кн. IV, гл. LIJ).

Пересечение телесного ряда с рядом еды и питья и рядом испражнений дано в эпизоде с шестью паломниками. Гаргантюа вместе с салатом проглотил шестерых паломников и запил их основательным глотком белого вина. Сначала паломники спрятались за зубами, а потом едва не были унесены в пропасть желудка Гаргантюа. С помощью посохов им удалось выбраться на поверхность зубов. Здесь они затронули больной зуб Гаргантюа, и он выбросил их изо рта. Но когда паломники убегали, Гаргантюа стал мочиться, моча перерезала им дорогу, и они вынуждены были перебираться через большой поток его мочи. Когда наконец они были вне опасности, один из паломников заявил, что все их злоключения были предсказаны в псалмах Давида: «Когда восстали люди на нас, — могло быть, что живыми поглотили бы нас», — это когда нас съели в салате с солью, — говорил он. — «И так как ярость их распалаялась на нас, — может быть, вода поглотила бы нас», — это когда он делал свой большой глоток... «Быть может, душа наша переходит течение вод непреоборимое...» — это когда мы переходили через великую топь его мочи, которой он перерезал нам путь» (кн. I, гл. XXXVIII).

Псалмы Давида, таким образом, тесно переплетены здесь с процессами еды, питья и мочеиспускания.

Очень характерен эпизод, посвященный «Острову Ветров», на котором жители питаются только ветром. Тема «Ветра» и весь связанный с нею в литературе и в поэзии комплекс высоких мотивов — дуновение зефира, ветер морских бурь, дыхание и вздох, душа как дыхание, дух и т. п. — через посредство «пускать ветры» вовлекается в ряд еды, в ряд испражнений и в бытовой ряд. (Ср. «воздух», «дыхание», «ветер» — как эталон и внутренняя форма слов, образов и мотивов высокого плана — жизнь, душа, дух, любовь, смерть и т. п.) «На этом острове не плюют, не мочатся, зато в изобилии выпускают ветры и газы... Самая распространенная болезнь —

223

пучение живота и колики. Для лечения принимают в большом количестве ветрогонные, ставят банки и проветривают желудок. Умирают все от вздутия живота, как бы при водянке: мужчины — испуская ветер, женщины — газ. Стало быть, душа у них выходит через задний проход» (кн. IV, гл. XLIII и XLIV). Здесь ряд испражнений пересекается с рядом смерти.

В ряду испражнений Рабле строит ряд «местных мифов». Местный миф объясняет генезис географического пространства. Каждая местность должна быть объяснена, начиная от ее названия и до особенностей ее рельефа, почвы, растительности и проч., из человеческого события, которое здесь совершалось и которое определило ее название и ее облик. Местность — это след события, ее оформившего. Такова логика всех местных мифов и легенд, осмысливающих пространство историей. Такие местные мифы в пародийном плане создает и Рабле.

Так, название Парижа Рабле объясняет следующим образом. Когда Гаргантюа приехал в этот город, вокруг него собрались толпы народа, и он «для смеха» («*par ris*») «отстегнул свой прекрасный гюльфик и сверху так обильно полил их, что утопил 260 418 человек, не считая женщин и детей... Вот отчего и город с тех пор получил название «Париж» («*Paris*»)» (кн. I, гл. XVII).

Происхождение горячих купаний во Франции и Италии объясняется тем, что во время болезни Пантагрюэля его моча была до того горячей, что до сих пор она еще не остыла (кн. II, гл. XVII).

Ручей, протекающий у Сен-Виктора, образовался из мочи собак (эпизод рассказан в гл. XXXIII, кн. II).

Приведенных примеров достаточно, чтобы охарактеризовать функции ряда испражнений в романе Рабле. Переходим к ряду полового акта (вообще половых непристойностей).

Ряд половых непристойностей занимает в романе огромное место. Ряд этот дается в различных вариациях: от голый непристойности до тонко зашифрованной двусмысленности, от сальной шутки и анекдота до медицинских и натуралистических рассуждений о половой силе, мужском семени, половой производительности, о браке, о значении родового начала.

Откровенно непристойные выражения и шутки рассеяны по всему роману Рабле. Особенно часты они в устах брата Жана и Панурга, но и другие герои их не чуждаются. Когда во время путешествия пантагрюэлисты

224

нашли замерзшие слова и среди них обнаружили ряд неприличных слов, Пантагрюэль отказался сохранить в запасе несколько замерзших неприличий: «Он сказал, что глупо запасать такие вещи, в которых никакого недостатка нет и которые всегда под рукой, как неприличные слова у всех веселых и добрых пантагрюэлистов» (кн. IV, гл. LVI).

Этот принцип словоупотребления «веселых и добрых пантагрюэлистов» Рабле выдерживает на протяжении всего романа. Какие бы темы ни обсуждались — непристойности всегда находят себе место в облакающей их

словесной ткани, привлекаемые как путем самых причудливых предметных ассоциаций, так и путем чисто словесных связей и аналогий.

В романе рассказано немало непристойных коротких анекдотов-новелл, часто заимствованных из фольклорных источников. Таков, например, анекдот о льве и старухе, рассказанный в главе XV второй книги, и история о том, «как черт был обманут старухой Папефигой» (кн. IV, гл. XLVII). В основе этих историй — древняя фольклорная аналогия между женским детородным органом и разверстой раной.

В духе «местных мифов» выдержана знаменитая история «о причине того, почему во Франции такие маленькие мили», где пространство измеряется частотой совершения полового акта. Король Фарамонд отобрал в Париже сотню прекрасных юношей и столько же прекрасных девушек пикардиек. Каждому юноше он дал по девушке и приказал этим парам отправиться в разные страны; на тех местах, где юноши будут ласкать своих девушек, он велел класть камень, что обозначило бы мило. Посланные пары вначале, когда шли еще по Франции, ласкались то и дело; отсюда и французские мили, такие короткие. Но затем, когда они устали и их половые силы истощились, они стали довольствоваться одним разочком в день; вот почему в Бретани, в Ландах, в Германии такие длинные мили (кн. II, гл. XXIII).

Другой пример введения в ряд непристойностей мирового географического пространства. Панург говорит: «Был денек, когда Юпитер совокупился сразу с целюю третью мира — с животными, людьми, реками и горами, — то есть с Европой» (кн. III, гл. XII).

Иной характер носит смелое гротескное рассуждение Панурга о лучшем способе постройки стен вокруг Парижа. «Я вижу, — говорит он, — что в этом городе женщины

225

дешевле камней: так вот из женских частей и следовало бы строить стены, причем расставлять их в полной архитектурной симметрии: большие ставить в первые ряды; дальше — поднимая на два ската — средние и, наконец, — маленькие. Потом прошпиговать — как большая башня в Бурже — затвердевшими шпагами, населяющими монастырские гульфики. Какой дьявол разрушит такие стены!» (кн. II, гл. XV).

Иная логика управляет рассуждением о половых органах Папы Римского. Папиманы считают целование ног недостаточным выражением почтения к Папе: «Выразим большее, выразим! — отвечали они. — У нас это уже решено. Ему мы поцелуем зад и другие части! Потому что они у него есть, у святого отца, — так сказано в наших прекрасных декреталиях, — иначе он не был бы папой. Так что тонкая философия декреталий делает неизбежным такое умозаключение: раз он папа — значит, у него есть эти органы. Если же в мире таких органов не было бы, не было бы и папы» (кн. IV, гл. XLVIII).

Мы считаем, что приведенных примеров вполне достаточно для характеристики различных способов введения и развития ряда непристойностей, применяемых Рабле (в наши задачи не входит, конечно, исчерпывающий анализ этих способов).

В организации всего материала романа одна тема, входящая в ряд непристойностей, имеет существенное значение, именно — тема «рогов». Панург хочет жениться, но не решается этого сделать, боясь заполучить «рога». Почти вся третья книга (начиная с гл. VII) посвящена советам Панурга о женитьбе: он советуется со всеми своими друзьями, гадает по Вергилию, гадает по снам, беседует с панзустской Сивиллой, советуется с немым, с умирающим поэтом Раминагробисом, с Агриппой Неттесгеймским, с богословом Гиппофадем, врачом Рондibiliсом, философом Трульоганом, с шутком Трибулэ. Во всех этих

эпизодах, беседах и рассуждениях фигурирует тема «рогов» и верности жен, которая, в свою очередь, вовлекает сюда (в рассказ) по смысловому или словесному сродству разнообразнейшие темы и мотивы ряда половых непристойностей: например, рассуждение о мужской половой силе и о постоянной половой возбудимости женщин в речи врача РондIBILИСА или пересмотр античной мифологии в разрезе наставления рогов и женской неверности (гл. XXXI, XXXIII третьей книги).

Четвертая книга романа организована как путешествие

226

пантагрюэлистов к «Оракулу божественной бутылки», который должен окончательно разрушить сомнения Панурга о женитЬбе и рогах (правда, сама тема «рогов» почти вовсе отсутствует в четвертой книге).

Ряд половых непристойностей, как и все выше разобранные ряды, разрушает установленную иерархию ценностей путем создания новых соседств слов, вещей и явлений. Он перестраивает картину мира, материализует и уплотняет ее. В корне перестраивается и традиционный образ человека в литературе, причем перестраивается он за счет неофициальных и внесловесных сфер его жизни. Человек овнешняется и освещается словом весь и сплошь, во всех своих жизненных проявлениях. Но при этом человек вовсе не дегероизуется и не принижается, отнюдь не становится человеком «низкого быта». Скорее можно говорить о героизации у Рабле всех функций телесной жизни — еды, питья, испражнений, половой сферы. Уже самая гиперболизация всех этих актов содействует их героизации: она лишает их обыденности, бытового и натуралистического колорита. В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о «натурализме» Рабле.

Ряд половых непристойностей имеет и свой положительный полюс. Грубый разврат средневекового человека — обратная сторона аскетического идеала, принижавшего половую сферу. Гармоническое устройство этой сферы намечается у Рабле в его образе Телемского аббатства.

Разобранными нами четырьмя рядами еще не исчерпываются все материализующие ряды романа. Мы выделили лишь ведущие, задающие основной тон ряды. Можно выделить еще ряд одежды, подробно разработанный у Рабле. Особое внимание в этом ряду уделяется гильфику (часть одежды, прикрывающая мужской половой орган), который связывает этот ряд с рядом половых непристойностей. Можно выделить ряд предметов житейского обихода, ряд зоологический. Все эти ряды, тяготеющие к телесному человеку, несут те же функции разъединения традиционно связанного и сближения иерархически разъединенного и удаленного и функцию последовательной материализации мира.

После этих материализующих рядов переходим к последнему ряду, несущему уже иную функцию в романе, — к ряду смерти.

На первый взгляд может показаться, что такого ряда,

227

ряда смерти, в романе Рабле вовсе нет. Проблема индивидуальной смерти, острота этой проблемы представляются глубоко чуждыми здоровому, цельному и мужественному миру Рабле. И это впечатление совершенно правильное. Но в той иерархической картине мира, которую разрушал Рабле, смерть занимала доминирующее место. Смерть обесценивала земную жизнь как нечто тленное и преходящее, лишала эту жизнь самооценности, превращала ее в служебный этап к будущим загробным вечным судьбам души. Смерть воспринималась не как необходимый момент самой жизни, за которым жизнь снова торжествует и продолжается (жизнь — взятая в ее существенном коллективном или историческом аспекте), — но как явление пограничное, лежащее на абсолютном разделе этого

временного тленного мира и вечной жизни, как дверь, распахнутая в иной, потусторонний мир. Смерть воспринималась не в объемлющем временном ряду, а на границе времени, не в ряду жизни, а на границе этого ряда. Разрушая иерархическую картину мира и строя на ее месте новую, Рабле должен был переоценить и смерть, поставить ее на свое место в реальном мире и прежде всего показать ее как необходимый момент самой жизни, показать ее в объемлющем временном ряду жизни, которая шагает дальше и не спотыкается о смерть и не проваливается в потусторонние бездны, а остается вся здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем, показать, наконец, что смерть и в этом мире ни для кого и ни для чего не является существенным концом. Это значило — показать материальный облик смерти в объемлющем ее и всегда торжествующем ряду жизни (конечно, без всякого поэтического пафоса, глубоко чуждого Рабле), но показать между прочим, отнюдь не выпячивая ее.

Ряд смерти, за немногими исключениями, дается Рабле в гротескном и шутовском плане; он пересекается с рядом еды и питья, с рядом испражнений, с анатомическим рядом. В том же плане трактуется и вопрос о загробном мире.

С примерами смерти в гротескном анатомическом ряду мы уже знакомы. Дается подробный анатомический анализ смертельного удара и показывается физиологическая неизбежность смерти. В этом случае смерть дается как голый анатомо-физиологический факт, со всею его ясностью и четкостью. Таковы изображения всех смертей в бою. Смерть здесь дается как бы в безличном

228

анатомо-физиологическом ряду человеческого тела и всегда в динамике борьбы. Общий тон — гротескный, и иногда подчеркивается какая-нибудь комическая деталь смерти.

Так, например, изображается смерть Трипе: «быстро обернувшись, он (Гимнаст. — *М. Б.*) бросился на Трипе, на лету нанес ему удар острием шпаги и, в то время как тот прикрывался сверху, одним ударом распорол ему желудок, ободочную кишку и полпечени, отчего Трипе упал на землю и, падая, испустил из себя более четырех горшков супу, а вместе с супом и дух» (кн. I, гл. XXXV).

Здесь анатомо-физиологический образ смерти введен в динамическую картину борьбы человеческих тел и в заключение дан в непосредственном соседстве с едой — «испустил вместе с супом и дух».

Примеров анатомического образа смерти в борьбе мы достаточно привели выше (избиение врагов в монастырском винограднике, убийства стражей и др.). Все эти образы аналогичны и дают смерть как анатомо-физиологический факт в безличном ряду живущего и борющегося человеческого тела. Смерть здесь не разрывает непрерывного ряда борющейся человеческой жизни, она дана как момент в ней, она не нарушает логики этой (телесной) жизни, сделана из того же теста, что и сама жизнь.

Иной, гротескно-шутовской характер, без анатомо-физиологического анализа, носит смерть в ряду испражнений. Так, Гаргантюа утопил в своей моче «260 418 человек, не считая женщин и детей». Здесь эта «массовая гибель» дана не только в прямом гротескном смысле, но и как пародия на сухие реплики о стихийных бедствиях, подавлениях восстаний, религиозных войнах (с точки зрения таких официальных репликаций, человеческая жизнь оценивается в ломаный грош).

Прямой гротескный характер носит изображение потопления врагов в моче кобылы Гаргантюа. Здесь образ детализован. Товарищам Гаргантюа приходится перебираться через ручей, образовавшийся из мочи, по нагроможденным трупам утопленных людей. Все перебрались благополучно, «за исключением Эвдемона, лошадь которого увязла правою ногою до колена в брюхе жирного и толстого негодяя, потонувшего навзничь, и никак не могла вытащить ее оттуда, оставаясь

увязшей, пока Гаргантюа концом своей клюки не погрузил остатков требухи этого подлеца в воду, и тогда лошадь подняла ногу

229

и (поразительная вещь в гипшиатрии!) вылечилась от опухоли на этой ноге от прикосновения к потрохам толстого шлута» (кн. I, гл. XXXVI).

Здесь характерны не только образ смерти в моче и не только тон и стиль изображения трупа («брюхо», «требуха», «потроха», «жирный и толстый негодяй», «подлец», «толстый шлут»), но и исцеление ноги от прикосновения к внутренностям трупа. В фольклоре аналогичные случаи очень распространены, они основаны на одном из общих фольклорных представлений о продуктивности смерти и свежего трупа (рана — чрево) и об исцелении одного смертью другого. Здесь это фольклорное соседство смерти и новой жизни, конечно, чрезвычайно ослаблено до гротескного образа исцеления лошадиной ноги от прикосновения к внутренностям жирного трупа. Но специфическая фольклорная логика этого образа ясна.

Напомним другой пример пересечения ряда смерти с рядом испражнений. Когда жители «Острова Ветров» умирают, то душа выходит из них вместе с ветром (у мужчин) или с газом (у женщин) через задний проход<sup>4</sup>.

Во всех этих случаях гротескного (шутовского) изображения смерти образ смерти приобретает смешные черты: смерть оказывается в непосредственном соседстве со смехом (пока, правда, еще не в предметном ряду). И в большинстве случаев Рабле изображает смерть с установкой на смех, изображает веселые смерти.

Комическое изображение смерти дано в эпизоде «Панургова стада». Желая отомстить кушцу, везшему на корабле стадо баранов, Панург купил у него вожака и бросил его в море; за вожаком устремились в море все остальные бараны; купец и его гуртовщики уцепились за баранов, пытаясь их удержать, и были сами увлечены в море. «Панург с веслом в руках стоял возле кухни, не для того, чтобы помогать пастухам, но чтобы мешать им как-нибудь взобраться на корабль и уйти от гибели, и красноречиво проповедовал им... по всем правилам риторики все несчастья этого мира и все блага жизни другой, утверждая, что отошедшие туда счастливее живущих в сей долине бед...» (кн. IV, гл. VIII).

230

Комизм ситуации смерти создается здесь напутственной проповедью Панурга. Вся ситуация — злая пародия на представление о жизни и смерти средневекового потустороннего мировоззрения. В другом случае Рабле рассказывает о монахах, которые, вместо того чтобы оказать немедленную помощь утопающему, сначала должны позаботиться о его вечной душе и отысповедовать его; а он тем временем идет ко дну.

В духе того же пародийного разрушения средневековых представлений о душе и загробном мире дано веселое изображение временного пребывания Эпистемона в царстве мертвых (этого эпизода мы уже касались выше). Сюда же примыкают и гротескные рассуждения о вкусовых качествах и гастрономической ценности душ умерших, о которых мы также уже говорили.

Напомним веселое изображение смерти в съедобном ряду в рассказе Панурга о его злключениях в Турции. Здесь дается внешняя комическая обстановка смерти, причем смерть дана в непосредственном соседстве с едой (поджаривание

<sup>4</sup> В другом месте Пантагрюэль порождает из своих ветров маленьких мужчин, а из своих газов — маленьких женщин (кн. II, гл. XXVII). Сердце этих человечков недалеко от заднего прохода, и потому они вспльчивы.

на вертеле, прокалывание вертелом). Весь эпизод о чудесном спасении полуподжаренного Панурга кончается прославлением жаркого на вертеле.

Смерть и смех, смерть и еда, смерть и питье соседят у Рабле очень часто. Обстановка смерти всюду веселая. В главе XVII четвертой книги дается целый ряд удивительных и чаще всего смешных смертей. Здесь рассказывается о смерти Анакреона, который подавился виноградным зернышком (Анакреон — вино — виноградное зернышко — смерть). Претор Фабий умер от козьего волоса, попавшего в чашку молока. Один человек умер от задержания в животе газов, которые он стеснялся выпустить в присутствии императора Клавдия, и т. п.

Если в перечисленных случаях только внешняя ситуация делает смерть смешной, то смерть герцога Кларенса (брата Эдуарда IV) — веселая смерть почти и для самого умирающего: ему, приговоренному к смерти, было предложено самому выбрать себе род казни: «И он выбрал смерть через утопление в бочке с мальвазией!..» (кн. IV, гл. XXXIII). Здесь веселая смерть дана в непосредственном соседстве с вином.

Веселый умирающий изображен Рабле в образе поэта Раминагробиса. Когда Панург со своими спутниками приходит к умирающему поэту, он находился уже в агонии; «однако вид у него был веселый, лицо открытое, а взгляд ясный» (кн. III, гл. XXI).

231

Во всех приведенных случаях веселой смерти смех дан в тоне, в стиле, в форме изображения смерти. Но в предделе ряда смерти смех вступает и в непосредственное предметное и словесное соседство со смертью. Рабле в двух местах своей книги перечисляет ряд смертей от смеха. В главе XX первой книги Рабле называет Красса, который умер от смеха при виде осла, глотавшего красный чертополох, и Филемона, умершего от смеха тоже при виде осла, пожиравшего фиги. В главе XVII четвертой книги Рабле называет художника Зевксиса, который умер от смеха при взгляде на портрет старухи собственной работы.

Наконец, смерть дается в соседстве с рождением новой жизни и одновременно в соседстве со смехом.

Когда родился Пантагрюэль, он был так громаден и тяжел, что не мог появиться на свет, не задушив своей матери (кн. II, гл. II). Мать новорожденного Пантагрюэля умерла, и вот отец его Гаргантюа попал в трудное положение: он не знает, плакать ему или смеяться. «Сомнение, смущавшее его разум, состояло в том, что он не знал, должен ли он плакать от горя по своей жене или смеяться от радости при виде сына». Он не мог разрешить своих сомнений и в результате и плакал и смеялся. Вспоминая жену, «Гаргантюа ревел, как корова. И вдруг начинал смеяться, как теленок, вспомнив про Пантагрюэля» (кн. II, гл. III).

В ряду смерти, в точках пересечения этого ряда с рядом еды и питья и половым рядом и в непосредственном соседстве смерти с рождением новой жизни природа раблезианского смеха раскрывается с полной ясностью; раскрываются и подлинники и традиции этого смеха; применение же этого смеха ко всему широкому миру социально-исторической жизни («эпопея смеха»), к эпохе, точнее — к рубежу двух эпох, раскрывает его перспективы и его последующую историческую продуктивность.

«Веселая смерть» у Рабле не только совмещается с высокой оценкой жизни и требованием бороться за эту жизнь до конца, — она именно и является выражением этой высокой оценки, выражением силы жизни, вечно торжествующей над всякой смертью. В раблезианском образе веселой смерти нет, конечно, ничего декадентского, нет никакого стремления к смерти, никакой романтики смерти. Самая тема смерти у Рабле, как мы уже

232

сказали, вовсе не выдвинута на первый план, вовсе не подчеркнута. Громадное значение имеет у него при разработке этой темы трезвый и ясный анатомо-физиологический аспект смерти. И смех вовсе не противопоставляется у него ужасу смерти: этого ужаса вовсе нет, нет, следовательно, и никакого острого контраста.

Непосредственное соседство смерти со смехом, едой, питьем, половой непристойностью мы найдем и у других представителей эпохи Возрождения — у Боккаччо (в самой обрамляющей новелле и в материале отдельных новелл), у Пульчи (изображение смертей и рая во время Ронсевальской битвы; Маргутте, прообраз Панурга, умирает от смеха) и у Шекспира (в фальстафовских сценах, веселые могильщики в «Гамлете», веселый и пьяный привратник в «Макбете»). Сходство объясняется единством эпохи и общностью источников и традиций, различия — в широте и полноте разработки этих соседств.

В последующей истории литературного развития эти соседства с большой силой оживают в романтизме и затем в символизме (мы минуем промежуточные этапы), но здесь характер их совсем иной. Утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни. Жизнь и смерть воспринимаются только в пределах замкнутой индивидуальной жизни (где жизнь неповторима, а смерть — непоправимый конец), притом жизни, взятой во внутреннем субъективном аспекте. Поэтому эти соседства в художественных образах романтиков и символистов превращаются в острые статические контрасты и оксюмороны, которые или вовсе не разрешаются (так как нет объемлющего и большего реального целого), или разрешаются в мистическом плане. Достаточно упомянуть те явления, которые внешне наиболее близки к раблезианским соседствам. У Эдгара По есть небольшая ренессансная новелла «Бочка амонтильядо». Герой убивает своего соперника во время карнавала, тот — пьян и одет в шутовской костюм с бубенчиками. Герой уговаривает соперника пойти с ним в его винные погреба (катакомбы), чтобы определить подлинность купленной им бочки амонтильядо; здесь, в погребах, он замуровывает его живым в нише; последнее, что он слышит, — смех и звон шутовских бубенчиков.

Вся эта новелла построена на острых и совершенно статических контрастах: веселый и ярко освещенный карнавал и мрачные катакомбы; веселый и шутовской

233

наряд соперника и предстоящая ему ужасная смерть, бочка амонтильядо, веселый звон шутовских бубенчиков и предсмертный ужас заживо замурованного, страшное и предательское убийство и спокойно-деловой и сухой тон героя-рассказчика. В основе — весьма древний и почтенный комплекс (соседство): смерть — шутовская маска (смех) — вино — веселье карнавала (сага *navalis* Вакха) — могила (катакомбы). Но золотой ключ к этому комплексу потерян: здоровое объемлющее целое торжествующей жизни отсутствует, остались голые и безысходные и потому жуткие контрасты. За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое сродство, длинный ряд реминисценций о художественных образах мировой литературы, где были слиты те же элементы, — но это смутное ощущение и реминисценции влияют лишь на узкоэстетическое впечатление от целого новеллы.

В основу общеизвестной новеллы «Маска красной смерти» положено боккаччевское соседство: чума (смерть, могила) — праздник (веселье, смех, вино, эротика). Но здесь это соседство так же становится голым контрастом, создающим трагическую, а вовсе не боккаччевскую атмосферу. У Боккаччо объемлющее целое идущей вперед и торжествующей жизни (конечно, не узкобиологической) снимает контрасты. У По они статичны и доминанта всего



образа перенесена на смерть. То же самое мы видим и в новелле «Царь-чума» (пьяные матросы пируют в зачумленном квартале портового города), хотя здесь вино и пьяное буйство здорового тела в сюжете (но только в сюжете) одерживают победу над чумой и призраками смерти.

Упомянем еще о раблезианских мотивах у отца символизма и декаданса — Бодлера. В стихотворении «Веселый мертвец» (см. заключительное обращение к червям: «Смотрите, вот к вам идет свободный и веселый мертвец») и в поэме «Путешествие» (призыв к смерти — «старому капитану» в заключительных строфах), наконец, в цикле «Смертей» мы наблюдаем те же явления распада комплекса (соседство далеко не полное) и перенесения доминанты на смерть (влияние вийонизма и «школы кошмаров и ужасов»)†. Здесь смерть, как

234

у всех романтиков и символистов, перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной жизнью. Вся проблематика сосредоточивается в пределах индивидуального и замкнутого ряда жизни.

Вернемся к Рабле. Ряд смерти имеет у него и положительный полюс, где тема смерти обсуждается почти вне всякого гротеска. Мы имеем в виду главы, посвященные смерти героев и Великого Пана, и знаменитое послание старого Гаргантюа к сыну.

В главах о смерти героев и Великого Пана (кн. IV, гл. XXVI, XXVII и XXVIII) Рабле, опираясь на античный материал, почти без всякого гротеска сообщает об особой обстановке смерти исторических героев, жизнь и смерть которых не безразлична для человечества. Смерть благородных и героических людей часто сопровождается особыми явлениями в природе, которые являются отражением исторических потрясений: свирепствуют бури, появляются на небе кометы, падающие звезды: «Небеса молчаливо говорят воздушными эфирными знаками комет: «Если вы, о смертные, хотите что-нибудь еще узнать о умирающих касательно общественного блага и пользы, — старайтесь скорее к ним попасть и получить от умирающих ответ. Конец и развязка комедии приближаются. Если пропустите — тщетно будет ваше сожаление!» (гл. XXVII). И в другом месте: «Как факел или свеча, пока живут и горят, изливают свой блеск на всех, освещают все вокруг, радуют каждого, каждому оказывая своим светом услугу и никому не причиняя ни ущерба, ни неприятности, — а как только потухнут, так дымом и чадом заражают воздух, вредят и доставляют неприятности каждому, — так и эти благородные и замечательные души. Пока они обитают в теле, их пребывание спокойно, полезно, приятно и почетно. Но в час их кончины — одновременно и на островах и на материках происходят великие потрясения: трепет и мрак, гроза и град; земля сотрясается и дрожит; на море начинаются бури и ураганы; среди народа поднимаются жалобы и возмущения, меняются религии, падают королевства, низвергаются республики» (гл. XXVI).

Из приведенных отрывков видно, что смерти героев даются Рабле в совершенно ином тоне и стиле: вместо гротескной фантастики появляется фантастика героизирующая, отчасти в народно-эпическом духе, в основном

235

же воспроизводящая соответствующий тон и стиль античных источников (пересказанных Рабле довольно близко). Это свидетельствует о высокой оценке Рабле исторического героизма. Характерно, что те явления, которыми природа и

---

† См. аналогичные явления у Новалиса (эротизация всего комплекса, особенно в стихотворении о причастии); у Гюго («Собор Парижской богородицы»); раблезианские тона у Рембо, Ришпена, Лафорга и др.

исторический мир реагируют на смерть героев, хотя и «противоречат всем законам природы», сами по себе вполне естественны (бури, кометы, землетрясения, революции) и лежат в том же здешнем мире, где протекала жизнь и деятельность героев. Этот резонанс эпически героизован, и в нем участвует и природа. Смерть и в этом случае изображается Рабле не в индивидуальном ряду жизни (замкнутом и самодовлеющем), но в историческом мире, как явление социально-исторической жизни.

В тех же тонах рассказана (точнее, пересказана по Плутарху) смерть Великого Пана. Пантагрюэль в своем рассказе относит события, связанные с этой смертью, к смерти «Великого спасителя верующих», но в то же время вкладывает в его образ чисто пантеистическое содержание (гл. XXVIII).

Цель всех трех глав — показать исторический героизм как существенный и неизгладимый след в едином реальном мире — природном и историческом. Кончаются эти главы не совсем обычно для Рабле. После окончания речи Пантагрюэля наступило глубокое молчание. «Немного спустя мы увидели, как слезы закапали с его глаз, крупные, как страусовые яйца.

Убей меня бог, если я солгал хоть слово!» Гротескные тона смешиваются здесь со столь редкой у Рабле серьезностью (о понимании серьезности у Рабле мы скажем особо).

Письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, занимающее главу VIII второй книги, важно не только для ряда смерти, но и для всего положительного (не гротескного и не критического) полюса романа Рабле. В этом отношении оно подобно эпизоду Телемского аббатства. Поэтому мы еще вернемся к нему в дальнейшем (как и к эпизоду с Телемским аббатством). Здесь мы коснемся его лишь в части, касающейся мотива смерти.

Здесь развернута тема продолжения рода, поколений и истории. Несмотря на неизбежную по условиям времени примесь ортодоксально-католических положений, здесь развивается противоречащее этим положениям учение об относительном земном биологическом и историческом бессмертии человека (биологическое и историческое,

236

конечно, не противопоставляется): бессмертия семени, имени и дел.

«Из числа даров, милостей и преимуществ, которыми всемогущий господь создатель одарил и разукрасил природу человека от начала веков, представляется особенно замечательным мне то, благодаря чему смертная природа человека приобретает нечто от бессмертия и в преходящей жизни земной увековечивает имя и семья свое. Это достигается через потомство, рождаемое нами в законном браке». Так начинается послание Гаргантюа. «Благодаря распространению семени, в детях живет то, что теряется в родителях, и во внуках — то, что погибает в детях... Посему не без основательной причины воздаю я хвалу богу, моему хранителю, за то, что дал он мне возможность видеть дряхлость и старость мою расцветающей в твоей юности, ибо когда, по желанию его, который размеряет все и управляет всем, душа моя покинет свое человеческое обиталище, — я не вовсе умру, но лишь перейду из одного места в другое, поскольку в тебе и через тебя я пребуду в видимом моем образе в этом мире живых, вращаясь в обществе честных и хороших друзей, как я к тому привык».

Несмотря на благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы послания, развиваемые в нем мысли об относительном земном бессмертии нарочито и всесторонне противопоставлены христианскому учению о бессмертии души. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечение старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он хочет видеть себя, свою старость и дряхлость расцветающей в новой юности своего сына, внука, правнука;

ему дорог свой видимый земной образ, черты которого сохранятся в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «в этом мире живых», в лице потомков хочет вращаться среди добрых друзей. Дело идет именно о возможном увековечении земного на земле, с сохранением всех земных ценностей жизни — прекрасного физического облика, цветущей юности, добрых друзей, главное же — в продолжении земного роста, развития, дальнейшего усовершенствования человека. Менее всего устраивает его увековечение себя на той же ступени развития.

Еще одну черту важно подчеркнуть: для Гаргантюа (Рабле) важно вовсе не увековечение своего «я», своей

237

биологической особи, своей самости безотносительно к ее ценности, — ему важно увековечение (точнее, дальнейший рост) своих лучших чаяний и стремлений. «И вот почему, хотя в тебе и пребывает телесный образ мой, но если равным образом не будет сиять твое душевное благообразие, то тебя не будут считать стражем и хранителем бессмертия нашего имени, и то удовольствие, которое я получил бы, созерцая это, преуменьшится. Ибо я видел бы, что осталась меньшая моя часть, то есть плоть, а лучшая, душа, из-за коей имя наше пребывает на устах людей и в их благословении, — что часть эта выродилась и стала как бы незаконнорожденной».

Рост поколений Рабле связывает с ростом культуры, с ростом исторического человечества. Сын будет продолжать отца, внук — сына на более высокой ступени развития культуры. Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот: «...на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам, и произошла такая перемена, что сейчас я едва ли принят был бы даже в первый класс низшей школы, — я, который в моем зрелом возрасте считался (и не без основания) ученейшим человеком своего века». И несколько ниже: «Я вижу, что нынешние разбойники, палачи, авантюристы и конюхи более образованны, чем доктора и проповедники моего времени».

Этот рост, при котором ученейший человек своей эпохи не годится уже в первый класс низшей школы в следующую (ближайшую) эпоху, Гаргантюа приветствует; он не завидует своим потомкам, которые будут лучше его потому только, что родятся позже его. В лице своих потомков, в лице других людей (того же человеческого рода, его рода), он будет участвовать в этом росте. Смерть ничего не начинает и ничего существенного не кончает в коллективном и историческом мире человеческой жизни.

Та же констелляция проблем, как мы увидим, в очень острой форме возникнет в XVIII веке в Германии. Проблема личного, индивидуального совершенствования и становления человека, проблема совершенствования (и роста) человеческого рода, проблема земного бессмертия, проблема воспитания человеческого рода, проблема омоложения культуры в юности нового поколения, — все эти проблемы встанут в тесной связи друг с другом. Они с неизбежностью приведут к более глубокой постановке проблемы исторического времени. Были даны три

238

основных варианта решения этих проблем (в их взаимосвязи) — вариант Лессинга («Воспитание человеческого рода»), вариант Гердера («Идеи к философии истории человечества») и, наконец, особый вариант Гете (преимущественно в «Мейстере»).

Все разобранные нами ряды служат у Рабле для разрушения старой картины мира, созданной умирающей эпохой, и для создания новой картины, где в центре находится цельный телесно-духовный человек. Разрушая традиционные соседства вещей, явлений, идей и слов, Рабле через причудливейшие гротескно-фантастические образы и сочетания образов пробирается к новым, истинным,

соответствующим «природе» соседствам и связям всех явлений мира. В этом сложном и противоречивом (продуктивно-противоречивом) потоке образов Рабле происходит восстановление весьма древних соседств вещей, поток образов входит в одно из самых основных русл литературной тематики. По руслу этому протекает полноводный поток образов, мотивов, сюжетов, питающийся родниками доклассового фольклора. Непосредственное соседство еды, питья, смерти, совокупления, смеха (шута) и рождения в образе, в мотиве и в сюжете является внешним признаком этого потока литературной тематики. Как самые элементы в целом образа, мотива, сюжета, так и художественно-идеологические функции всего этого соседства в его целом на разных ступенях развития резко меняются. За этим соседством как внешним признаком кроется прежде всего определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру, то есть определенный хронотоп.

Задача Рабле — собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и закругленность мира (как она еще была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция средневековья — сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искушение, второе пришествие, Страшный суд, — концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидующим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени

239

к пространству, новому земному пространству («Рамки старого orbis terrarum<sup>s</sup> были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля...»<sup>†</sup>). Нужен был новый хронотоп, позволяющий связать реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением. Основы этого созидającego времени были намечены в образах и мотивах фольклора.

### VIII. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСНОВЫ РАБЛЕЗИАНСКОГО ХРОНОТОПА

Основные формы продуктивного, производительного времени восходят к земледельческой доклассовой стадии развития человеческого общества. Предшествующие стадии были малоблагоприятны для развития дифференцированного чувства времени и для отражения его в обрядах и образах языка. Сильное и дифференцированное чувство времени могло впервые возникнуть только на коллективно-трудовой земледельческой основе. Здесь и сложилось то чувство времени, которое легло в основу расчленения и оформления социально-бытового времени, празднеств, обрядов, связанных с трудовым земледельческим циклом, временами года, периодами дня, стадиями роста растений и скота. Здесь же слагается и отражение этого времени в языке, в древнейших мотивах и сюжетах, отражающих временные отношения роста и временной смежности разнохарактерных явлений (соседства на основе единства времени).

Каковы же основные особенности этой формы времени?

Время это коллективно, оно дифференцируется и измеряется только событиями коллективной жизни, все, что в этом времени существует, — существует только для коллектива. Индивидуальный ряд жизни еще не выделился

<sup>s</sup> Вселенная (*лат.*).

<sup>†</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., Т. 20, с. 346.

(внутреннее время индивидуальной жизни еще не существует, индивидуум живет весь вовне, в коллективном целом). И труд и потребление коллективны.

Время это трудовое. Быт и потребление не отделено от трудового, производственного процесса. Измеряется время трудовыми событиями (фазы земледельческого

240

труда и их подразделения). В коллективной трудовой борьбе с природой вырабатывается это ощущение времени. Коллективная трудовая практика его порождает, и целям этой практики служит его дифференциация и оформление.

Время это — время продуктивного роста. Это время прозябания, цветения, плодоношения, созревания, умножения плодов, приплода. Ход времени не уничтожает и не уменьшает, а умножает и увеличивает количество ценностей; вместо одного посеянного зерна рождается много зерен, приплод всегда перекрывает гибель отдельных экземпляров. И эти гибнущие единицы не индивидуализованы и не выделены, они теряются во все растущей и умножающейся массе новых жизней. Гибель, смерть воспринимается как посев, за которым следуют умножающиеся посевы и жатва. Ход времени знаменует не только количественный, но и качественный рост — цветение, созревание. Поскольку индивидуальность не выделена, то такие моменты, как старость, разложение, смерть, могут быть только моментами, подчиненными росту и приумножению, необходимыми ингредиентами продуктивного роста. Только в чисто индивидуальном плане может раскрыться их отрицательная сторона, их чисто разрушительный, кончающий характер. Продуктивное время — беременное, носящее плод, рождающее, снова беременное.

Это время, максимально устремленное к будущему. Это время коллективной трудовой заботы о будущем: сеют в будущее, собирают плоды на будущее, спаривают и совокупают для будущего. Все трудовые процессы устремлены вперед. Потребление (наиболее тяготеющее к статике, к настоящему) не отделено от производственного труда, не противопоставлено ему как самодовлеющее индивидуальное наслаждение продуктом. Вообще не может быть еще четкой дифференциации времен — настоящего, прошлого и будущего (предполагающей существенную индивидуальность как точку отсчета). Время характеризуется общей устремленностью вперед (трудового акта, движения, действия).

Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно не отделено от земли и природы. Оно сплошь вовне, как и вся жизнь человека. Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга,

241

даны в одном (неделимом) акте труда и сознания. Человеческая жизнь и природа воспринимаются в одних и тех же категориях. Времена года, возрасты, ночи и дни (и их подразделения), совокупление (браки), беременность, созревание, старость и смерть — все эти категории-образы одинаково служат как для сюжетного изображения человеческой жизни, так и для изображения жизни природы (в земледельческом аспекте). Все эти образы глубоко хронотопичны. Время здесь погружено в землю, посеяно в нее и зреет в ней. В его движении слита трудящаяся человеческая рука и земля, его ход творят, осязают, обоняют (меняющиеся запахи роста и созревания), видят. Оно плотно, необратимо (в пределах цикла), реалистично.

Время это сплошь едино. Это сплошное единство раскрывается на фоне последующих восприятий времени в литературе (и вообще идеологии), когда

время личных, бытовых, семейных событий индивидуализовалось и отделилось от времени коллективной исторической жизни общественного целого, когда появились разные масштабы для измерения событий частной жизни и событий истории (они очутились в разных плоскостях). Хотя абстрактно время осталось единым, но сюжетно оно раздвоилось. Сюжеты частной жизни нераспространяемы, непереносимы на жизнь общественного целого (государства, нации); сюжеты (события) исторические стали чем-то специфически отличным от сюжетов жизни частной (любовь, брак); они перекрещивались лишь в некоторых специфических точках (война, брак короля, преступление), от этих точек расходясь все же в разных направлениях (двойной сюжет исторических романов: исторические события и жизнь исторического лица как частного человека). Мотивы, созданные в едином времени доклассового фольклора, в большинстве своем вошли в состав сюжетов частной жизни, подвергшись, конечно, существенному переосмыслению и перегруппировкам-перемещениям. Но здесь они все же сохранили свой реальный, хотя и крайне измельчавший, облик. В сюжеты исторические эти мотивы могли войти лишь частично и притом в совершенно сублимированном символическом виде. В эпоху развитого капитализма общественно-государственная жизнь становится абстрактной и почти бессюжетной.

На фоне этого последующего раздвоения времени и сюжета становится понятным сплошное единство

242

фольклорного времени. Индивидуальные ряды жизней еще не обособились, нет частных дел, нет событий частной жизни. Жизнь одна, и она вся сплошь «исторична» (применяя сюда эту позднюю категорию); еда, питье, совокупление, рождение, смерть не были здесь моментами частного быта, — но были общим делом, были «историчны», были неразрывно связаны с общественным трудом, с борьбой с природой, войной и выражались и изображались в одних и тех же категориях-образах.

Время это все вовлекает в свое движение, оно не знает никакого неподвижного устойчивого фона. Все предметы — солнце, звезды, земля, море и т. д. — даны человеку не как предметы индивидуального созерцания («поэтического») или незаинтересованного размышления, но исключительно в коллективном процессе труда и борьбы с природой. Только в этом процессе он с ними встречается, и только сквозь призму этого процесса он их осознает и познает. (Познание это более реалистично, объективно и глубоко, чем оно было бы при условии праздного поэтического созерцания.) Поэтому все предметы вовлечены в движение жизни, в события жизни как его живые участники. Они участвуют в сюжете и не противопоставлены действиям как фон их. В последующие уже литературные эпохи развития образов и сюжетов происходит распадение всего материала на сюжетные события и их фон: природный пейзаж, неизменные устои социально-политического строя, морального строя и т. п., — все равно, мыслится ли этот фон как всегда неподвижный и неизменный или лишь в отношении к данному сюжетному движению. Власть времени и, следовательно, сюжетность в последующем литературном развитии всегда ограничена.

Все рассмотренные особенности фольклорного времени могут быть названы положительно ценными в нем. Но последняя особенность этого времени, на которой мы остановимся, его цикличность, является особенностью отрицательной, ограничивающей силу и идеологическую продуктивность этого времени. Печать цикличности и, следовательно, цикличной повторяемости лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением.

Таковы основные особенности того ощущения времени, которое сложилось на доклассовой земледельческой стадии развития человеческого общества.

243

Наша характеристика фольклорного времени дана, конечно, на фоне нашего сознания времени. Мы берем его не как факт сознания первобытного человека, а раскрываем его на объективном материале, как то время, которое раскрывается в соответствующих древних мотивах, определяет объединение этих мотивов в сюжеты, определяет логику развертывания образов в фольклоре. Оно делает возможным и понятным и то соседство вещей и явлений, из которого мы исходим и к которому мы еще вернемся. Оно же определило и специфическую логику культовых обрядов и празднеств. С этим временем люди работали и жили, но оно не могло быть, конечно, осознано и выделено в отвлеченном познании.

Совершенно понятно, что в охарактеризованном нами фольклорном времени соседство вещей и явлений должно было носить совсем особый характер, резко отличный от характера последующих соседств в литературе и вообще в идеологическом мышлении классового общества. В условиях невыделенных<sup>TM</sup> индивидуальных рядов жизни и сплошного единства времени, в аспекте роста и плодородия в непосредственной смежности друг с другом должны были оказаться такие явления, как совокупление и смерть (обсеменение земли, зачатие), могила и оплодотворяемое женское лоно, еда и питье (плоды земли) рядом со смертью и совокуплением и т. п.; в этот же ряд влетают фазы жизни солнца (смена дня и ночи, времен года) как участника, наряду с землею, события роста и плодородия. Все эти явления погружены в единое событие, характеризуют лишь разные стороны одного и того же целого — роста, плодородия, жизни, понятой под знаком роста и плодородия. Жизнь природы и человеческая жизнь, повторяем, слиты в этом комплексе; солнце в земле, в потребляемом продукте, его едят и пьют. События человеческой жизни так же грандиозны, как и события природной жизни (для них одни слова, одни тона, притом отнюдь не метафорические). При этом все члены соседства (все элементы комплекса) равнодостоинны. Еда и питье так же значительны в этом ряду, как и смерть, и деторождение, и солнечные фазы. Единое великое событие жизни (и человеческой и природной вместе) раскрывается в различных своих сторонах и моментах, и все они равно необходимы и значительны в нем.

Подчеркиваем еще раз: разбираемое нами соседство дано было первобытному человеку не в отвлеченном

244

мышлении или созерцании, а в самой жизни — в коллективном труде над природой, в коллективном потреблении плодов труда и в коллективной заботе о росте и обновлении общественного целого.

Было бы совершенно неправильно полагать, что какому-либо из членов соседства принадлежал примат в целом, и особенно было бы неправильным приписывать этот примат половому моменту. Половой момент как таковой вовсе еще не выделился, и соответствующие ему моменты (человеческое совокупление) воспринимались совершенно так же, как и все прочие члены соседства. Все это были лишь разные стороны одного и того же единого события, отождествлявшиеся друг с другом.

Мы взяли соседство в его максимальной простоте, в его основных больших линиях, — но в него втягивалось громадное количество все новых и новых членов, осложнявших мотивы и обусловивших значительное многообразие сюжетных комбинаций. Весь доступный мир по мере своего расширения втягивался в этот комплекс и осмысливался в нем и через него (действенно практически).

По мере социально-классового расслоения общественного целого комплекс претерпевает существенные изменения, и соответствующие мотивы и сюжеты подвергаются переосмыслению. Происходит постепенная дифференциация идеологических сфер. Культ отделяется от производства обособляется и до известной степени индивидуализуется сфера потребления. Члены комплекса переживают внутреннее распадение и трансформацию. Такие члены соседства, как еда, питье, половой акт, смерть, отходят в быт, уже индивидуализующийся. С другой стороны, они входят в обряд, приобретая здесь магическое значение (вообще специфически культовое, ритуальное). Обряд и быт тесно сплетены друг с другом, но внутренняя граница между ними уже есть: хлеб в ритуале — это уже не реальный бытовой хлеб каждодневного питания. Эта граница становится все резче и четче. Идеологическое отражение (слово, изображение) приобретает магическую силу. Единичная вещь становится заместителем целого: отсюда заместительная функция жертвы (приносимый в жертву плод фигурирует как заместитель всего урожая, животное — заместитель всего стада или плода и т. п.).

На этой стадии разделения производства, обряда и быта (разделения постепенного) оформляются такие явления, как ритуальное сквернословие и в дальнейшем — ритуальный смех, ритуальная пародия и шутовство. Здесь тот же комплекс роста-плодородия на новых ступенях общественного развития и, следовательно, в новом осмыслении. Члены соседства (расширенного на древней основе) по-прежнему крепко спаяны между собой, но осмысливаются ритуально-магически и отделены от общественного производства, с одной стороны, и индивидуального быта — с другой (хотя и переплетаются с ними). Древнее соседство на этой стадии (точнее, в конце ее) подробно раскрывается в римских сатурналиях, где раб и шут становятся заместителями царя и бога в смерти, где появляются формы ритуальной пародии, где «страсти» смешиваются со смехом и весельем. Аналогичные явления: свадебное сквернословие и осмеяние жениха; ритуальное осмеяние римскими солдатами полководца-триумфатора, вступавшего в Рим (логика заместительной жертвы: предотвратить истинный позор позором фиктивным; позже осмысливается как предотвращение «зависти судьбы»). Во всех этих явлениях смех (в разных его выражениях) дан в прочном сращении со смертью, с половой сферой, а также и со сферой еды и питья. То же сращение смеха с культовой едой и питьем, непристойностью и смертью мы находим в самой структуре комедии Аристофана (см. тот же комплекс в «Алкесте» Еврипида в тематическом плане). В этих последних явлениях разбираемое древнее соседство функционирует уже в чисто литературном плане.

По мере дальнейшего развития классового общества и все большей дифференциации идеологических сфер все более углубляется внутреннее распадение (раздвоение) каждого из членов соседства: еда, питье, половой акт в своем реальном аспекте уходят в частный быт, становятся частным и бытовым делом по преимуществу, приобретают специфическую узкобытовую окраску, становятся маленькими и житейски «грубыми» реальностями. С другой стороны, эти же члены в религиозном культе (и отчасти в высоких жанрах литературы и других идеологий) до крайности сублимируются (половой акт сублимируется и зашифровывается часто до неузнаваемости), приобретают отвлеченно-символический характер; отвлеченно-символическими становятся здесь и связи элементов комплекса. Здесь они как бы отказываются от всякой связи с грубой бытовой реальностью.

Равнодостойные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению. В идеологиях и в литературе члены соседства



расходятся по разным планам — высоким или низким, по разным жанрам, стилям, тонам. Они уже не сходятся вместе в одном контексте, не становятся рядом друг с другом, так как утрачено объемлющее целое. Идеология отражает то, что уже разорвано и разъединено в самой жизни. Такой член комплекса, как половая сфера (половой акт, половые органы, испражнения, как связанные с половыми органами), в своем реальном и прямом аспекте почти вовсе изгнан из официальных жанров и из официальной речи господствующих социальных групп. В своем сублимированном аспекте как л ю б о в ь половой член комплекса входит в высокие жанры и вступает здесь в новые соседства, завязывает новые связи. В бытовом гражданском аспекте, как брак, семья, деторождение, половая сфера входит в средние жанры и вступает здесь также в новые и прочные соседства. Сфера еды и питья ведет полуофициальное существование и в своем реальном бытовом аспекте в недетализованном виде живет в средних и низких жанрах как второстепенная бытовая подробность частной жизни. Смерть, осознаваемая в индивидуальном ряду жизни, также распалась на различные аспекты и живет особой жизнью в высоких жанрах (литературных и других идеологий) и иною — в жанрах средних (полубытовых и бытовых). Она вступает в различные новые соседства; связь ее со смехом, половым актом, пародией и др. порывается. Все элементы комплекса в своих новых соседствах утрачивают связь с общественным трудом. В соответствии со всем этим дифференцируются тона и стилистические оформления различных аспектов разных элементов комплекса. Поскольку сохраняются некоторые связи между ними и между явлениями природы, — эти связи в большинстве случаев приобретают метафорический характер.

Мы даем здесь, конечно, весьма грубую и суммарную характеристику судеб различных элементов древнего комплекса в классовом обществе. Нас интересует только форма времени как основа последующей жизни сюжетов (и сюжетных соседств). Охарактеризованная выше фольклорная форма времени претерпела существенные

247

изменения. На этих изменениях мы здесь и остановимся.

Существенно то, что все члены древнего соседства утратили реальную смежность в едином времени коллективной человеческой жизни. Конечно, в отвлеченном мышлении и в конкретных системах хронологии (каковы бы они ни были) время всегда сохраняет свое абстрактное единство. Но в пределах этого абстрактного календарного единства конкретное время человеческой жизни раскололось. Из общего времени коллективной жизни выделились индивидуальные жизненные ряды, индивидуальные судьбы. В начале они еще не выделены резко из жизни общественного целого и отделяются от него лишь как плоский барельеф. Само общество распадается на классовые и внутриклассовые группы, с которыми непосредственно связаны индивидуальные жизненные ряды и вместе с которыми они и противостоят целому. Так, на ранних стадиях рабовладельческого общества и в обществе феодальном индивидуальные жизненные ряды еще довольно тесно вплетены в общую жизнь ближайшей социальной группы. Но все же и здесь они уже выделены. Ход индивидуальных жизней, ход жизни групп и ход жизни общественно-государственного целого не сливаются, расходятся, дают перебои, измеряются разными ценностными масштабами, все эти ряды имеют свою логику развития, имеют свои сюжеты, по-своему используют и переосмысливают древние мотивы. В пределах индивидуального ряда жизни раскрывается внутренний аспект времени. Процесс выделения и отрыва от целого индивидуальных жизненных рядов достигает высшей точки в условиях развития денежных отношений в рабовладельческом обществе и при капиталистическом строе. Здесь

индивидуальный ряд приобретает специфический частный характер; а общее — максимально абстрактный.

Древние мотивы, перешедшие в сюжеты индивидуальных жизненных рядов, подвергаются здесь специфическому вырождению. Еда, питье, совокупление и т. п. теряют здесь свой древний «пафос» (свою связь, свое единство с трудовой жизнью общественного целого), становятся маленьким частным делом, кажутся исчерпывающими все свое значение в пределах индивидуальной жизни. Вследствие отрыва от производственной жизни целого, от коллективной борьбы с природой ослабляются или вовсе порываются их реальные связи

248

с жизнью природы. Изолированные, обедненные и маленькие в своем реальном аспекте, эти моменты, чтобы сохранить свое значение в сюжете, должны подвергнуться той или иной сублимации, метафорическому расширению своего значения (за счет когда-то реальных связей), обогащению за счет туманных реминисценций или, наконец, приобрести значение за счет внутреннего аспекта жизни. Таков, например, мотив вина в анакреонтической поэзии (в самом широком смысле), мотив еды в античных гастрономических поэмах (несмотря на практический, иногда прямо кулинарный уклон их, еда дается здесь не только в эстетико-гастрономическом, но и в сублимированном аспекте, не без наличия древних реминисценций и метафорического расширения). Центральным и основным мотивом в сюжете индивидуального жизненного ряда стала любовь, то есть сублимированный аспект полового акта и оплодотворения. Этот мотив предоставляет наибольшие возможности для всех направлений сублимации: для метафорического расширения в разнообразных направлениях (для чего благоприятнейшую почву предоставляет язык), для обогащения за счет реминисценций, наконец, для разработки во внутреннем субъективно-психологическом аспекте. Но центральное место этот мотив мог получить благодаря своему действительному, реальному месту в индивидуальном жизненном ряду, благодаря своей связи с браком, семьей, деторождением и, наконец, благодаря тем существенным нитям, которые через любовь (брак, деторождение) связывают индивидуальный ряд с рядами других индивидуальных жизней, как одновременных, так и последующих (дети, внуки), и с ближайшей социальной группой (через семью и брак). В литературе разных эпох, разных социальных групп, в разных жанрах и стилях используются, конечно, разные моменты как реального, так и сублимированного аспекта любви, и используются по-разному.

Глубокую трансформацию в замкнутом временном ряду индивидуальной жизни претерпевает мотив смерти. Он приобретает здесь значение существенного конца. И чем замкнутее ряд индивидуальной жизни, чем больше он оторван от жизни общественного целого, тем это значение выше и существеннее. Порывается связь смерти с плодородием (посевом, материнским лоном, солнцем), с рождением новой жизни, ритуальным смехом, пародией, шутком. Кое-какие из этих

249

связей, из этих древних соседств смерти сохраняются и закрепляются за мотивом смерти (смерть — жнец — жатва — закат — ночь — могила — колыбель и т. д.), но они носят метафорический или мистико-религиозный характер. (В этом же метафорическом плане лежат соседства: смерть — свадьба — жених — брачное ложе — ложе смерти — смерть — рождение и т. п.) Но и в метафорическом и в религиозно-мистическом плане мотив смерти берется в

индивидуальном ряду жизни и во внутреннем аспекте самого *morituri*<sup>11</sup> (здесь они приобретают функцию «утешения», «примирения», «осмысления»), — а не вовне, в коллективной трудовой жизни общественного целого (где связь смерти с землей, солнцем, рождением новой жизни, колыбелью и проч. — была подлинной и реальной). В индивидуальном замкнутом сознании, в применении к себе самому смерть — только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. Рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь. Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того целого, в котором рост этот осуществляется.

Параллельно с этими индивидуальными рядами жизней, над ними, но вне их, складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества. Каковы бы ни были общеидеологические и литературные концепции и конкретные формы восприятия этого времени и событий в нем, — оно не сливается с индивидуальными рядами жизни, оно измеряется иными ценностными масштабами, в нем происходят иные события, у него нет внутреннего аспекта, нет точки зрения для восприятия его изнутри. Как бы ни мыслилось и ни изображалось его влияние на индивидуальную жизнь, его события, во всяком случае, иные, чем события индивидуальной жизни, иные и сюжеты. Для исследователя романа этот вопрос возникает в связи с проблемой исторического романа. Центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений — устранившихся претендентов,

250

династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т. п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать «домашним образом» (Пушкин).

Когда распалось сплошное единство времени, когда выделились индивидуальные ряды жизней, в которых большие реальности общей жизни стали маленькими частными делами, когда коллективный труд и борьба с природой перестали быть единственной ареной встречи человека с природой, с миром, — тогда и природа перестала быть живой участницей событий жизни: она стала в основном «местом действия» и его фоном, превратилась в пейзаж, раздробилась на метафоры и сравнения, служащие для сублимации индивидуальных и частных дел и переживаний, реально и существенно с природой не связанных.

Но в сокровищнице языка и в различных формах фольклора сохраняется сплошное единство времени в коллективно-трудовом подходе к миру и его явлениям. Здесь сохраняется реальная основа древних соседств, подлинная логика первоначального сцепления образов и мотивов.

Но и в литературе, там, где она воспринимает более глубокое и существенное влияние фольклора, мы встречаем и более подлинные, и идеологически глубокие следы древних соседств, попытки восстановления их на основе единства фольклорного времени. Мы различаем в литературе несколько основных типов такого рода попыток.

На сложном вопросе классического эпоса мы не будем останавливаться. Отметим только, что здесь на основе сплошного единства фольклорного времени

<sup>11</sup> Обреченного смерти (*лат.*).

достигается единственное в своем роде глубокое проникновение в историческое время, но при этом только локальное и ограниченное. Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы — представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне. Нет маленьких частных дел, нет быта: все

251

подробности жизни — еда, питье, вещи домашнего обихода — равнодостоинны большим событиям жизни, все одинаково важно и значительно. Нет пейзажа, нет неподвижного мертвого фона; все действует, все участвует в единой жизни целого. Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равнодостоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (см. развернутые сравнения у Гомера). Здесь фольклорное время живет еще в общественных условиях, близких к тем, которые его породили. Функции его здесь еще прямые, оно не раскрывается еще здесь на фоне иного распавшегося времени.

Но само эпическое время в его целом — это «абсолютное прошлое», время праотцев и героев, отделенное непроходимой границей от реального времени современности (современности создателей, исполнителей и слушателей эпических песен).

Другой характер носят элементы древнего комплекса у Аристофана. Здесь они определили формальную основу, самый фундамент комедии. Ритуал еды, питья, ритуальная (культовая) непристойность, ритуальная пародия и смех как обличил смерти и новой жизни, — без всякого труда прощупываются в основе комедии как культового действия, переосмысленного в литературном плане.

На этой основе все явления быта и частной жизни совершенно преобразуются в комедии Аристофана: они утрачивают свой частно-бытовой характер, становятся человечески-значительными при всем своем комическом обличий; их размеры фантастически увеличиваются; создается своеобразная героика комического или, более точно, — комический миф. Громадная социально-политическая обобщенность символического характера органически сочетается в его образах с комически бытовыми частными чертами, — но эти черты в сращении со своей символической основой, освещенные культовым смехом, утрачивают свой ограниченный частный бытовизм. В образах Аристофана в плане индивидуального творчества в сокращенном и четком виде (как филогенезис в онтогенезисе) дана эволюция древней сакральной маски от первоначального чисто культового значения до частно-бытового типа комедии дель арте (какого-нибудь Панталоне

252

или Доктора): у Аристофана мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преобразует их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преобразенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов.

Можно сказать, что у Аристофана на образ смерти (основное значение культовой комической маски) наслаиваются, не застилая его полностью,

индивидуальные и типически бытовые черты, подлежащие умерщвлению смехом. Но эта веселая смерть окружена едою, питьем, непристойностями и символами зачатия и плодородия.

Поэтому влияние Аристофана на последующее развитие комедии, пошедшей в основном по чисто бытовому пути, было незначительным и поверхностным. Но значительное сродство с ним (по линии доклассового фольклора) обнаруживает средневековый пародийный фарс. Глубокое сродство (по той же линии) обнаруживают комические и шутовские сцены в елизаветинской трагедии, и прежде всего у Шекспира (характер смеха, соседство его со смертью и трагической атмосферой, культовые непристойности, еда и питье).

В произведении Рабле прямое влияние Аристофана сочетается с глубоким внутренним сродством (по линии доклассового фольклора). Здесь мы находим — на иной ступени развития — тот же характер смеха, ту же гротескную фантастику, то же преобразование всего частного и бытового, ту же героизацию комического и смешного, тот же характер половых непристойностей, те же соседства с едой и питьем.

Совершенно иной тип отношения к фольклорному комплексу представляет Лукиан, также оказавший существенное влияние на Рабле. Частно-бытовая сфера, куда отошли еда, питье, половые отношения, привлекается Лукианом именно в ее специфичности, как низкий частный быт. Эта сфера нужна ему как изнанка, разоблачающая высокие планы (сферы) идеологии, ставшие нежизненными и фальшивыми. В мифах имеются моменты и «эротические» и «бытовые», но таковыми они стали лишь в последующие эпохи жизни и сознания, когда выделился частный быт, когда обособилась эротическая сфера, когда

253

эти сферы приобрели специфический оттенок низкого и неофициального. В самих мифах эти моменты были значительны и равнодостоинны всему другому. Но мифы умерли, ибо умерли породившие их условия (создавшая их жизнь). Но в омертвевшей форме они еще продолжают существовать в нежизненных и ходульных жанрах высокой идеологии. Мифам и богам необходимо нанести удар, который заставил бы их «комически умереть». В произведениях Лукиана и совершается эта окончательная комическая смерть богов. Лукиан берет те моменты мифа, которые соответствуют позднейшей частно-бытовой и эротической сфере, подробно их развивает и детализует в нарочито низменном и «физиологическом» духе, низводит богов в сферу смешного житейского быта и эротики. Таким образом, элементы древнего комплекса берутся Лукианом нарочито в современном ему аспекте, который они получили в условиях разложения античного общества под влиянием развитых денежных отношений, в атмосфере почти диаметрально противоположной той, в которой слагались мифы. Показана их смехотворная неадекватность современной реальной действительности. Но сама эта реальная действительность хоть и принимается Лукианом в ее неизбежности, но при этом отнюдь не оправдывается (сервантесовское решение антитезы).

Лукиановское влияние на Рабле проявляется не только в разработке отдельных эпизодов (например, эпизод с пребыванием Эпистемона в царстве мертвых), но и в методах пародийного разрушения высоких сфер идеологии путем введения их в материальные ряды жизни, однако эти материальные ряды взяты не в частно-бытовом житейском аспекте, то есть не по-лукиановски, а в своей человеческой значительности в условиях фольклорного времени, то есть скорее по-аристофановски.

Особый и сложный тип представлен в «Сатириконе» Петрония. В самом романе еда, питье, половые непристойности, смерть и смех в основном лежат в бытовом плане, но самый быт этот — главным образом быт деклассированных

низов империи — насыщен фольклорными реминисценциями и пережитками, особенно в его приключенческой части, и при всей крайней распушенности и грубости, при всем цинизме его от него еще пахнет разлагающимися обрядами плодородия, сакральным цинизмом свадеб, пародийными шутовскими масками умершего и сакральным блудом на похоронах и поминках. В знаменитой же вставной новелле «О целомудренной

254

эфесской матроне» даны все основные элементы древнего комплекса, объединенные великолепным и сжатым реальным сюжетом. Гроб мужа в склепе; безутешная молодая вдова, собирающаяся умереть с тоски и голода на его гробу; молодой и веселый легионер, стерегущий по соседству кресты с распятыми разбойниками; сломленные влюбленным легионером мрачное аскетическое упорство и жажда смерти молодой вдовы; еда и питье (мясо, хлеб и вино) на могиле мужа, совокупление их тут же в склепе у гроба (зачатие новой жизни в непосредственном соседстве со смертью, «у гробового входа»); украденный во время любовных утех с креста труп разбойника; грозящая легионеру смерть как расплата за любовь; распятие (по желанию вдовы) трупа мужа вместо украденного трупа разбойника; предфинальный аккорд: «пусть лучше будет распят мертвый, чем погибнет живой» (слова вдовы); финальное комическое изумление прохожих тому, что труп покойника сам взобрался на крест (то есть в финале смех). Таковы мотивы этой новеллы, объединенные совершенно реальным и во всех своих моментах необходимым (то есть без всяких натяжек) сюжетом.

Здесь даны все без исключения основные звенья классического ряда; гроб — молодость — еда и питье — смерть — совокупление — зачатие новой жизни — смех. Коротенький сюжет этот — непрерывный ряд побед жизни над смертью: жизнь торжествует здесь над смертью четыре раза — радости жизни (еды, питья, молодости, любви) торжествуют над мрачным отчаянием и жаждой смерти вдовы, еда и питье как обновление жизни у трупа покойника, зачатие новой жизни у гроба (совокупление), спасение от смерти легионера путем распятия трупа. В этот ряд введен и дополнительный и также классический мотив кражи, исчезновения трупа (нет трупа — нет смерти, посюсторонний след воскресения), и мотив воскресения в прямом выражении — воскресение вдовы из безысходной скорби и могильного мрака смерти к новой жизни и любви, и в комическом аспекте смеха — мнимое воскресение покойника.

Обращаем внимание на исключительную сжатость и потому тесноту всего этого ряда мотивов. Элементы древнего комплекса даны в непосредственном и тесном соседстве; прижатые друг к другу, они почти прикрывают друг друга, не отделены друг от друга никакими побочными и обходными путями сюжета, рассуждениями,

255

лирическими отступлениями, метафорическими сублимациями, разрушающими единство сухо-реальной плоскости новеллы.

Особенности художественной трактовки древнего комплекса Петронием станут совершенно ясными, если мы вспомним, что те же элементы этого комплекса, со всеми деталями, но в сублимированном и мистическом аспекте, фигурировали во время Петрония в культах эллинистическо-восточных мистерий, и, в частности, в христианском культе (вино и хлеб на алтаре-гробе как мистическое тело распятого, умершего и воскресшего, приобщение через еду и питье новой жизни и воскресению). Здесь все элементы комплекса даны не в реальном, а в сублимированном аспекте и связаны между собою не реальным сюжетом, а мистико-символическими связями и соотношениями, и торжество жизни над смертью (воскресение) совершается в мистическом плане, а не в

реальном и земном. Кроме того, здесь отсутствует смех и почти до неузнаваемости сублимировано совокупление.

У Петрония все те же элементы комплекса объединены совершенно реальным событием жизни и быта одной из провинций Римской империи. Здесь нет ни единой не то что мистической, но и просто символической черточки, ни один элемент не привлекается даже в метафорическом порядке. Все дано в совершенно реальной плоскости: совершенно реально через еду и питье в присутствии молодого и сильного тела легионера пробуждается вдова к новой жизни, реально в акте зачатия новая жизнь торжествует над смертью, совершенно реально совершается мнимое воскресение покойника, взобравшегося на крест, и т. д. Здесь нет никакого сублимирования.

Но самый сюжет приобретает исключительную и глубокую существенность благодаря тем большим реальностям человеческой жизни, которые этим сюжетом охвачены и приведены в движение. В маленьком масштабе здесь отражено громадное событие, громадное — по значению входящих в него элементов и их связей, далеко выходящих за пределы того небольшого клочка реальной жизни, в котором они отражены. Перед нами особый тип построения реалистического образа, возникающий только на почве использования фольклора. Трудно подыскать для него адекватный термин. Пожалуй, можно говорить здесь о реалистической эмблематике. Весь состав образа остается реальным, но в нем сконцентрированы

256

и сгущены настолько существенные и большие моменты жизни, что значение его далеко перерастает все пространственные, временные, социально-исторические ограничения, перерастает, однако, не отрываясь от этой конкретной социально-исторической почвы.

Петрониевский тип разработки фольклорного комплекса и в особенности разобранная нами новелла оказали громадное влияние на соответствующие явления эпохи Возрождения. Необходимо, правда, отметить, что эти аналогичные явления в литературе Возрождения объясняются не только и не столько прямым влиянием Петрония, — сколько родством с ним по линии общих фольклорных источников. Но и прямое влияние было велико. Известно, что новелла Петрония была пересказана в одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Но и обрамляющая новелла, и весь «Декамерон» в целом представляют родственный Петронии тип разработки фольклорного комплекса. Здесь нет ни символизма, ни сублимации, но нет здесь и ни грама натурализма. Торжество жизни над смертью, все радости жизни — еда, питье, совокупление — в непосредственном соседстве со смертью, у гробового входа, характер смеха, одинаково провожающего старую и встречающего новую эпоху, воскресение из мрака средневековой аскезы к новой жизни через приобщение еде, питью, половой жизни, телу жизни — все это роднит «Декамерон» с петрониевским типом. Здесь то же перерастание социально-исторических ограничений без отрыва от них, та же реалистическая эмблематика (на фольклорной основе).

Завершая наш анализ фольклорных основ раблезианского хронотопа, мы должны отметить, что ближайшим и непосредственным источником Рабле была народная смеховая культура средних веков и Возрождения, анализ которой мы даем в другой нашей работе.

## IX. ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ

Переходим к другому типу, очень важному в истории романа. Мы имеем в виду идиллический тип восстановления древнего комплекса и фольклорного времени.

Различны типы идиллии, возникавшие в литературе со времен античности и до последнего времени. Мы различаем следующие чистые типы: любовная идиллия (основной вид — пастораль), земледельчески-трудовая,

257

ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).

Кроме указанных типовых различий существуют различия и иного рода; существуют они как между разными типами, так и между разновидностями одного и того же типа. Таковы различия в характере и в степени метафорических вовлечений отдельных моментов в целое идиллии (например, явлений природы), то есть степени преобладания чисто реальных или метафорических связей; различия в степени субъективно-лирического момента, по степени сюжетности, по степени и характеру сублимации и т. п.

Как бы ни были различны типы и разновидности идиллий, все они имеют — в разрезе интересующего нас вопроса — некоторые общие черты, определяемые общим отношением их к сплошному единству фольклорного времени. Это выражается прежде всего в особом отношении времени к пространству в идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно

258

содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. Но все эти основные реальности жизни даны в идиллии не в голо-реалистическом обличий (как у Петрония), а в смягченном и до известной степени сублимированном виде. Так, половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде.

Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой, — сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. Конечно, в идиллии этот



общий язык в большей своей части стал чисто метафорическим и лишь в небольшой части остался реальным (больше всего в земледельчески-трудовой идиллии).

В идиллии любовной все указанные нами моменты выражены слабее всего. Социальной условности, осложненности и разъединенности частного быта здесь противопоставляется совершенно условная же простота жизни на лоне природы; жизнь же эта сведена к совершенно сублимированной любви. За условными, метафорическими, стилизованными моментами ее все же смутно ощущается фольклорное сплошное единство времени и древние соседства. Поэтому-то любовная идиллия и могла лечь в основу романной разновидности и войти компонентом в другие романские разновидности (например, Руссо). Но особо продуктивной в истории романа любовная идиллия оказалась не в чистом своем виде, но в соединении с семейной («Вертер») и земледельчески-трудовой (областнические романы).

Семейная идиллия в чистом виде почти не встречается, но в соединении с земледельчески-трудовой имеет очень большое значение. Здесь достигается наибольшее приближение к фольклорному времени, здесь полнее всего

259

раскрываются древние соседства и возможна наибольшая реалистичность. Ведь эта идиллия ориентируется не на условную и нигде не существующую в таком виде пастушескую жизнь, но на реальную жизнь земледельца в условиях феодального или послефеодального общества, пусть эта жизнь в той или иной степени идеализуется и сублимируется (степень этой идеализации весьма различна). Особенно важное значение имеет трудовой характер этой идиллии (уже в «Георгиках» Вергилия): момент земледельческого труда создает реальную связь и общность явлений природы с событиями человеческой жизни (в отличие от метафорической связи в любовной идиллии); кроме того, что особенно важно, — земледельческий труд преобразует все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни. Так, едят продукт, созданный собственным трудом; он связан с образами производственного процесса, в нем — в этом продукте — реально пребывает солнце, земля, дождь (а не в порядке метафорических связей). Так же и вино погружено в процесс его выращивания и производства, питье его неотделимо от праздников, связанных с земледельческими циклами. Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или — чаще всего — семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей (даже в «Вертере» — идиллическая картина кормления детей Лоттой); это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни. В идиллии дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и старец, игра детей на могиле и т. п.) Значение и роль образа детей в идиллиях этого типа чрезвычайно велики. Именно отсюда, еще окутанные атмосферой идиллии, дети первоначально проникли в роман.

Иллюстрацией к тому, что мы сказали о еде в идиллиях, может послужить известная идиллия Гебеля, переведенная Жуковским, — «Овсяный кисель», хотя дидактика в ней несколько ослабляет силу древних соседств (в частности, соседства детей и еды).

Повторяем, члены древних соседств в идиллии появляются частично в сублимированном виде, частично вовсе пропускается тот или иной член, быт не всегда преобразуется до конца, особенно в реалистических идиллиях позднего времени (XIX века). Достаточно

260

вспомнить такую идиллию, как «Старосветские помещики» Гоголя, труд здесь вовсе отсутствует, зато остальные члены соседства представлены довольно полно (некоторые — в крайне сублимированном виде) — старость, любовь, еда, смерть; еда, занимающая здесь очень большое место, дана в чисто бытовом плане (так как нет трудового момента).

В XVIII веке, когда проблема времени в литературе была поставлена особенно остро и четко, когда пробуждалось новое чувство времени, форма идиллии получила очень большое значение. Поражает богатство и разнообразие видов идиллии в XVIII веке (особенно в немецкой Швейцарии и в Германии). Возникла здесь и особая форма элегии медитативного типа, с сильным идиллическим моментом (на основе античной традиции): различные кладбищенские размышления с соседствами могилы, любви, новой жизни, весны, детей, старости и т. п. Пример, с очень сильным идиллическим оттенком, — «Сельское кладбище» Грея — Жуковского. У романтиков, продолжавших эту традицию, указанные элегические соседства (в основном — любви и смерти) подвергаются резкому переосмыслению (Новалис).

В некоторых идиллиях XVIII века проблема времени достигает философского осознания, подлинное органическое время идиллической жизни противопоставляется здесь суетному и раздробленному времени городской жизни или даже историческому времени («Неожиданное свидание» Гебеля — Жуковского).

Значение идиллии для развития романа, как мы уже сказали, было огромным. Значение это до сих пор надлежащим образом не понято и не оценено, вследствие чего искажены все перспективы в истории романа. Здесь мы можем коснуться этого большого вопроса лишь весьма поверхностно.

Влияние идиллии на развитие романа нового времени проявляется в пяти основных направлениях: 1) влияние идиллии, идиллического времени и идиллических соседств на областнический роман, 2) тема разрушения идиллии в романе воспитания у Гете и в романах стернианского типа (Гиппель, Жан-Поль), 3) влияние идиллии на сентиментальный роман руссоистского типа, 4) влияние идиллии на семейный роман и роман поколений, наконец, 5) влияние идиллии на романы различных разновидностей («человек из народа» в романе).

261

В областническом романе мы прямо видим развитие идиллии семейно-трудовой, земледельческой или ремесленной, в большую форму романа. Самый основной принцип областничества в литературе — неразрывная вековая связь процесса жизни поколений с ограниченной локальностью — повторяет чисто идиллическое отношение времени к пространству, идиллическое единство места всего жизненного процесса. В областническом романе самый жизненный процесс расширяется и детализуется (что обязательно в условиях романа), в нем выдвигается идеологическая сторона — язык, верования, мораль, нравы, — причем и она показана в неотрывной связи с ограниченной локальностью. Как и в идиллии, в областническом романе смягчены все временные грани и ритм человеческой жизни согласован с ритмом природы. На основе этого идиллического решения проблемы времени в романе (в последнем счете — на фольклорной основе) преобразуется в областническом романе быт: моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение. На этой же основе в областническом романе мы встретим и все характерные для идиллии фольклорные соседства. Существенное значение здесь, как и в идиллии, имеют возрасты и циклическая повторимость жизненного процесса. Герои областнического романа те же, что и в идиллии, — крестьяне, ремесленники, сельские пасторы, сельские учителя.

При очень глубокой разработке отдельных мотивов, доступной областническому роману (особенно у таких его представителей, как Иеремия Готхельф, Иммерман, Готфрид Келлер), он в то же время представляет наиболее ограниченную форму использования в романе фольклорного времени. Здесь нет широкой и глубокой реалистической эмблематики, значение не перерастает здесь социально-исторической ограниченности образов. Цикличность здесь выступает чрезвычайно резко, и потому начало роста и вечного обновления жизни ослаблено, отделено от исторической прогрессивности и даже противопоставлено ей; поэтому рост здесь превращается в бессмысленное топтание жизни на одном месте, на одной исторической точке, на одном уровне исторического развития.

Гораздо существеннее переработка идиллического времени и идиллических соседств у Руссо и в родственных ему явлениях последующего времени. Эта переработка

262

происходит в двух направлениях: во-первых, основные элементы древнего комплекса — природа, любовь, семья и деторождение, смерть — обособляются и сублимируются в высоком философском плане как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни; во-вторых, эти элементы даются для отъединившегося индивидуального сознания и, с точки зрения этого сознания, как врачующие, очищающие и успокаивающие его силы, которым он должен отдаться, должен подчиниться, с которыми он должен слиться.

Здесь, таким образом, фольклорное время и древние соседства даны с точки зрения современной (современной Руссо и другим представителям этого типа) ступени развития общества и сознания, для которой они становятся утраченным идеальным состоянием человеческой жизни. Этому идеальному состоянию нужно снова приобщиться, но уже на новой ступени развития. Что должно быть сохранено от этой новой ступени развития — это определяется различными авторами по-разному (да и у самого Руссо нет здесь единой точки зрения), но, во всяком случае, сохраняется внутренний аспект жизни и — в большинстве случаев — индивидуальность (которая, правда, преобразуется).

В связи с философской сублимацией элементов комплекса их облик резко меняется. Любовь становится стихийной, таинственной и — чаще всего — роковой для любящих силой и разрабатывается во внутреннем аспекте. Она дается в соседстве с природой и со смертью. Рядом с этим новым аспектом любви сохраняется обычно и чистоидиллический аспект ее, соседящий с семьей, детьми, едой (так, у Руссо: любовь Сен-Пре и Юлии, с одной стороны, и любовь и семейная жизнь Юлии и Вольмара — с другой). Так же меняется и аспект природы в зависимости от того, дается ли она в соседстве с бурной любовью или в соседстве с трудом.

Соответственно с этим меняется и сюжет. В идиллии, как правило, вовсе не было чужеродных идиллическому миру героев. В областническом романе иногда появляется герой, отрывающийся от локальной целостности, уходящий в город и либо погибающий, либо возвращающийся как блудный сын в родную целостность. В романах руссоистской линии главные герои — люди современной ступени развития общества и сознания, люди отъединенных индивидуальных рядов жизни, люди внутреннего аспекта. Они врачуют себя соприкосновением

263

с природой, с жизнью простых людей, учатся у них мудрому отношению к жизни и к смерти, или они вовсе уходят из культуры, стремясь полностью приобщиться к целостности первобытного коллектива (как Рене у Шатобриана, Оленин у Толстого).

Руссоистская линия имела глубоко прогрессивное значение. Она лишена ограниченности областничества. Здесь нет безнадежного стремления сохранить умирающие остатки патриархальных (провинциальных) мирков (вдобавок сильно идеализированных), — напротив, руссоистская линия, давая философскую сублимацию древней целостности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества. Эта критика в большинстве случаев — двусторонняя: она направлена против феодальной иерархии, неравенства, абсолютного произвола, лживой социальной условности (конвенциональности), — но она направлена также и против анархизма корысти и против отъединенного эгоистического буржуазного индивидуума.

Коренной переработке, связанной с резким обеднением, подвергается идиллический момент в семейном романе и романе поколений. От фольклорного времени и древних соседств здесь остается только то, что может быть переосмыслено и сохранено на буржуазно-семейной и семейно-родовой почве. Тем не менее связь семейного романа с идиллией проявляется в целом ряде существенных моментов, ею определяется самое основное — семейное — ядро этого романа.

Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения, от родных гор, полей, реки, леса. Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым городским домом, недвижимой частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, — существенная особенность классической разновидности семейного романа. Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей (случайных встреч с случайными людьми,

264

случайных положений и происшествий), в которой они первоначально существуют, о создании ими существенных, то есть семейных связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, то есть семейным кругом. Часто главный герой в начале — бездомный, безродный, неимущий человек, он скитается по чужому миру среди чужих людей, с ним происходят только случайные несчастья или случайные удачи, он встречается со случайными людьми, которые оказываются по непонятным вначале причинам его врагами или благодетелями (впоследствии все это расшифровывается по семейно-родственной линии). Движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному миру семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются древние соседства: любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы. Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводной нитью и заключительным аккордом романа. Такова схема классической разновидности семейного романа, открываемого «Томом Джонсом» Филдинга (с соответствующими изменениями она же лежит и в основе «Перигрина Пикля» (Смоллетта). Другая схема (основа ее заложена Ричардсоном): в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением. Разные вариации первой классической схемы определяют романы Диккенса как высшее достижение европейского семейного романа.

Идиллические моменты спорадически рассеяны в семейном романе. Здесь все время идет борьба нечеловеческой чуждости в отношениях между людьми с

отношениями человечности или на патриархальной, или на отвлеченно-гуманистической основе. В большом холодном и чужом мире рассеяны теплые уголки человечности и доброты.

Идиллический момент является определяющим и в романе поколений (Теккерей, Фрейтаг, Голсуорси, Т. Манн). Но чаще всего ведущей темой здесь является разрушение идиллии и идиллически-семейных и патриархальных отношений.

Тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы

265

в конце XVIII и в первой половине XIX века. Тема разрушения ремесленной идиллии переходит даже во вторую половину XIX века (Крецер — «Мастер Тимпе»). В русской литературе, конечно, хронологические границы этого явления сдвинуты ко второй половине XIX века.

Трактовка темы разрушения идиллии может быть, конечно, весьма различной. Эти различия определяются как разным пониманием и оценкой разрушаемого идиллического мира, так и разной оценкой разрушающей силы, то есть нового, капиталистического мира.

Для основной классической линии в разработке этой темы — линии Гете, Голдсмита, Жан-Поля — разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт отходящего феодального прошлого во всей его исторической ограниченности, — но с известной философской сублимацией (руссоистской): на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизированный идиллический труд и, наконец, идиллические вещи, не оторванные от собственного труда, неразрывно связанные с этим трудом и идиллическим бытом. В то же время подчеркнута узость и замкнутость идиллического мирка.

Этому обреченному на гибель мирку противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизирован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не к маленькой природе родного уголка — а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый коллектив, способный охватить все человечество. Так в грубых чертах ставится проблема в творчестве Гете (особенно ясно во второй части «Фауста» и в «Годах странствия») и других представителей этой линии. Человек должен воспитать или перевоспитать себя для жизни в этом большом и чужом для него мире, он должен его освоить, сроднить. По определению Гегеля, роман должен воспитать человека для

266

жизни в буржуазном обществе. Этот процесс воспитания связан с разрывом всех старых идиллических связей, с экспатриацией человека. Процесс личного перевоспитания человека вплетен здесь в процесс ломки и перестройки всего общества, то есть в исторический процесс.

Несколько иначе ставится та же проблема в романах становления другой линии, представленной Стендалем, Бальзаком, Флобером (у нас — Гончаровым). Дело здесь идет прежде всего о крушении и ломке идиллического мировоззрения и

психологии, неадекватных новому, капиталистическому миру. Здесь в большинстве случаев нет философской сублимации идиллии. Изображается крушение в условиях капиталистического центра провинциального идеализма или провинциальной романтики героев, которые отнюдь не идеализуются; не идеализуются и капиталистический мир: раскрывается его нечеловечность, разрушение в нем всяких моральных устоев (сложившихся на предшествующих ступенях развития), разложение (под влиянием денег) всех прежних человеческих отношений — любви, семьи, дружбы; вырождение творческого труда ученого, художника и т. д. Положительный человек идиллического мира становится смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником.

Своеобразное место занимают романы Гончарова, в основном примыкающие ко второй линии (особенно «Обыкновенная история»). В «Обломове» тема разработана с исключительной ясностью и четкостью. Изображение идиллии в Обломовке и затем идиллии на Выборгской стороне (с идиллической смертью Обломова) дано с полным реализмом. В то же время показана исключительная человечность идиллического человека Обломова и его «голубиная чистота». В самой идиллии (особенно на Выборгской стороне) раскрываются все основные идиллические соседства — культ еды и питья, дети, половой акт, смерть и т. д. (реалистическая эмблематика). Подчеркнуто стремление Обломова к постоянству, неизменности обстановки, его боязнь перемещения, его отношение к времени.

Особо должна быть выделена раблезанско-идиллическая линия, представленная Стерном, Гишпелем и Жан-Полем. Сочетание идиллического момента (притом сентиментально-идиллического) с раблезианством

267

у Стерна (и стернианцев), после всего сказанного нами, вовсе не представляется чем-то странным. Их родство по линии фольклора очевидно, хотя это и разные ветви литературного развития фольклорного комплекса.

Последнее направление влияния идиллии на роман выражается в проникновении в роман лишь отдельных моментов идиллического комплекса. Человек из народа в романе очень часто идиллического происхождения. Таковы образы слуг у Вальтера Скотта (Савельич у Пушкина), у Диккенса, во французском романе (от «Жизни» Мопассана до Франсуазы у Пруста) — все эти образы овернок, бретенок, носительниц народной мудрости и идиллической локальности. Человек из народа появляется в романе как носитель мудрого отношения к жизни и смерти, утраченного господствующими классами (Платон Каратаев у Толстого). Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти («Три смерти» Толстого). С его образом часто связывается и особая трактовка еды, питья, любви, деторождения. Он же — носитель вечного производительного труда. Часто на первый план выдвигается здоровое (разоблачающее) непонимание человеком из народа конвенциональной лжи и условности.

Таковы основные направления влияния идиллического комплекса на роман нового времени. На этом мы заканчиваем и наш краткий обзор основных форм разработки фольклорного времени и древних соседств в художественной литературе. Этот обзор создает необходимый фон и для правильного восприятия особенностей раблезианского мира (а также и других явлений, которые мы здесь рассматривать не будем).

\* \* \*

В отличие от всех разобранных нами типов разработки древнего комплекса, кроме аристофановского и лукиановского, в мире Рабле решающее значение имеет смех.

Из всех моментов древнего комплекса один смех никогда не подвергался сублимации ни религиозной, ни мистической, ни философской. Он никогда не носил официального характера, и даже в литературе комические жанры всегда были наиболее свободными, наименее регламентированными.

268

После падения античности Европа не знала ни одного культа, ни одного обряда, ни одной государственной или официально-общественной церемонии, ни одного празднества, ни одного официального жанра и стиля, обслуживающего церковь или государство (гимн, молитвы, сакральные формулы, декларации, манифесты и т. п., где бы смех был узаконен (в тоне, стиле, языке), хотя бы в наиболее ослабленных формах юмора и иронии.

Европа не знала ни мистики смеха, ни магии смеха; смех никогда не был заражен даже простой «казенщиной», омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог вырождаться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьезность. Смех остался вне официальной лжи, облекавшейся в формы патетической серьезности. Поэтому все высокие и серьезные жанры, все высокие формы языка и стиля, все прямые словосочетания, все стандарты языка пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался не зараженным ложью.

Мы имеем в виду смех не как биологический и психофизиологический акт, но смех в его объективированном социально-историческом культурном бытии, прежде всего — в словесном выражении. В слове смех проявляется в разнороднейших явлениях, которые до сих пор еще не подвергнуты достаточно глубокому и принципиальному историко-систематическому изучению. Рядом с поэтическим употреблением слова «в не собственном значении», то есть рядом с тропами, существуют многообразнейшие формы непрямого употребления языка иного рода: ирония, пародия, юмор, шутка, комика разных видов и т. п. (систематическая классификация отсутствует). Весь язык в целом может быть употреблен в несобственном значении. Во всех этих явлениях подвергается переосмыслению самая точка зрения, заключенная в слове, модальность языка и самое отношение языка к предмету и отношение языка к говорящему. Здесь происходит перемещение плоскостей языка, сближение несоединимого и удаление связанного, разрушение привычных и создание новых соседств, разрушение стандартов языка и мысли. Здесь все время имеет место выход за пределы внутриязыковых отношений. Кроме того, здесь все время предполагается выход за пределы данного замкнутого словесного целого (нельзя понять пародию без соотнесения ее с пародируемым материалом, то есть без выхода за пределы

269

данного контекста). Все перечисленные особенности указанных форм выражения смеха в слове создают особую их силу и способность как бы вылуцивать предмет из окутавших его ложных словесно-идеологических оболочек. Эту способность смеха Рабле доводит до высшей степени развития.

Исключительная сила смеха и его радикализм у Рабле объясняется прежде всего его глубокой фольклорной основой, его связью с элементами древнего комплекса — со смертью, рождением новой жизни, плодородием, ростом. Это — подлинный мирообъемлющий смех, играющий со всеми вещами мира, ничтожнейшими и большими, далекими и близкими. Эта связь с основными реальностями жизни, с одной стороны, и радикальнейшее разрушение всех ложных словесно-идеологических оболочек, извративших и разъединивших эти реальности, — с другой стороны, так резко отличают раблезианский смех от смеха других представителей гротеска, юмора, сатиры, иронии. У Свифта, Стерна,

Вольтера, Диккенса мы видим последовательное измельчение раблезианского смеха, последовательное ослабление его связей с фольклором (они еще сильны у Стерна и особенно у Гоголя) и отрыв от больших реальностей жизни.

Здесь мы снова подходим к вопросу об особых источниках Рабле, о громадном значении для него источников внелитературных. Таким источником служит для Рабле прежде всего неофициальная сфера речи, насыщенная ругательствами, простыми и сложными, непристойностями иного рода, с громадным удельным весом слов и выражений, связанных с выпивкой. Эта сфера неофициальной (мужской) речи до сих пор отражает раблезианские удельные веса непристойности, слов о пьянстве, слов об испражнениях и т. п., но в шаблонизированной и нетворческой форме. В этой неофициальной сфере речи городских и деревенских низов (преимущественно городских) Рабле угадывал специфические точки зрения на мир, специфический отбор реальностей, специфическую систему языка, резко отличную от официальной. Он наблюдал в ней полное отсутствие сублимации и особую систему соседств, чуждую официальным сферам речи и литературе. Эту «грубую откровенность народных страстей», «вольность суждений площади» (Пушкин) — Рабле широко использовал в своем романе.

270

Уже в самой неофициальной сфере речи бытуют — в целом или расколотом и рассыпанном виде — ходячие анекдоты, короткие рассказы, пословицы, каламбуры, поговорки, прибаутки, эротические загадки, песенки и т. п., то есть лексические и другие мелкие фольклорные жанры. В них заключены аналогичные точки зрения, аналогичный отбор реальностей (тем), аналогичное их размещение и, наконец, аналогичное отношение к языку.

Далее идут книжные произведения полуофициальной литературы: рассказы о шутах и дураках, фарсы, фавль, фацетии, новеллы (как продукты вторичной обработки), народные книги, сказки и проч. И уже далее идут собственно литературные источники Рабле, и прежде всего античные источники<sup>v</sup>

Каковы бы ни были эти многообразные источники Рабле, — они все переработаны под единым углом зрения, подчинены единству совершенно нового художественно-идеологического задания. Поэтому все традиционные моменты в романе Рабле получают новый смысл и несут новые функции.

Это прежде всего касается композиционно-жанрового построения романа. Первые две книги построены по традиционной схеме: рождение героя и чудесные обстоятельства этого рождения; детство героя; годы учения его; военные подвиги и завоевания героя. Четвертая книга построена по традиционной схеме романа путешествий. Третья книга построена по особой схеме (античной) пути за советом и поучением: посещение оракулов, мудрецов, философских школ и т. п. Впоследствии эта схема «посещений» (нотаблей, различных представителей социальных групп и т. п.) была весьма распространена в литературе нового времени («Мертвые души», «Воскресение»).

Но эти традиционные схемы здесь переосмыслены, так как материал здесь раскрывается в условиях фольклорного времени. Биографическое время в первых двух книгах романа растворено в безличном времени роста: роста и развития человеческого тела, роста наук и искусств, роста нового мировоззрения, роста нового мира рядом с умирающим и разлагающимся старым миром. Рост не прикреплен здесь к определенному индивидууму как его рост, он выходит здесь за пределы всякой

271

<sup>v</sup> Как мы уже сказали, источники Рабле мы подробно анализируем в специальной монографии о Рабле.



индивидуальности: все в мире растет, все вещи и явления, весь мир растет.

Поэтому становление и совершенствование индивидуального человека не отделено здесь от исторического роста и культурного прогресса. Основные моменты, этапы, фазы роста и становления взяты здесь по-фольклорному не в индивидуальном замкнутом ряду, а в объемлющем целом общей жизни человеческого рода. Особо необходимо подчеркнуть, что у Рабле вовсе нет внутреннего индивидуального аспекта жизни. Человек у Рабле — весь вовне. Здесь достигнут известный предел овнешненности человека. Ведь на протяжении всего громадного романа Рабле нет ни одного случая, где изображалось бы то, что думает герой, изображались бы его переживания, давался бы внутренний монолог. Внутреннего мира в этом смысле нет в романе Рабле. Все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге. В нем нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне). Напротив, все, что есть в человеке, обретает полноту своего смысла лишь во внешнем выражении: только здесь — во внешнем выражении — оно приобщается подлинному бытию и подлинному реальному времени. Поэтому и время здесь едино, не расколото на внутренние аспекты, не дает индивидуально-внутренних отростков и тупиков, моменты его прогрессивно следуют друг за другом в одном общем для всех мире и для всех одинаково. Поэтому рост здесь преодолевает всякую индивидуальную ограниченность и становится ростом историческим. Поэтому и проблема совершенствования становится здесь проблемой роста нового человека вместе с новой исторической эпохой, в новом историческом мире, рядом со смертью старого человека и старого мира.

Поэтому-то древние соседства восстанавливаются здесь на новой и высшей основе. Они освобождены от всего того, что их разъединяло и искажало в старом мире. Они освобождены от всяких потусторонних осмысливаний, от сублимаций и от подавления. Эти реальности очищены смехом, выведены из всех разъединяющих их и искажающих их природу высоких контекстов и сведены в реальном контексте (плане) свободной человеческой жизни. Они даны в мире свободно осуществляющихся человеческих возможностей. Эти возможности ничем не ограничиваются. В этом основная особенность

272

Рабле. Все исторические ограничения здесь как бы уничтожены, начисто сняты смехом. Поле остается за человеческой природой, за свободным раскрытием всех заложенных в ней возможностей. В этом отношении мир Рабле диаметрально противоположен ограниченной локальности идиллического мирка. Рабле развертывает на новой основе подлинны просторы фольклорного мира. В пределах пространственно-временного мира и подлинных возможностей человеческой природы его воображение ничем не сковано и не ограничено. Все ограничения оставлены умирающему и высмеиваемому миру. Все представители этого мира: монахи, богословы, феодальные вояки и царедворцы, короли (Пикрошоль, Анарх), судьи, магистры и др. — смешны и обречены на смерть. Они вполне ограничены, их возможности совершенно исчерпываются их жалкой действительностью. Им противостоят Гаргантюа, Пантагрюэль, Понократ, Эпистемон и — отчасти — брат Жан и Панург (преодолевающие свою ограниченность). Это — образы неограниченных человеческих возможностей.

Главные герои — Гаргантюа и Пантагрюэль — вовсе не являются королями в том же ограничивающем смысле, как феодальные короли Пикрошоль и Анарх; но это и не только воплощение идеала короля-гуманиста, противопоставляемого этим феодальным королям (хотя момент этот, безусловно, есть); в основе своей эти образы — образы фольклорных королей. К ним, как и к царям гомеровского эпоса, применимы слова Гегеля о том, что они избраны героями произведения

«вовсе не из чувства превосходства, а из совершенной свободы воли и творчества, которые реализованы в представлении княжения». Таких героев делают королями, чтобы наделить их наибольшими возможностями и свободой для полной реализации себя, своей человеческой природы. Такие же короли, как Пикрополь, являясь действительными королями умирающего социально-исторического мира, — ограничены и жалки, как ограничена и жалка их социально-историческая действительность. В них нет никакой свободы и никаких возможностей.

Таким образом, Гаргантюа и Пантагрюэль в основе своей — фольклорные короли и богатыри-гиганты. Поэтому они прежде всего — люди, которые могут свободно осуществлять все заложенные в человеческой природе возможности и требования без всяких моральных и религиозных компенсаций земной ограниченности,

273

слабости и нужды. Этим определяется и своеобразие образа большого человека у Рабле. Раблезианский большой человек глубоко демократичен. Он вовсе не противопоставляется массе как нечто исключительное, как человек иной породы. Напротив, он сделан из того же общечеловеческого материала, что и все прочие люди. Он ест, пьет, испражняется, пускает ветры, — но только все это в грандиозных масштабах. В нем нет ничего непонятного и чуждого общечеловеческой природе, массе. К нему вполне применимы слова Гете о крупных людях: «Более крупные люди обладают лишь большим объемом, они разделяют добродетели и недостатки с большинством, но лишь в большем количестве». Раблезианский большой человек — высшая степень человека. Такое величие никого не может унижать, ибо каждый видит в нем лишь возвеличение своей собственной природы.

Этим раблезианский большой человек принципиально отличается от всякого героизма, противопоставляющего себя массе других людей как нечто исключительное по своей крови, по своей природе, по своим требованиям и оценкам жизни и мира (от героизма рыцарского и барочного романа, от героизма романтического и байроновского типа, от ницшеанского сверхчеловека). Но он также принципиально отличается и от возвеличения «маленького человека» путем компенсации его реальной ограниченности и слабости моральной высотой и чистотой (герои и героини сентиментализма). Раблезианский большой человек, выросший на фольклорной основе, велик не в своих отличиях от других людей, а в своей человечности, он велик полнотой раскрытия и осуществления всех человеческих возможностей, и он велик в реальном пространственно-временном мире; внутреннее здесь вовсе не противопоставляется внешнему (он, как мы знаем, сплошь овнешнен в положительном смысле).

На фольклорной основе построен и образ Панурга. Но здесь эта основа — шутовская. Народный шут присутствует в этом образе гораздо живее и существеннее, чем в параллельных явлениях шутовского романа и новеллы, то есть в образе «пикаро».

Уже на эту фольклорную основу образов главных героев Рабле накладывает затем некоторые черты, присущие его идеалу монарха и гуманиста, а затем и некоторые реально-исторические черты. Но фольклорная

274

основа ярко просвечивает за всеми этими чертами и создает глубокую реалистическую эмблематику этих образов.

Свободный рост всех человеческих возможностей понимается Рабле, конечно, вовсе не в узкобиологическом плане. Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения. Это прежде всего

географически отчетливый мир культуры и истории. Далее, это астрономически освещенная Вселенная. Человек может и должен завоевать весь этот пространственно-временной мир. Образы этого технического завоевания Вселенной даны также на фольклорной основе. Чудесное растение — «пантагрюэлин» — это — «разрыв-трава» мирового фольклора.

Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни. И это было вполне созвучно с наступающей эпохой великих географических и космологических открытий.

### Х. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью.

В наших очерках мы анализировали только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития. Здесь же, в конце нашей работы,

275

мы только назовем и едва коснемся некоторых хронотопических ценностей разных степеней и объемов.

В первом очерке мы коснулись хронотопа встречи; в этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности. Связанный с ним хронотоп дороги обладает более широким объемом, но несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» — преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени.

Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа. Дорога проходит через античный бытовой роман странствий, «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея. На дорогу

выезжают герои средневековых рыцарских романов, и часто все события романа совершаются или на дороге, или сконцентрированы вокруг дороги (расположены по обе стороны ее). А в таком романе, как «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающий к Богу, то удаляющий от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути). Дорога определила сюжеты испанского плутовского романа

276

XVI века («Ласарильо», «Гусман»). На рубеже XVI—XVII веков на дорогу выехал Дон-Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога. Дорога эта уже глубоко интенсифицирована течением исторического времени, следами и знаками хода времени, приметамы эпохи. В XVII столетии на дорогу, интенсифицированную событиями Тридцатилетней войны, выходит Симплициссимус. Дорога далее тянется, сохраняя свое магистральное значение, и через такие узловые в истории романа произведения, как «Франсион» Сореля, «Жиль Блаз» Лесажа. Сохраняется значение дороги (хотя и ослабляется) в романах Дефо (плутовских), у Филдинга. Дорога и встречи на ней сохраняют свое сюжетное значение и в «Годах учения» и «Годах странствия Вильгельма Мейстера» (хотя существенно меняется их идеологический смысл, так как в корне переосмысливаются категории «случая» и «судьбы»). На полуреальную, полуметафорическую дорогу выходит Генрих фон Офтердинген у Новалиса и другие герои романтического романа. Наконец, значение дороги и встреч на ней сохраняется в историческом романе — у Вальтера Скотта, особенно же в русском историческом романе. Например, «Юрий Милославский» Загоскина построен на дороге и дорожных встречах. Встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет «Капитанской дочки». Вспомним и о роли дороги в «Мертвых душах» Гоголя и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова.

Не касаясь здесь вопроса об изменении функций «дороги» и «встречи» в истории романа, отметим лишь одну очень существенную черту «дороги», общую для всех перечисленных разновидностей романа: дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире (Испания «Жиль Блаза» — условна, а временное пребывание Симплициссимуса во Франции несущественно, так как чуждость чужой страны здесь мнимая, экзотики нет и в помине); раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны (поэтому если здесь можно говорить об экзотике, то только о «социальной экзотике» — «трущобы», «подонки», воровские миры). В этой своей функции «дорога» была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII века (классический пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и в

277

публицистических путевых очерках первой половины XIX века (например, у Гейне). Этой особенностью «дороги» перечисленные романские разновидности отличаются от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софистический роман (анализу которого мы посвятили первый очерк настоящей работы), романа барокко XVII века. Аналогичную дороге функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью.

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий — «збмок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола — «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом

историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер. Вальтер Скотт сумел преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятным и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в замке (с его окружением) пространственных и временных моментов-примет, историческая интенсивность этого хронотопа определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

В романах Стендаля и Бальзака появляется существенно новая локальность свершения событий романа — «гостиная-салон» (в широком смысле). Конечно, не у них впервые она появляется, но только у них она

278

приобретает полноту своего значения как место пересечения пространственных и временных рядов романа. С точки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев.

Это сюжетно-композиционное значение вполне понятно. Здесь, в гостиной-салоне Реставрации и Июльской монархии, — барометр политической и деловой жизни, здесь создаются и гибнут политические, деловые, общественные, литературные репутации, начинаются и рушатся карьеры, вершатся судьбы высокой политики и финансов, решается успех или неуспех законопроекта, книги, пьесы, министра или куртизанки-певички; здесь достаточно полно представлены (сведены в одном месте в одном времени) градации новой социальной иерархии; наконец, здесь в конкретных и зримых формах раскрывается вездесущая власть нового хозяина жизни — денег.

Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим. Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-зримой.

Конечно, у великих реалистов — Стендаля и Бальзака — местом пересечения временного и пространственного рядов, местом сгущения следов хода времени в пространстве служит не только гостиная-салон. Это лишь одно из мест. Способность Бальзака «видеть» время в пространстве была исключительной. Напомним хотя бы замечательное изображение у Бальзака домов как

материализованной истории, изображение улиц, города, сельского пейзажа в плоскости его обработки временем, историей.

Коснемся еще одного примера пересечения пространственного

279

и временного рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «провинциальный городок». Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке (и до Флобера, и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флоберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Из дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-жизненное циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен

280

и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистериального и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах — и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-мистериальная

площадь<sup>w</sup>. Этим, конечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны, как и обновляющиеся в них традиции.

В отличие от Достоевского, в творчестве Л. Н. Толстого основной хронотоп — биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновенным

281

является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение — ничем не подготовленное, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценил мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени. После биографического времени и пространства существенное значение имеет у Толстого хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп и даже хронотоп трудовой идиллии (при изображении крестьянского труда).

\* \* \*

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их сюжетное значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение.

Вместе с этим бросается в глаза и з о б р а з и т е л ь н о е значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событиях можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создаст возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественной точкой для развертывания «сцен» в романе, в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения (у Стендаля, например, осведомлению и сообщению принадлежит высокий удельный вес; изображение концентрируется и сгущается в немногих сценах; сцены эти бросают конкретизирующий свет и на осведомительные части романа — см., например, построение «Арманс»). Таким

282

---

<sup>w</sup> Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной «психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно, и социальны); отсюда они и приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов.

образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа — философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. — тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа.

Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков (правда, функции, например хронотопа дороги, изменяются в этом процессе развития). Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса. Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера («Философия символических форм»), где дается богатый фактическим материалом анализ отражения времени в языке (освоения времени языком).

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он устанавливает временной характер художественно-литературного образа. Все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга, красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Красота вовлекается в цепь изображаемых событий и является в то же время не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе, ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения реального времени, то есть проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе,

283

прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе.

На фоне этой общей (формально-материальной) хронотопичности поэтического образа как образа временного искусства, изображающего пространственно-чувственные явления в их движении и становлении, уясняется особенность тех жанрово-типических сюжетобразующих хронотопов, о которых мы до сих пор говорили. Это специфические романно-эпические хронотопы, служащие для освоения реальной временной (в пределе — исторической) действительности, позволяющие отразить и ввести в художественную плоскость романа существенные моменты этой действительности.

\* \* \*

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп, о чем мы уже говорили.

В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным (их-то мы главным образом



анализировали здесь). Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина). Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он — вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны.

Как же даны нам хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мертвый,

284

а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим и осязаем, но мы всегда слышим в нем голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий какое-то определенное место в пространстве, то есть локализованный; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени. Текст как таковой не является мертвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда приходим к человеческому голосу, так сказать, упрямся в человека; но текст всегда закреплён в каком-нибудь мертвом материале: на ранних стадиях развития литературы — в физическом звучании, на письменной стадии — в рукописях (на камне, на кирпичках, на коже, на папирусе, на бумаге); в дальнейшем рукопись может принять форму книги (книги-свитка или книги-кодекса). Но рукописи и книги в любой форме лежат уже на границах между мертвой природой и культурой, если же мы подходим к ним как к носителям текста, то они входят в область культуры, в нашем случае — в область литературы. В том совершенно реальном времени-пространстве, где звучит произведение, где находится рукопись или книга, находится и реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу, находятся и реальные люди, слушающие и читающие текст. Конечно, эти реальные люди — авторы и слушатели-читатели — могут находиться (и обычно находятся) в разных временах-пространствах, иногда разделенных веками и пространственной далью, но все равно они находятся в едином реальном и незавершенном историческом мире, который отделен резкой и принципиальной границей от изображенного в тексте мира. Поэтому мир этот мы можем назвать создающим текст миром: ведь все его моменты — и отраженная в тексте действительность, и создающие текст авторы, и исполнители текста (если они есть), и, наконец, слушатели-читатели, воссоздающие и в этом воссоздании обновляющие текст, — равно участвуют в создании изображенного в тексте мира. Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и созданные хронотопы изображенного в произведении (в тексте) мира.

Как мы сказали, между изображающим реальным миром и миром, изображенным в произведении, проходит резкая и принципиальная граница. Об этом никогда нельзя забывать, нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор еще иногда делается, изображенный мир

285

с изображающим миром (наивный реализм), автора — творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы. Но совершенно

недопустимо понимание этой принципиальной границы как абсолютной и непреходимой (упрощенческое догматическое спецификаторство). При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения.

\* \* \*

Необходимо еще кратко остановиться на авторе — творце произведения и на его активности.

Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним. Мы встречаем его (то есть его активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображенных хронотопах. Эти расчленения различны в разных

286

жанрах, причем в некоторых из них традиционно сохраняются те расчленения, которые определялись реальными условиями исполнения и слушания произведений этих жанров в ранние эпохи их дописьменного (устного) бытования. Так, мы довольно явственно прощупываем хронотоп певца и слушателей в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках. Но и в членении произведений нового времени учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира. Это взаимодействие очень четко раскрывается и в некоторых элементарных композиционных моментах: всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (раз личные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов.

Автор-создатель свободно движется в своем времени; он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени в изображенном событии. Здесь ярко проявляется различие изображаемого и изображенного времени.

Но тут возникает более общий вопрос: из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?

Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности во всей ее сложности и полноте, причем сам он находится как бы на касательной к изображаемой

287

им действительности. Та современность, из которой смотрит автор, включает в себя прежде всего область литературы, притом не только современной в узком смысле слова, но и прошлой, продолжающей жить и обновляться в современности. Область литературы и — шире — культуры (от которой нельзя оторвать литературу) составляет необходимый контекст литературного произведения и авторской позиции в нем, вне которого нельзя понять ни произведения, ни отраженных в нем авторских интенций<sup>x</sup>. Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер, аналогичный со взаимоотношениями между хронотопами внутри произведения (о которых мы сказали выше). Но эти диалогические отношения входят в особую смысловую сферу, выходящую за рамки нашего чисто хронотопического рассмотрения.

Автор-творец, как мы уже говорили, находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самом событии, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор — творец этого изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется мне неудачным: все, что

288

стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее. Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создает, то есть как-то представляет себе автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор, и другие материалы о нем, но он (слушатель-читатель) создает только художественно-исторический образ

---

<sup>x</sup> От других областей социального и личного опыта автора-творца мы здесь отвлекаемся.

автора, который может быть более или менее правдивым и глубоким, то есть подчиненным тем критериям, какие обычно применяются к этого рода образам, но он, конечно, не может войти в образную ткань произведения. Однако если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю правильнее и глубже понять произведение данного автора.

Сложной проблемы слушателя-читателя, его хронотопического положения и его обновляющей произведение роли (в процессе жизни произведения) мы в данной работе касаться не будем; укажем только, что всякое литературное произведение обращено вне себя, к слушателю-читателю и в какой-то мере предвосхищает его возможные реакции.

\* \* \*

В заключение мы должны коснуться еще одной важной проблемы — проблемы границ хронотопического анализа. Наука, искусство и литература имеют дело и со словесными моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям. Таковы, например, все математические понятия: мы их используем для измерения пространственных и временных явлений, но сами они как таковые не имеют временно-пространственных определений; они — предмет нашего абстрактного мышления. Это — абстрактно-понятийное образование, необходимое для формализации и строго научного изучения многих конкретных явлений. Но смыслы существуют не только в абстрактном мышлении, — с ними имеет дело и художественное мышление. Эти художественные смыслы также не поддаются временно-пространственным определениям. Более того,

289

всякое явление мы как-то осмысливаем, то есть включаем его не только в сферу временно-пространственного существования, но и в смысловую сферу. Это осмысление включает в себя и момент оценки. Но вопросы о форме бытия этой сферы и о характере и форме осмысливающих оценок — вопросы чисто философские (но, разумеется, не метафизические), обсуждать которые мы здесь не можем. Здесь же нам важно следующее: каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов.

\* \* \*

Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причем изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода. Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения.

290