

Ivo Pospíšil

Заниматься серьезно возникновением и генезисом русского романа значит изучать рождение и развитие романа в общем. Однако нельзя не видеть своеобразный путь русского романа, символизирующий сложную и зачастую противоречивую эволюцию русской литературы в целом.

Цель и объем настоящей работы, которая входит в состав более обширной монографии, не позволяют учитывать все – даже не все важные – теории возникновения романного жанра. Разумеется, отдельные взгляды и концепции тесно связаны с общим развитием генологии (жанрологии) и с реформами генологической систематики, которые упоминались в моих предыдущих работах.<sup>1</sup> Для Г. Лукача (*Theorie des Romans*, 1915–1920) роман является результатом разложения эпопеи; роман не может представлять тотальность жизни, он к ней только стремится, являясь наглядным свидетельством продолжающегося процесса отчуждения и распада первоначально однородных структур. Для М. Бахтина (см. сб. статей *Вопросы литературы и эстетики*, опубл. 1975) роман является результатом полифоничности общественной жизни – это, следовательно, не продукт распада эпопеи, а адекватная рефлексия новой действительности. По Б. А. Грифцову (*Теория романа*, 1927), роман возникает параллельно с другими жанрами, приобретает доминантную позицию (именно в этом мнение Грифцова совпадает со взглядом Бахтина) и все время защищает свое владение (Бахтин думает, что роман подчиняет себе все новые и новые литературные жанры). Все упомянутые историки и теоретики литературы являются сторонниками античного происхождения романного жанра, хотя их мнения расходятся в решении проблемы его генезиса. В. Кожинов уверен, что подлинный роман возникает только в эпоху Возрождения, что это вполне мещанский, буржуазный жанр, хотя определенные его формы появились гораздо раньше. Б. А. Грифцов пишет о прерывистом развитии романа; по его мнению, роман рождается все сызнова: в античную эпоху, в средневековье, в эпоху Ренессанса, Просвещения и т. д. Концепция В. Кожинова кажется мне в основном убедительной, так как роман на самом деле

является детищем Нового времени - именно по своему структурному и психологическому базису. Нельзя, однако, отрицать и древние корни жанра, так что понимание романа как жанра с прерывистым развитием в книге Б. Грифцова кажется намного точнее. В учебнике *Введение в теорию романа* автор Н. Т. Рымарь, ориентирующийся скорее на структурные проблемы жанра (романный герой, эпическое единство, романский диалог, романское сознание, романское мышление), исходит из бахтинского представления о приоритете античного, рыцарского и пасторального романа. Однако не следует упускать из виду преемственность жанровой ткани, так что роман - по моему мнению - содержит в себе как прерывистость, так и преемственность: он возникает будто бы счезнова, будто бы на пустом месте, но все же с могучими слоями жанровой традиции за спиной. Эта обстановка многократного возникновения и генезиса романа влечет за собой усложненное историческое, как бы двойное, дуалистическое развитие жанра, трансформация которого в русских условиях представляет собой проблему еще более сложную, чем общее развитие жанра.<sup>2</sup>

Прерывистость и преемственность в развитии романа не обнаруживают, однако, множественность жанровых источников, которые трудно возобновляются, реконструируются. Этому, на наш взгляд, может успешно способствовать типология романа, так как определенные романские типы восходят к более или менее очевидно осознаваемым первоисточникам. Г. Лукач дает определение отвлеченно-идеалистического типа романа (Дон Кихот); доминантой романа XIX века он считает неспособность действительности удовлетворять потребности души. Вильгельм Мейстер Гете является для него попыткой примирить индивидум и общество, в романах Л. Толстого он увидел "роман, переходящий в эпопею", главным образом в мотиве совпадающих ритмов человека и природы, космоса. Для Бахтина главным критерием типологии романа является хронотоп: взаимоотношения хроноса (времени) и топоса (пространства) определяют тип романа (древнегреческий, рыцарский, роман воспитания); структурная полифоничность или монологизм представляют собой сопровождающие признаки жанра. Б. Грифцов образует подобную картину "борьбы" жанров, как и Бахтин; в отличие от него он не отрицает и традиционные критерии типологии: по литературным направлениям и школам (например:

романтический, символистический, реалистический роман); однако сам Грифцов утверждает, что роман имеет свою логику, не совпадающую с логикой литературных направлений. Далее речь идет о критерии материала (рыцарский, авантюрный, деревенский роман); Грифцов, однако, отрицает эти критерии, влекущие за собой бесконечные цепи романских типов, которые вновь и вновь рождаются (научная фантастика, спортивный роман и т. д.). Для Грифцова существенны и форма (эпистолярный роман, роман-повествование от первого лица) или пространство (экстенсивный роман, интенсивный роман). В. Кожин видит первоисточник романа как мецанского жанра в плутовском романе. Английские теоретики романа Э. Мюир (E. Muir) и П. Лаббок (P. Lubbock) основывают свои типологии на текстовой структуре: Мюир говорит о драматическом типе романа, о романе характера, хронике и о пространственно-временном романе (space-time novel); Лаббок подчеркивает два типа: образный роман (pictorial novel), включающий в себя и хронику, и драматический роман (dramatic novel) – их синтез приводит к возникновению смешанных жанровых типов.<sup>3</sup>

Изучение типологии отдельных романских произведений свидетельствует, однако, о том, что упомянутые перечисления разнообразных типов не способны раскрыть все индивидуальные трансформации литературного текста. Я бы даже сказал, что прерывистость и преемственность развития являются характерным признаком не только романа в целом, но каждого отдельного романского текста, который как бы рождается сызнова из своего первоисточника, из исходной, базисной структуры. Этот факт, может быть, привел к убеждению английского романиста Э. М. Форстера, что нельзя найти структурную или качественную характеристику романа как такового, и к формулировке провокационной количественной дефиниции романа.<sup>4</sup> Из этого вытекает, что роман на самом деле представляет не конкретную ткань произведения, текст (лат. textus), а скорее творческий принцип, механизм, особый "melting pot", в котором трансформируются все текстовые и внетекстовые импульсы, образуя новое целое, однако и сохраняя более или менее свой подлинный облик: есть романские структуры, в которых литературные первоисточники почти неразличимы, есть, однако, и другие произведения, основанные скорее на механическом сцеплении

текстовых и жанровых первоисточников. Во всяком случае, нельзя отрицать множественность (plurality) романых источников - роман является многослойной структурой, которая рождается индивидуально, вновь и вновь, на базе определенного трансформационного механизма, определенного генетического кода.

Множественность романых источников наблюдается и в развитии русского романа. Он является прежде всего естественной частью русской литературы, т. е. носит и ее противоречивый характер, основанный на цепях антиномий, подтверждающих дуализм русской культуры в целом: язычество - христианство, восточное - западное христианство, Россия - Европа, Россия - Азия, староверы (раскольники) - реформисты-никоианцы, сторонники европеизации при Петре I - традиционно ориентированные оппоненты, славянофилы - западники.<sup>5</sup> Занимаясь жанровой структурой русской литературы, я пришел к выводу, что доминантным слоем являются "статические жанры", в том числе физиологический очерк, мемуары, хроника, которые представляют конкретную литературную реализацию известных экзистенциальных антиномий дом - мир, природа - культура, старое - новое. Тяготение к сохранению дома, природы и старого проходит красной нитью через всю художественную ткань русской литературы. Сравнение отдельных явлений русской, словацкой и чешской литератур наглядно демонстрировало более прочные и глубокие корни русского тяготения к "старому", к "русской сказке", к старине, связанной, как правило, с воспоминаниями о детстве (Лесков - Гурбан Ваянский - Ванчура).<sup>6</sup> Именно антиномия Россия - Европа является в этом отношении ключевой. Домонгольская Русь была составной частью Европы более, чем раздробленная территория восточных славян с XIII века. Однако возникновение Московской Руси и "собрание русских земель" привело к новым попыткам укрепить отношения к Европе, хотя в России не было Возрождения в европейском смысле слова, т. е. явления, охватывающего культуру, этикет и все виды искусства, хотя в архитектуре и в изобразительном искусстве наблюдаются его элементы, однако скорее византийского происхождения. По моему мнению, более прав В. Кожин, думающий о запоздалом русском Возрождении в XVIII веке, т. е. в эпоху, традиционно считающуюся эпохой классицизма.<sup>7</sup>

С XVI века начинается усиленный процесс осознанного сближения России и Европы, кульминирующий в период петровских реформ. Ремающим временем был XVIII век, представляющий особую поэтическую мастерскую, в которой складывалась литературная технология, художественные приемы, структура литературного ремесла. В это время русская литература стремилась снимать "копии" европейских литературных направлений и отдельных произведений. Предположение В. Кожина является вполне уместным: механическая трансплантация европейских структур в русскую литературу отражала лишь поверхностные, внешние слои артефакта; на протяжении следующих десятилетий, т. е. в XIX веке, стало необходимым усваивать и глубинные культурные слои: запоздалый Ренессанс в личности Ломоносова (на поверхности функционирует, однако, в качестве классицизма, точнее "псевдоклассицизма"); поэтика барокко встречается в 30-е годы XIX века ("малороссийские" повести Гоголя), сентиментализм в 40-е годы ("Бедные люди" Достоевского - смотри также сентиментальные мотивы в чешской литературе периода национального возрождения, например, у Болены Немцовой!), романтизм совпадает с неоромантизмом, реализм относится к 70 - 80-м годам XIX века. "Новая периодизация" В. Кожина, своего рода сенсация 70-х годов XX века, не учитывает, однако, факт, что русская литература усваивает европейские литературные модели не только с опозданием, а скорее в двух этапах: на поверхностном и глубинном уровнях. В процессе упомянутого "глубинного фазиса" речь идет об особой обратной связи: русская литература, усвоив поверхностную модель, вновь обращается к своим автохтонным источникам, сопоставляя, таким образом, чужое и отечественное. В рамках "глубинного фазиса" образуется новая модель литературного направления или жанра, которая выступает как амбивалентная структура: с одной стороны, она кажется несовершенной, слишком примитивной, с другой стороны, она может считаться своеобразным экспериментом, оригинальным творческим нарушением литературных закономерностей. Короткое замыкание "пре - пост" (литературное явление может выступать как ранний, незрелый этап развития оригинальной европейской модели - "пре"; одновременно оно может восприниматься как оригинальная, творческая трансформация, выходящая за пределы первоначальной

европейской модели - "пост"). "Пре-пост эффект" или же "пре-пост парадокс" является, на наш взгляд, существенной закономерностью русской литературы прошлого. Нет необходимости приводить конкретные примеры: сложное усвоение европейских литературных моделей по этапам убедительно продемонстрировано упомянутым В. Кожинным.

Именно возникновение и генезис русского романа являются наглядным доказательством. В известной статье о предпосылках возникновения русского романа Д. С. Лихачев, хотя и признавал смысл поисков романного жанра в древнерусской литературе,<sup>8</sup> справедливо заметил: "В сущности мы должны признать, что древняя русская литература (не переводная, а оригинальная) на всем протяжении развития, вплоть до XVII века, не знает ничего, что хотя бы отдаленно напоминало собой роман: роман ли приключений, роман ли путешествий, роман любовный или какой-либо другой в его эллинистических, византийских или западноевропейских средневековых формах".<sup>9</sup> Лихачев приходит к выводу, что роман является естественным результатом развития всей литературы, традиционно связывая его возникновение с секуляризацией: "Роман мог возникнуть только на известной, при этом вполне развитой, стадии развития литературы, в пору, когда в свои законные права вступил художественный вымысел, когда литература стала действительно литературой и полностью отделилась от своих, деловых и церковных функций, стала стремиться к занимательности, а затем к широкому художественному обобщению."<sup>10</sup> Секуляризация произошла в русской литературе, как известно, сравнительно поздно - начинается в XVII, заканчивается в XVIII веке - служебность литературы церковным целям постепенно исчезает, однако религиозность не перестает быть существенным слоем русской литературы - доказательство этому и частые "возвращения к истокам" у А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других, постоянное вдохновение древнерусскими жанрами и видными лицами Древней Руси.<sup>11</sup> По М. Бахтину, каждое содержание, вложенное в литературу, может в будущем, в "большом времени", воскреснуть. Религиозность стала доминирующим элементом русской литературы; религиозно-этическая точка зрения могла, следовательно, стать естественным исходным пунктом для

анализа русской литературы.<sup>12</sup>

Русский роман имеет автохтонные и чужие источники. Хотя в период Древней Руси настоящий роман – кроме переводных текстов – не возник, все же образуется определенный словесный базис, позже позволивший воспринять романские импульсы, приходящие из Западной Европы. Первой очень важной предпосылкой возникновения, генезиса и конечного формирования русского романа является прочное и постоянное бытование в древнерусской литературе эпических структур – это былины, эпос с лирическими отступлениями (*Слово о полку Игореве* – пока оно воспринимается как подлинный средневековый памятник), поучения, историко-документальная литература (касающаяся, например, монгольского нашествия), житийная (агиографическая) литература, воинская повесть и героические песни о военных победах и поражениях. Хотя среди этих произведений нельзя найти настоящий роман, легко можно распознать зародыши романного жанра, плодотворный эпический базис, подготовленный принять романские импульсы, формы и модели. Интересно, что все эти "предпосылки" и "базисы" образовали особый синтез в *Жизни протопопа Аввакума* (1672–1675). Прекращение и преемственность, наблюдаемые в развитии романа вообще, являются и рамками русской литературы: роман здесь возникает как будто вновь и вновь, продолжая, однако, поэтику предшествующих романских моделей. Говоря о древнерусских источниках романа, нельзя забывать об устном творчестве, о фольклоре (былины), которые сильно (сильнее, чем в других литературах) повлияли и на литературу. Именно устный, "словесный" характер всех славянских литератур имел в виду известный чешский компаративист Ф. Вольман в своих книгах "Словесность славян" (1928) и "К вопросу о методологии сравнительной славянской словесности" (1936). Позиция *Жития протопопа Аввакума* как своеобразного романного перекрестка была подтверждена – хотя скорее в полемическом тоне – в известной книге В. Кожина.<sup>13</sup> *Житие протопопа Аввакума* является синтезом: на перекрестках развития русского романа образовались все новые и новые, частные синтезы. "Житие" является прежде всего языковым и стилистическим синтезом, особым, домоноссовским синтезом церковнославянского языка и разговорного восточнославянского языка. Лексика, синтаксис и стиль, однако, полностью не слились;

обе модели имели аксиологическую функцию: торжественные церковнославянизмы были связаны с теологическими, религиозными вопросами, с подвижничеством староверов, с муками святого (этими Аввакум считал самого себя), разговорные формы с ежедневным бытом и с "бесовскими" никонианцами. Модель "опрокинутого" жанра ("житие" является одновременно агиографией и автобиографией, в рамках традиционной литературы появляются зародки биографического романа) – скрытая форма двойственного осущения жизни: теологического, трансцендентного и повседневного, бытового, детального. Раздвоение, однако, коренится в единстве теологической модели мира, в божественной иерархии, в которой все – возвышенное и повседневное – имеет свое определенное место.

Упомянув значение *Жития протопopa Аввакума* как перекрестка в развитии романного жанра в России, нельзя не коснуться некоторых современных теоретических работ о романе, которые пытаются связать развитие романа с определенными архетипичными парадигмами. Идеи этих работ имеют с нашими представлениями много общего, в том числе и идею автономного, прерывистого развития романа в целом, и важность определенных линий развития, восходящих к конкретным архетипам. Д. Годрова в книге, названной, кажется, не случайно, *Поиски романа* (1989), образует типологические гнезда, связывающие отдельные типы романа с их источниками (этикет и французский роман, утопическое пространство в романе, агиография и роман, бытовая повесть как предроманическая форма, роман инициирования, народные книжки и так называемый народный роман, роман о чуде).<sup>14</sup> В. Сватонов в блестящем сборнике статей *Эпические источники романа (Из теории и типологии русской прозы)* посвящает вторую статью исторической поэтике, но все-таки "пафос" его поисков устремлен к определенным архетипам ("роман жизненного переворота" в русской литературе). Поиски архетипов как исходных романских структур, как они проявились и в коллективном сборнике (с участием В. Сватонова)<sup>16</sup>, ориентированном на региональный роман и на миф региона, основаны на жанровой доминанте, т. е. на своего рода упрощении, моделировании, схематизации: без этого, разумеется, ни в какой науке не обойтись. Но все-таки нельзя не учитывать двойственную, амбивалентную структуру артефакта:



повесть "Бабушка" чешской писательницы Божены Немцовой считается у Сватоя идиллическим повествованием, хотя второй доминантой является, как нам кажется, особая форма беспокойства, тревоги, незаконченности: все стремится к гармоническому космосу, никогда его, однако, не достигая. Поиски однозначных доминант элегантно скрывают фактическую сложность, противоречивость и хаотичность романских произведений. Являются *Крестовые сестры* Ремизова на самом деле только романом жизненного переворота, *Жизнь Клима Самгина* — только романом столкновения культур, можно ли ряд литературных произведений свести к роману инициирования и т. д.? Поиски архетипов и образование архетипичных линий развития являются необходимым, неизбежным этапом на пути к образованию эволюционной модели жанра в целом — схематических линий, с одной стороны, и детальной трансформационной поэтики, с другой.

Между тем как вершиной русских попыток создания романного жанра является *Житие протопопа Аввакума* как результат скорее внутреннего, автохтонного процесса (если, разумеется, не учитывать византийскую письменность, которая синтетизировалась с устной восточнославянской словесностью), европейские модели проникли на Русь только в просвещенном XVIII веке. Это проникновение было связано с классицизмом и преромантическими веяниями, главным образом с сентиментализмом. Особо выделяются переводные произведения и "переложения", в том числе *Похождения Телемаха* Фенелона (перевод Тредиаковского); однако на этом же этапе появляется сугубо русский устный источник, а именно сказка (к ней как к источнику романа возвращается во второй половине XIX века Н. С. Лесков, автор незаконченного романа-сказки *Чортовы куклы*, 1890) в произведении В. А. Левмина *Русские сказки* (1780–83), а также подражания европейскому роману. Эти опыты я бы назвал романскими вариациями, например, *Приключения Фемистокла* (1763) Ф. А. Эмина, *Нума Помпилий* (1768) и *Кадм и Гармония* (1786) М. М. Хераскова (1786), *Игра судьбы* (1789) Н. Ф. Эмина и другие.<sup>17</sup> Именно сентиментализм играл роль эстетического взрыва: хотя он, как известно, вновь и вновь возвращается в русскую литературу, даже в половине XIX века, в обличье чувствительности и эпистолярности, его русскую вершину в XVIII веке представляют два произведения, романы-путешествия, а именно *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790) А. Н.

Радицева и *Письма русского путешественника* (1791) Н. М. Карамзина. В случае Карамзина это было единственное произведение романного характера, которое он написал, если не принять во внимание десятки "романов", содержащихся в его *Истории Государства Российского* (1818-1824). Именно в этих произведениях начинается особая русификация, обрусение импортированного романа. Однако у обоих авторов был по крайней мере один предшественник: М. Д. Чулков с его романом *Пригожая повариха или похождения развратной женщины* (1770). Это убедительно показала С. Матгаузера в конце 50-х годов (ее работа была опубликована в 1961 г.).<sup>18</sup> Автор убедительно показала двойственный характер источников русского романа: западноевропейский плутовской роман и русские азбуковники. Она назвала этот жанр русским "аз-романом", подчеркивая, таким образом, конфессиональный характер жанра, связанный, однако, не с исповедью мученика Аввакума, а скорее с авантюрно-плутовским индивидуализмом, суверенным самосознанием нового героя. Матгаузера примерно 25 лет спустя показала еще раз важность источников в связи с поисками славянской эпопеи.<sup>19</sup> Хотя в ее анализе типологическая связь с романом Д. Дефо *Молль Флендерс* (1722) осталась в стороне, она справедливо демонстрировала важность этой проблемы романых источников. Генезис русского романа, на наш взгляд, основан на ступенчатом частном синтезе разнообразных словесных слоев. Именно множественность источников русского романа, проявившаяся с такой остротой в начальной стадии его развития, сказывается и в более поздних периодах его развития. Генезис русского романа, как нам кажется, нельзя свести к изолированным архетипичным жанровым гнездам; его корни характеризуются множественностью, переплетениями, разнообразием, пожалуй, даже хаотичностью.

Вернемся, однако, к Радицеву и Карамзину. То, что мне кажется в этих романых структурах подлинно русским, это проявление того, что я назвал пре-пост эффектом или пре-пост парадоксом. Эпистолярный роман путешествий и роман путевых записок являются только рамками, конвенциональной жанровой формой чего-то другого, как раз рожденного, которое преодолевает границы жанра; это можно считать или несовершенством, даже нелепостью и примитивизмом ("пре"), или новаторством,

эстетической революцией ("пост"). Под маской сентиментального путешествия развиваются два новых жанра: в случае произведения Карамзина, старающегося везде проявлять свой "сентиментализм", это сдвиг в сторону интеллектуального романа-беседы как начальной, фрагментарной стадии дидактического воспитательного романа (Erziehungsroman), в случае Радицева - трансформация "сентиментального путешествия" стерновского типа в политическую публицистику. В. Сиповский когда-то привел классификацию начальных этапов развития русского романа, в которой определенное место занял авантюрный и "сентиментальный" романы, между тем как оригинальный русский роман очутился в конце эволюционного ряда.<sup>20</sup> Важнее всего то, что упомянутая ступенчатость обнаруживается и в усвоении разных европейских романских моделей, в том числе плутовского романа; он усваивается в нескольких этапах, образуя разные жанровые формы (Чулков; значительно позже Ф. Булгарин, перенесший как поляк жанровую модель из польской литературы и трансформирующий ее в "нравственно-сатирический роман" Иван Выжигин). В связи с Булгариным и его противниками из "натуральной школы" нельзя забывать о роли физиологического очерка как конститутивного элемента начальных этапов развития романа, как о нем писал выдающийся чешский славист К. Крейчи.

Перманентное образование частных синтезов, ступенчатая форма развития жанра и множественность жанровых источников образуются и в более зрелых русских романах XIX века. То, что бросается в глаза при изучении ранних стадий развития русского романа, заключается в каком-то чудачестве, странностях. Они иногда проявляются и в нарочном устранении генетических связей между отдельными романскими моделями. Это явление можно продемонстрировать на скрытой, почти "подпольной" генетической связи поэтики "нравственно-сатирического романа" Фаддея Булгарина Иван Выжигин и Мертвых душ Н. В. Гоголя. Аутсайдер, и, как позже документально было доказано, агент III отделения тайной полиции стал автором известного, сначала пейоративного названия "натуральная школа". Его описания русского деревенского захолустья, провинции и галереи помещиков стали исходным пунктом поэтики Мертвых душ, включая и нравственно-сатирические стремления.<sup>21</sup> Известный русский историк литературы А. А.

Елистратова в своей репрезентативной книге о Гоголе упоминает ряд генетических связей *Мертвых душ* и западноевропейского романа (в том числе и его плутовского варианта), забывая, однако, об упомянутой, утраченной, сознательно маскированной связи с "проклятым" автором, исключенным критикой из "приличной" литературы.<sup>22</sup>

Чуждость и странность бросаются в глаза и при чтении пушкинского *Евгения Онегина*. Множественность его источников здесь вновь и вновь подтверждается. Это очень странное, загадочное произведение: провокационный и противоречивый подзаголовок "роман в стихах", вызывает сомнение. Русская амбивалентность снова показывает свое улыбающееся лицо: на жанровом базисе традиционной поэмы, т. е. лиро-эпического повествования, построено схематичное ядро романа, демонстрирующее тесную связь с зародышами импортированной романной модели, насыщенной сентиментализмом и идиллией. Сентиментальное чтение не раз эксплицитно упоминается в романе: тяготение к идиллии обнаруживается на всем протяжении драматического романа – идиллия, однако, одновременно, иронизируется, высмеивается, разлагается (романтическая ирония). Ирония, амбивалентность произведения находится в резком противоречии с демонстративной схематичностью композиции, которая строится по принципу зеркального отражения (Онегин – Ленский, Ольга – Татьяна, город – деревня, Петербург – Москва) в сравнительно изолированных пространственных комплексах, связывающихся воедино с лицом героя. Множественность информации, источников, реминисценций усиливается до такой степени, что "роман в стихах" становится своего рода метароманом (упоминается "ремесло" поэта, история литературы, контраст поэзии и прозы, ведутся остроумные беседы с читателем). Двойственность отношения автора к жанру романа сильно ощущается: возникает своеобразная смесь любви-ненависти, восхищения и пренебрежения. Поэт, связанный с поэзией и с определенной читательской (дворянской) публикой, пишет роман как "низкий" жанр, за которым, однако, будущее. Он не хочет покинуть поэзию полностью. Двойственность, "неискреннее" отношение Пушкина к роману, его иронизация, встречаются и в его опыте исторического романа *Капитанская дочка* в амбивалентной игре с названием: важным лицом является

рассказчик Гринев, главным персонажем, вероятно, сам Пугачев, но роман называется по дочери капитана Миронова (прием заимствован Пушкиным, как известно, из романов Вальтера Скотта; встречается, например, в романе *Айвенго*, 1820). Очевидно, что роман как жанр ощущается как начало аксиологического хаоса, как очень опасное стремление литературы к потере уверенности, к амбивалентной игре и потере возвышенного пафоса: то, что в XVIII веке родители запрещали своим дочерям читать романы (из-за безнравственности такой литературы) упоминается в *Евгении Онегине* в связи с чтением Татьяны, которая, однако, принадлежала уже к более счастливому поколению – роман выигрывал.

Русский роман, характеризующийся и в XIX веке образованием частных синтезов, множественностью жанровых источников и странностью, представляет собой прежде всего как бы эволюционный "складной альбом": у М. Ю. Лермонтова в *Герое нашего времени* (1840) это принцип цикличности, который сам по себе представляет загадку<sup>23</sup>, у Гоголя связывается и спорит даже несколько слоев: это сатира, поэма, фрагментарная модель *Божественной комедии*, плутовской роман, дидактическая публицистика в роде поучения, утопия. Еще Л. Н. Толстой использует роман для собственной словесной постройки; *Война и мир* воспринималась критикой сначала как произведение странное, как чудачество графа, на Западе, как наглядный пример русского хаоса и пренебрежения литературной формой. *Война и мир* не перестает быть – в качестве постройки, основанной на цепи повседневных, семантически насыщенных, символических деталей, которые нам предстоит расшифровать – загадочным произведением.<sup>24</sup> Русский роман из-за двойственной сущности всей русской культуры и литературы в общем, из-за двойственного характера своего происхождения, из-за того, что его принципы находились в определенном противоречии с некоторыми слоями русской словесной традиции, именно с ее религиозным началом, которое не исчезло даже с наступающей секуляризацией, родился как загадочное дитя, которое полностью не понимали даже его родители, относящиеся к нему с иронией, амбивалентно, снисходительно, со странной смесью *odi et amo*, любви и ненависти. Роман был на Руси неожиданным и нежеланным ребенком – именно поэтому он мог стать объектом страстных экспериментов,

преобразований, жанровых сдвигов и трансформаций, именно поэтому он мог, парадоксально, стать впоследствии центром русской литературы и представителем ее "золотого века". Изучение поэтических цепей, анализ конкретных романских структур и конструирование "поэтологии" русского романа являются составной частью следующих глав подготавливаемой монографии.

#### Примечания

- 1 См. наши монографии: *Ruská románová kronika. Příspěvek k historii a teorii žánru*. Brno 1983; *Labyrint kroniky*. Brno 1986. *Rozpětí žánru*. Brno 1992. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 1995.
- 2 См. G. Lukács: *Theorie des Romans, 1915-1920*. V. Svatoň: *Dvě teoretické koncepce románu v sovětské porevoluční uměnovědě. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 27, 1980, 95-104. М. Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975. Б. А. Грифцов: *Теория романа*. Москва 1927. В. Кожин: *Происхождение романа*. Москва 1963. Н. Т. Рымарь: *Введение в теорию романа*. Воронеж 1989.
- 3 E. Muir: *The Structure of the Novel*. London 1928. P. Lubbock: *The Craft of Fiction*. London 1921.
- 4 E. M. Forster: *Aspects of the Novel*. London 1927.
- 5 См. наши статьи: *Etické transcendence ruské literatury*. *Etika* 1992, 1, 33-45. *Dualita a etický přesah v ruské literatuře*. *Etika* 1991, 2, 34-39.
- 6 См. нашу статью: "The Old Times" and the Genre Forms: An Interpretative Triangle. *Opera Slavica* 1994, 1, s. 39-45.
- 7 В. Кожин: *К социологии русской литературы XVIII - XIX веков (Проблема литературных направлений)*. В сб.: *Литература и социология*. Москва 1977, 137-177.
- 8 А. И. Стендер-Петерсен: *О так называемом Девгениевом деянии*. *Scando-Slavica*, t. I, 1954, 87-97.
- 9 Д. С. Лихачев: *Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе*. В кн.: *История русского романа в двух*

- томах, т. I, Москва - Ленинград 1962, 26-39.
- 10 Там же, 30.
- 11 См. наши монографии: *Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi*. Brno 1992. *Rozpětí žánru*. Brno 1992.
- 12 См. нашу брошюру *Srdce literatury*: Alois Augustin Vrzal. Brno 1993.
- 13 В. Кожинов: *Возникновение романа*. Москва 1963.
- 14 D. Hodrová: *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989.
- 15 V. Svatoň: *Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy*. Praha 1993.
- 16 *Román a "genius loci"*. Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Praha, sine.
- 17 См. тексты "Русская сентиментальная повесть" Я. Мандата с его вступительной статьей (J. Mandát: *Ruská sentimentální povídka. Úvodní stať - Texty - Komentář. I-II*. Praha 1982, вступительная статья на с. 3-53). См. также: И. З. Серман - Г. Н. Моисеева: *Зарождение романа в русской литературе XVIII века*. В кн.: *История русского романа в двух томах*. Москва - Ленинград 1962, 40-65: "Роман появляется в русской литературе в середине XVIII века." (47).
- 18 S. Mathauserová: *Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov)*. Praha 1961.
- 19 S. Mathauserová: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986.
- 20 В. В. Сиповский: *Из истории русского романа и повести. XVIII век*. Санкт-Петербург 1903. В. В. Сиповский: *Очерки из истории русского романа I-II*, Санкт-Петербург 1909-1910.
- 21 См. например: K. Krejčí: *Fyziologická črta v české literatuře*. In: *Slovanské studie*. Brno 1979, 59-73. J. Striedter: *Der Schelmenroman in Russland*. Berlin 1961. *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Herausgegeben von Helmut Heidenreich. Darmstadt 1969. H. Энгельгард: *Гоголь и Булгарин. Исторический вестник* 1904, 7. G. H. Alkire: *Gogol and Bulgarin's Ivan Vyzhigin*. *Slavic Review* 1969, vol. 28, 2, 289-296. В. В. Покровский: *Проблема возникновения русского "нравственно-сатирического романа"*. О генезисе *Ивана Выжигина*. Ленинград 1933. I. Pospíšil: *Problém*

autorského typu: Fadděj Bulgarin. *Slavica Slovaca* 1988, 4, 366-384. A. Рейтблат: Видок Фиглярин (История одной литературной репутации). *Вопросы литературы* 1990, март, 73-114.

22 A. A. Елистратова: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Москва 1972; см. нашу рецензию: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 21, 1974, 222-225.

23 Б. Эйхенбаум: *Герой нашего времени*. В кн.: *История русского романа в двух томах*. Москва - Ленинград 1962, 277-323.

24 G. S. Morson: *Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in War and Peace*. Stanford University Press 1987; см. также нашу статью: *Osudovost banality*. *Universitas*, Brno 1991, 5, 22-27.

#### Problém vzniku a geneze ruského románu

Autor stati sleduje autochtonní i cizí kořeny žánru na ruské půdě. Vychází z představy, že ruský román, vyvíjející se jako přirozená součást ruské literatury, vykazuje rysy typické pro celou literaturu východních Slovanů, tj. zejména řetězce antinomí (pohanství - křesťanství, východní křesťanství - západní křesťanství, Rusko - Evropa, Rusko - Asie, starověrectví - nikonovství, slavjanofilství - západnictví aj.). Na ruském románu se také projevil fenomén, kterému autor říká prae-post efekt nebo prae-post paradox. Když se Rusko v rozhodujícím 18. století, které pro tuto zemi představovalo obrovskou poetickou dílnu s mistrovskými kusy, řemeslně zhotovenými, rutinními "výrobky", na nichž se tříbila technologie, i nutným "odpadem", snažilo zrychleným tempem "kopírovat" kulturní vývoj v západní Evropě, nemohlo se mu to podařit v úplnosti. Proto se v posledních letech objevil návrh na novou periodizaci ruské literatury, která odmítá mechanické přenášení západoevropských (zejména francouzských) kritérií na ruskou literaturu: klasicismus vlastně nebyl klasicismem, ale zpožděnou renesancí (Lomonosov), baroko se posunuje až do 30. let 19. století (Gogolovy "maloruské" povídky), sentimentalismus



se vyskytuje ve 40. letech 19. století (např. Chudí lidé F. Dostojevského se sentimentalistickým epistularismem, soucitem a lítostí k "malému" člověku), romantismus splývá s novoromantismem, realismus se posouvá až do 70.-80. let 19. století (tuto periodizaci navrhl v několika statích V. Kožinov). Tato tzv. nová periodizace ruské literatury nebyla ovšem všeobecně přijata, ale má racionální jádro: po povrchovém "kopírování" literárního směru, tendence či žánru přichází jeho hlubinnější, niternější osvojování. Za této hlubinné fáze se navazuje na domácí, autochtonní kořeny, které se jako vyvřelina derou na povrch a postupně zahlcují kopírovanou konstrukci - ta se pak jeví proti svému vzoru jako nedokonalá, mající spíše charakter rané, "nedotažené" fáze. Ke kurióznímu jevu dochází však až později: spočívá v ambivalentnosti této "nedotažené" fáze, která ve své surové podobě může být souběžně pokládána za "přezrálou" inovaci původního modelu, za novátorské narušení jeho norem a kánonů. Krátké spojení prae-post se v tomto smyslu jeví jako podstata ruského literárního vývoje minulých staletí. I když v staroruském písemnictví neexistuje nic (kromě překladů), co by připomínalo román (D. S. Lichačov), přesto tu existovala rozsáhlá epická podloží (byliny, hagiografie, vojenské povídky, Slovo o pluku Igorově, kázání, poučení), která umožnila pozdější transplantaci románových modelů. Ruský román se podle autora statí vyvíjí stupňovitě v dílčích syntézách: prvním uzlovým syntetickým momentem je invertovaná hagiografie *Život protopopa Avvakuma* (1672-75) - V. Kožinov ji dokonce pokládá za první ruský román. Jiní historikové literatury (Serman, Moisejevová) se domnívají, že ruský román vzniká až v polovině 18. století - jde však tehdy zcela zřejmě o imitace nebo variace cizích vzorů. Na přelomu klasicismu a sentimentalismu se tak v Rusku ocitá románový model, který má od počátku pluralitní charakter: sentimentální próza, pikareskní román, ale také domácí prameny, například azbukovníky (jak doložila S. Mathauserová). Druhé stadium utváření románu na ruské půdě v rámci pre-post paradoxu, tedy rusifikace románového modelu, probíhá až v Karamzinových *Dopisech ruského cestovatele* (1791) a v Radiščevově *Cestě z Petrohradu do Moskvy* (1790). Román je v Rusku - ostatně jako celá literatura - od počátku

přetvářen a překonáván: pod maskou sternovské "sentimentální cesty" se skrývá v prvním případě intelektuální beseda a traktát, v druhém politický pamflet. Slova jako přízračný, podivný, zvláštní a podivinský provázejí i ranou genezi ruského románu v 19. století. Román je v Rusku pokládán za kukaččí vejce: Puškin píše paradoxní "román ve verších" a chová se k románu jako k nechtěnému dítěti; má k němu ambivalentní, často ironický vztah; Lermontov cyklizuje novely a zašifrovává jejich genetickou souvislost, Gogol nazývá svůj román poérou. Všechna tato velká díla mají pluralitní základ (u Puškina zrcadlová kompozice, sentimentální a idylické kořeny, vývoj v diskontinuitních prostorových entitách, u Lermontova zašifrovaná kompozice, u Gogola poéma, pikareskní román, utopie, půdorys Božské komedie, u Tolstého ve *Vojně a míru* odmítání evropského modelu a směřování k pseudoeposu). Snad právě proto stanul román - neustále přetvářený, transformovaný, korigovaný, pocitovaný zpočátku v důsledku religiózní etické orientace ruské literatury jako cizorodý prvek - v čele "zlatého věku" ruské literatury.