

Человек в истории жанра

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_312

Павел Т. Жизнь романа: краткая история жанра /

Пер. с франц. О. Волчек.

М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. — 416 с. — Тираж не указан.

Книга франко-румынского литературоведа Тома Павела «Жизнь романа» — масштабное по замыслу и охвату материала исследование, в котором описана история жанра на протяжении нескольких веков его существования — от ранних античных образцов до современных форм, от Гелиодора до Пинчона. В оригинале (на французском) книга вышла в 2003 г., а теперь, спустя почти двадцать лет, стала доступна и русскоязычному читателю¹. Для современного литературоведения исследования наподобие «Жизни романа» не характерны. С точки зрения временных рамок и широты концептуальных обобщений книга мало похожа на распространенные сегодня разборы отдельных «кейсов». Она ближе к работам первой половины — середины XX в., таким как «Мимесис» Э. Ауэрбаха или «История искусства» Э. Гомбриха, в которых построение «большого нарратива» с подключением самого разнообразного материала позволило авторам сформулировать общие принципы эстетической эволюции. Не случайно в одной из рецензий «Жизнь романа» называется ностальгическим и даже консервативным нарративом². Конечно, осознает это и сам Павел, упоминающий о «гегелевских отголосках» в своей работе (с. 12).

Жизнь романа: краткая история жанра

Павел известен прежде всего как исследователь вымышленных миров. Он одним из первых начал последовательно применять для анализа литературы философскую теорию возможных миров и разработки философии языка. В работах 1970–1980-х гг., посвященных проблемам литературной семантики, Павел писал, что литературный текст одновременно конструирует и имеет своим референтом особую реальность, относительно которой содержащиеся в нем отдельные высказывания могут проверяться на достоверность, то есть быть «истинными», пусть даже они не соответствуют нашей действительности. Мир текста, таким образом, автономен по отношению к реальности, а читательское погружение в него представляет собой постепенное усвоение «фикциональных истин». Для Павела также важны историческое и социокультурное измерения вымышленных миров: последние

- 1 В оригинале книга называется «La Pensée du roman» («Мысль о романе»). В 2013 г. автор выпустил на английском доработанную версию под названием «The Lives of the Novel: A History», которое в несколько измененном виде и было использовано для русскоязычного издания.
- 2 Митрошенков К. Между идеализацией и правдоподобием: о «Жизни романа» Тома Павела // Горький. 2025. 26 мая (URL: <https://gorky.media/reviews/mezdu-idealizacii-i-pravdopodobiem>).

не только являются изобретениями писателей, но и отражают общественные запросы и проблемы³. Вымышленные миры сосуществуют в истории — что позволяет аудитории выбирать между разными способами осмысления действительности — и в совокупности составляют, воспользуемся формулировкой из «Жизни романа», коллективную «экономику воображаемого» (с. 125).

Ранние работы Павела демонстрируют и приверженность более традиционному формальному анализу «грамматики сюжетов»⁴. Можно сказать, что «Жизнь романа» представляет собой закономерное развитие размышлений автора как о проблеме вымышленных миров, так и о структурах повествования: формальный анализ романов позволяет ему делать выводы о том, как они помогали читателям выстраивать отношения с миром и обществом, нормой и идеалом.

Павел исходит из мысли, что любое повествовательное произведение не отражает внешнюю реальность, а изобретает новую, в основу которой всегда заложена некая «фундаментальная антропология», «содержательная гипотеза о природе и устройстве человеческого мира» и о месте человека в нем (с. 35, курсив автора). В древней эпохее человек не был отделен от мира и сообщества, в трагедии он целиком зависел от судьбы. Роман же, придя на смену этим жанрам, показал разрыв человека с миром, где правит случайность. Роман — это жанр, в котором впервые «мироздание предстает как единство, превосходящее множественность человеческих сообществ» (с. 45), и который мог возникнуть только в мире, «открывшем для себя... свободу человеческого я» (с. 49). Как следствие, роман по-новому ставит аксиологический вопрос об отношении человека к норме и идеалу: существует ли идеал внутри мира или вне его? И чем объясняется и мотивируется нормативность идеала для человека? Поиск ответов на эти вопросы и придает импульс историческому развитию романа: он находится в постоянном диалоге, «аксиологическом споре» с самим собой, колеблется между идеализацией и правдоподобием — подчинением изображения абстрактной схеме и попытками вписать идеал в повседневный мир. Иными словами, историческая динамика жанра не может быть объяснена ни чисто эстетическим поиском новых форм и «остранением», ни внешними социокультурными факторами. Эти рассуждения обуславливают методологическую установку исследования.

В выборе метода Павел колеблется между формализмом М.М. Бахтина и социальной историей Й. Уотта⁵ и приходит к выводу о необходимости их синтеза, так как специфичные для романа способы репрезентации и организации вымышленного мира связаны с социокультурным фоном и судьбами общества. Соединение методов позволяет автору понять «эволюцию романа в долгосрочной перспективе», увидеть «внутреннюю логику его становления и диалог, который его представители вели друг с другом на протяжении веков» (с. 36). Одновременно с этим притягательна для Павела и «спекулятивная история романа» Г. Лукача, в частности идея «внутреннего созревания жанра», которое обусловлено «движением концепта», — базового тезиса романа об отделенности человека от мира. Как и Лукач, Павел полагает, что в истории романа этот концепт не менялся, но зато меняются отношение к нему и способы его трактовки, которые и определяют типологическое разнообразие жанра.

3 См.: Pavel T. «Possible Worlds» in *Literary Semantics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1975. Vol. 34. № 2. P. 165–176; *Idem*. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

4 См.: Pavel T. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

5 См.: Watt I. *The Rise of the Novel*. Berkley: University of California Press, 1957.

Устойчивость концепта, однако, не становится основой для определения романа. Павел избегает строгих формальных и тематических дефиниций: для него роман, как и эпоха, в которую он возник, демонстрирует «беспределенную тягу к изменению» (с. 42). Но он и не соглашается с идеей бесконечной пластичности жанра, предпочитая опираться на контекстные исторические определения. В понятие романа, таким образом, включаются не те произведения, которые соответствуют каким-либо заранее установленным критериям, а те, которые «на протяжении веков прославлялись и читались как романы» (с. 42). Большое значение в формировании этого негласного консенсуса Павел приписывает переизданиям старых текстов в жанровых сборниках и антологиях. Так, он неоднократно ссылается на «Всеобщую библиотеку романов», известную книжную серию, выходившую в Париже в конце XVIII в., которая знакомила аудиторию со многими эллинистическими, рыцарскими, пасторальными и прочими романами. Благодаря подобным сборникам в сознании читателей новые и старые произведения сосуществовали, опознавались как романы и вступали в диалог друг с другом.

Историю романа Павел структурирует следующим образом. Во-первых, он выделяет два этапа: предмодерный и модерный, отличающиеся отношением к норме, идеалу и взаимосвязи человека и среды. В предмодерном романе нормативность идеала обусловлена его трансцендентным характером: он заранее дан, находится вне мира и не обусловлен средой. В модерном романе, формировавшемся в XVII–XVIII вв., происходит интериоризация идеала, что проблематизирует его нормативность и связь со средой. Во-вторых, выделяются два метода: идеографический и индуктивный. Первый позволяет создавать отличные от реальности вымышленные миры, достоверность которых основана не на правдоподобию мест, характеров и деталей, а на том, насколько хорошо они выражают (например, аллегорически) некую абстрактную идею. Индуктивный же метод служит для изображения уникального и необычного происшествия, которое разворачивается в конкретном месте и происходит с конкретными людьми. В предмодерных романах доминировал идеографический метод, но к концу XVII в. вкусы аудитории меняются и новые формы правдоподобия становятся более привлекательными для читателей, чем прежний схематизм. В-третьих, Павел выделяет два типа романа с точки зрения отношения к идеалу: идеалистический и антиидеалистический, которые в споре друг с другом разрабатывают различные приемы для аргументации тезиса о возможности воплощения идеала в мире. В ранних романах идеографический метод применялся для изображения идеала, а индуктивный — порока. В модерном же романе индуктивный метод служит погружению читателя во внутренний мир героев.

По этим категориям Павел группирует исторические типы романов и конкретные произведения. Предмодерный идеалистический идеографический роман у него представлен эллинистическим, рыцарским и пасторальным романами, антиидеалистический идеографический — плутовским, антиидеалистический индуктивный — новеллой (жанром, смежным с романом). В греческом романе пара идеальных возлюбленных сопротивляется враждебному миру, который, в свою очередь, обживает и подчиняет норме герой рыцарского романа, чье служение долгу обусловлено божественным идеалом, но и является личным выбором, выражением его субъектности. Пасторальный роман рассказывает о расколе самости — о взрослении героя путем познания собственных чувств. В этих романах жизнь человека показывалась как череда изолированных эпизодов, связь между которыми была слабо мотивирована. Эпизодичность в целом является отличительной чертой предмодерного повествования, которая, по Павелу, не вызвана неумением ранних авторов создавать связные истории, а выражает «принцип вселенной», в которой жизнь не подчинена судьбе.

Отход от эпизодической структуры в сторону единства действия происходит в плутовском романе, герой которого вынужден сам рассказывать о своих пороках, «потому что никому другому не придет в голову говорить о нем» (с. 98). Форма повествования от первого лица помогает писателям связать разрозненные эпизоды в цельный рассказ, показать последствия событий прошлого в настоящем. Особую роль в развитии этой повествовательной формы Павел отводит роману Д. Дефо «Счастливая куртизанка, или Роксана»: в нем действие сосредоточено на одной героине, которая последовательно излагает историю своей жизни. Этот роман представляет интерес еще и потому, что в нем падение героини показано как личный выбор, выражающий ее субъектность, а не природную порочность.

Среди предмодерных повествовательных жанров самым правдоподобным Павел считает новеллу, так как в ней детализация в изображении места сочеталась с вниманием к человеку в разных обстоятельствах. С точки зрения скептического отношения к идеалу новелла близка к плутовскому роману, однако она не иллюстрирует абстрактные образы и идеи, а показывает конкретные ситуации и обнаруживает влияние на поведение человека скрытых мотивов, невыразимых желаний и неспособности полностью понять себя.

Переход к современному роману связан с существенными преобразованиями в общественном сознании, в частности с утверждением нормативной ценности общества и общественного договора, по отношению к которому каждый человек — и господин, и слуга. Эта двойственность заостряет отношения со средой, которая формирует человека позитивно, задавая рамки развития личности, и негативно — через отрицание и сопротивление. Взамен внешнему идеалу «модерное антропологическое воображение» создает новую фигуру человеческого совершенства — прекрасную душу. Фокус внимания переносится на индуктивное описание отношений души с миром через передачу внутреннего мира героя и его социального и материального окружения. В современном романе центральный вопрос о существовании прекрасной души в мире повседневности решался сначала через отделение идеала от среды (в XVIII в.), а потом через его натурализацию в среде (в XIX в.).

Вершина современного индуктивного идеализма — «Памела» С. Ричардсона, в которой форма личного повествования передает не моральное падение героини, а ее совершенство, ведь «если ей приходится говорить о себе, то только потому, что никто другой не может понять и описать извне те сокровища чуткости и мужества, которые скрыты в ее сердце» (с. 137). Такая форма рассказа создает единство действия и способствует погружению в субъективный мир персонажа, вместе с которым читатель переживает историю и чье восприятие окрашивает все происходящее. Тем не менее, хотя Ричардсон и позволяет читателю заглянуть внутрь прекрасной души, ее генезис остается необъяснимым: совершенство героини не мотивируется ни происхождением, ни средой социализации.

С Ричардсоном спорит Ж.-Ж. Руссо, выступающий против метода погружения и описательного правдоподобия. Интериоризация идеала, которую он предлагает в романе «Юлия, или Новая Элоиза», Павел называет «субъективной идеографией»: герои у Руссо представлены посредством абстрактных схем, которые «неустанно реализуются в бесчисленных внутренних обстоятельствах» (с. 145). А идеализм Ричардсона вызывает возражения у Г. Филдинга, в вымышленных мирах которого нет места прекрасной душе. Его скептицизм выражается не в изображении пороков, а в дистанцировании от персонажей за счет фигуры рассказчика, который относится к несовершенствам героев с пониманием и добродушной иронией. Создание новых отношений между повествователем и миром произведения Павел считает наиболее значительным достижением Филдинга, который сместил акцент на повествовательный дискурс и тем самым «короновал автора» (с. 156).

В «Тристраме Шенди» Л. Стерна Павел видит пародию на эту инновацию Филдинга. Стерн, как и Ричардсон, использует повествование от первого лица, однако его герой терпит неудачу в том, чтобы рассказать о себе связную историю. Напряжение в романе создается неожиданными поворотами не в сюжете, а в отвлеченных рассуждениях рассказчика, напоминающих эпизодическую структуру предмодерных романов. Посредством передачи спонтанной устной речи Стерну удается выразить свободу субъекта повествования, которой, однако, лишены карикатурные и условные герои.

Открытия Ричардсона по-разному развивались в готическом, сентиментальном и романтическом романах XVIII в. Так, в готической истории происходит инверсия идеалистического романа: вместо совершенной души на сцену выходит идеальный злодей, наделенный почти сверхъестественными силами. А повествование от первого лица в готике заменяет обстановка, передающая внутренний мир героев. И.В. Гёте в «Страданиях юного Вертера» отвечает на один из острых вопросов современного идеалистического романа: так ли велики шансы прекрасной души на победу в несовершенном мире? Герой Гёте обладает прекрасной душой, но терпит поражение от мира, на который невозможно морально повлиять.

В XIX в. завершается формирование современного романа, который в новых социокультурных условиях и под влиянием идеи «укорененности» по-новому ставит вопрос о связи идеала и среды: какая среда способна сформировать идеал и как примирить идеал с повседневностью? Романисты идеалистического направления сосредоточились на поисках подходящих для идеала сред и обнаружили их в прошлом и далеких экзотических странах. Вместе с этим осуществлялся поиск прекрасных душ в среде простых людей, негероических мужчин и женщин. Представители антиидеалистического направления выступали против теории укорененности и среднего детерминизма — свободу человека они находили в прихотях и страстях, познании себя и внутреннем самосовершенствовании.

В XIX в. революцию в изображении вымышленных вселенных совершил В. Скотт. Он разрешил проблему правдоподобия романного героизма путем детальной передачи нравов и обычаев прошлого, на фоне которых показывалось величие персонажа. Иными словами, читателям предлагалось оценить совершенство героя не в сопоставлении со своими нормами и ценностями, а исходя из норм вымышленного мира. Ф. Купер открыл героизм экзотических индейских племен, Ч. Диккенс и Ш. Бронте обнаружили нравственную силу в представителях низовых сословий — беспризорных сиротах и служанках. В это время литература обращалась к исключительным фигурам, неразрывно связанным со своей средой — профессиональной, социальной или другой, в которой они самореализовывались. Таковы персонажи О. де Бальзака, В. Гюго, М. Шелли и Э. Сю, а также многих произведений современной популярной литературы.

В антиидеалистическом направлении Павел выделяет несколько «школ» — иронии (Стендаль, У. Теккерея), эмпатии (Дж. Остен, Г. Джеймс), горечи (Э. Золя, Г. Флобер), — представители которых, каждый по-своему, спорили с идеей укорененности. Так, Стендаль показал, что за человеческими поступками стоит смесь из спонтанных побуждений и прихотей, фантазий и тщеславия, расчета и эротических эмоций. Остен же, «инстинктивно и не вполне осознавая это» (с. 254), возвратилась к традиции предмодерной новеллы: повседневность в ее романах банальна и лишена героизма, и тем не менее внутренний мир героев, простых людей, их сомнения и колебания представляют интерес. Использование несобственно-прямой речи (в русском переводе «Жизни романа» — «свободная косвенная речь») позволяет ей создавать критическую дистанцию по отношению к обыденным ситуациям и в то же время передавать эмпатию, устанавливая отношения понимания меж-

ду рассказчиком и персонажами. К писателям, которые выбрали средний путь между идеализмом и антиидеализмом, Павел относит Дж. Элиот, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. По мысли ученого, они по-разному развивают общую мысль: укорененность — это не данность, а цель, которая достигается путем самосовершенствования и постоянных переговоров с самим собой и миром.

К концу XIX в., заключает Павел, роман достиг расцвета и нашел тонкое равновесие между тематической вариативностью и формальным единообразием. Окончательно сформировались черты жанра, которые обеспечили ему успех у широкой аудитории: внимание к деталям, описательное и психологическое правдоподобие, чувственно-телесное и эмоциональное погружение в мир героев.

История романа в XX в. отмечена реакцией против идеи укорененности. Ее место занимает новая антропология «выброшенности» в мир, в рамках которой для обретения себя человеку теперь не на что опереться, — нет идеалов, которые могли бы служить ориентирами. В художественной сфере бунт против укорененности выразился в критике правдоподобия, погружения и сюжетности. Антиидеалистические тенденции находили выражение в романах модернистов. Так, Дж. Джойс в «Улиссе» создает такой мир, в котором герои страдают от истощения страсти и морального бессилия. В этом романе повествовательная форма направлена не на изложение связанной истории, а на репрезентацию живого процесса мысли. Но, тут же добавляет Павел, странная, затрудненная форма «Улисса» отражает и странность вымышленного мира, то есть дискурс не отрывается от истории полностью, а по-особому репрезентирует его. Идеалистические тенденции развивались в разнообразных формах популярной литературы, в которой Павел выделяет три тематических направления — приключения, любовь и справедливость, — соответствующие трем наиболее успешным в XX в. жанрам: научной фантастике, любовному роману и детективу.

Рассуждая о романе XX в., Павел задается вопросом: чем вызван раскол между противниками и сторонниками сюжета? И отвечает: в действительности никакого раскола нет, ведь роман всегда был универсальным жанром в том смысле, что не ориентировался на конкретные группы читателей, а благодаря своей гибкости и адаптивности мог удовлетворять запросы разных аудиторий. Просто в отношении к сюжету проявляются различия между романскими методами, идеографическим и индуктивным, и задачами, которые с их помощью решают писатели. Идеографический метод обуславливает эпизодичность повествования, так как акцентирует внимание на убедительности примеров, демонстрирующих некую абстрактную идею. Индуктивный же предполагает последовательное изложение истории, части которой связаны развитием действия и образами персонажей. В разные периоды тот или другой метод мог доминировать, но они всегда сосуществовали в балансе. Так, популярная литература, преследуя цель создавать связанные и увлекательные сюжеты, опирается на индуктивный метод, тогда как модернистские романы возвращаются к структуре предмодерного романа со множеством эпизодов, поскольку «не берут в качестве своего объекта конкретные *случаи*, как это делают новелла и роман XIX в., а, подобно эллинистическим и барочным романам, представляют себе *отношения общего порядка* между самостью и миром» (с. 364, курсив автора). Как видно, для Павела история романа — это не череда разломов в традиции и отрицаний прошлого, а циклы, в которых прошлое жанра всегда возвращается и влияет на его настоящее.

Предложенный в «Жизни романа» панорамный обзор представляет интерес уже в силу своей масштабности. Фокусируясь на формальных и концептуальных особенностях романов и на организации вымышленных миров, Павел показывает различия между рецептивными стратегиями, присущими разным романским

типам. Так, герой рыцарского романа предполагает восхищение, но никак не идентификацию или эмпатию, без которой невозможно погруженное чтение романов XVIII–XIX вв. «Жизнь романа» ценна тем, что в ней наглядно демонстрируется относительность рецепции: разные типы литературы следует читать по-разному, в противном случае есть риск не получить обещанного романным вымыслом удовольствия.

В завершение обратим внимание на некоторые ограничения концепции Павела. В его интерпретации роман пребывает в постоянном диалоге-споре с самим собой и своим базовым тезисом, тем самым придавая себе импульс и динамику. В то же время роман тесно связан с контекстом общественных представлений о человеке и мире. Однако отношения между текстом и контекстом, как кажется, не прояснены достаточно: идет ли речь об отражении судеб общества в романах или о влиянии жанра на антропологическое воображаемое? С одной стороны, субъектом развития романа выступает контекст — это, в частности, видно по структуре глав: анализ этапов предваряется обзором изменений в общественном сознании, которые преломляются в романских текстах. С другой — в некоторых формулировках видно, как роману приписывается активная роль в инициации этих изменений (например: «К концу XVIII в. роман в общих чертах завершил преобразование старого идеализма... в новейший идеализм», с. 196). Из-за этого возникает неясность и с тем, в каких отношениях роман состоит с другими жанрами. Если речь идет о преобразовании фундаментальных антропологических категорий, то логично предположить, что не только роман попадал под влияние контекста. Или же, если исходить из мысли о привилегированном статусе романа в ряду других жанров, то выходит, что он влияет и на них тоже? По-видимому, здесь следует говорить о сложной диалектике между жанрами, текстами и контекстом⁶. Но книга Павела ее природы не объясняет.

Можно предположить, что происходит это потому, что на место основного субъекта истории автор стремится поставить писателя-романиста, что, однако, не всегда ему удается. Роман у Павела одновременно и сам творит свою историю, и творится писателями. И хотя автор настаивает, что «Жизнь романа» — это не история гениев, его желание сохранить за человеком решающую роль в судьбе жанра очевидно. Об этом он прямо пишет в эпилоге: его работа «выводит на сцену истинных действующих лиц, в данном случае авторов романов, акторов, чьи проекты, успехи, дискуссии и взаимное влияние составляют основную пружину действия» (с. 377). В книге не раз подчеркиваются явные и неявные переключки между писателями, а «движение концепта» выстраивается как проходящий через века разговор, в котором с «идеалистом» Ричардсоном спорит «моральный скептик» Филдинг, стилистические находки которого, в свою очередь, развивает «эмпатичная» Остен и т.д. Встречаются и рассуждения в сослагательном наклонении: не придумай Ричардсон использовать повествование от первого лица для передачи совершенства героя, история романа сложилась бы иначе. Анализируемые произведения Павел преподносит как «образцовые», то есть такие, в которых черты, характерные для того или другого выделяемого им этапа или типа, проявляются в концентрированном виде. Так, греческий роман репрезентирует «Эфиопика» Гелиодора, рыцарский — «Амадис Гальский», пасторальный — «Астрея» О. д'Юрфе, плутовской — «Счастливая куртизанка» Дефо и т.д. Причем в каждом случае Павел

6 Например, наподобие той, что описана в жанроведческой работе Ф. Джеймисона: *Jameson F. Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism* // *Jameson F. The Political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act* [1981]. London; New York: Routledge, 1983. P. 86–136.

стремится показать мастерство автора, из-за чего граница между анализом и вкусовым суждением подчас оказывается весьма размытой.

И тем не менее, несмотря на заявления Павела о значимости романистов, в его версии истории они кажутся слишком несамостоятельными, лишенными автономии, занимающими подчиненное положение по отношению к «исторической воле» романа, а их решения и находки не выражают их индивидуальность, а «работают» на роман — на решение важных для него концептуальных проблем. Пожалуй, это наиболее проблемный аспект книги Павела: как соединить творческие решения людей с абстрактной схемой развития жанра, свободу человеческого «я» (без которой, по Павелу, роман и не мог возникнуть) с единством романного концепта.