

## ЛІТЕРАТУРНІ ТРАДИЦІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.111

**Н.Т. ПАХСАРЬЯН,**  
*доктор филологических наук,  
профессор кафедры зарубежной литературы  
филологического факультета  
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова  
(Российская Федерация)*

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ГЕНЕАЛОГИИ АНГЛИЙСКОГО РОМАНА РОКОКО (РАННИЕ РОМАНЫ МАРИВО И «ДЖОЗЕФ ЭНДРЮС» Г. ФИЛДИНГА)

Сопоставляются ранние романы Мариво и Г. Филдинга в аспекте генеалогии английского романа рококо. Автор обосновывает мысль о сходстве в английской и французской литературах процесса формирования нового типа «комического эпоса в прозе», ставшего первой ступенью к модели нравоописательного и психологического романа XVIII ст., и близости источников сюжетно-стилевой трансформации, создающих почву для компромиссного усвоения и преобразования классицистической и барочной традиции рокайльной романистикой.

*Ключевые слова: роман, рококо, роман-novel, Просвещение, романная традиция, концепции «комического эпоса в прозе».*

Отечественная история литературы Просвещения, по многолетнему наблюдению, отличается достаточно заметной инерцией научного мышления. В области исследования английского романа XVIII в. можно выделить, в частности, несколько устойчивых концептуальных положений, которые практически не менялись с середины прошлого столетия. Эти положения следующие: 1) именно английский роман создал образцовую модель классического реалистического романа-novel; romanse выступает хранителем возвышенно-идеализирующей романической традиции, а novel – создателем нового, «правдивого» романа; 2) в эпоху Просвещения история английского и французского романов как бы расходится по двум руслам, причем английский тип опережает французский по степени борьбы с «романическим» старого образца и формирования как предромантических, так и реалистических тенденций<sup>1</sup>.

Названные идеи связаны с общей теоретической концепцией развития романа как жанра, с чрезвычайно устойчивой идеей о том, что современный тип романа-novel полностью осуществил себя в так называемую «буржуазную эпоху», то есть только в XIX в. Конеч-

<sup>1</sup>См., в частности: «Художественные открытия, сделанные барочным романом XVII в., позволяют этому роману наиболее плавным, эволюционным, по сравнению с другими жанрами, путем войти (через английский роман следующего столетия) в новую литературную эпоху» (Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М., 1994. С. 31). «Для английского novel... в противоположность вымышленному многотомному, нанизывающему бесконечные эпизоды-приключения romanse М. де Скюдери был характерен меньший объем, конденсированность биографического сюжета, современная и узнаваемая обстановка действия» (Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество. М., 1992. С. 43).

но, нельзя отрицать значения нового, буржуазно-демократического общественного уклада для формирования столь «демократического жанра», каким считают роман<sup>2</sup>. Но замечу, однако, что так называемое гегелевское определение романа – «бюргерская эпопея» или, как перевел Александр Викторович Михайлов, «эпопея гражданской жизни» – формула, впервые появившаяся не у Гегеля, а в комическом романе немецкого писателя Вецеля «Герман и Ульрика» (1780), и ключевым словом здесь, видимо, следует считать «эпопею», поскольку взгляд на роман как на «эпическую поэму в прозе» был достаточно распространён с XVII в., а «бюргерство» романских персонажей – свидетельство того, что читателю предлагают не «высокий», а «комический» роман с третьесловными персонажами. Сближение романа с прозаической эпической поэмой для барочной жанровой рефлексии – как во Франции, так и в Германии, Англии, – своего рода способ легитимации «беззаконного» жанра, не выработавшего универсальных правил, не создавшего канонических образцов<sup>3</sup>.

По мнению Л. Дэвиса, именно в XIX ст. «путь романа» (если использовать название классической монографии Я. Уотта [1]) стали однозначно связывать с его происхождением из Англии и начинать анализ жанра с Дефо, Филдинга, Ричардсона и Смоллетта [2, с. 484]. В то же время западное литературоведение существенно изменило во второй половине XX в. и концепцию романа как жанра, и представление об английском романе эпохи Просвещения, и истолкование творчества Г. Филдинга<sup>4</sup>. В отечественной литературной науке эти изменения ещё очевидно мало заметны.

Г. Филдинг выступает в литературоведческих исследованиях романа его эпохи в качестве главного проводника такой новой модели *novel*. В таком аспекте его взаимоотношения с французскими романистами должно бы последовательно строиться по линии отталкивания. Однако тому мешают, во-первых, значение терминов “Romance” и “Novel”, какое было в XVIII ст., а во-вторых, собственные высказывания писателя, не говоря уже о поэтике его романских сочинений.

Ещё в 1973 г. Дитер Шульц обращал внимание на то, что жесткая антиномия “romance – novel” не соответствует суждениям самих романистов той эпохи об этих жанровых наименованиях [3]. В относительно недавней статье профессора Лионского университета Б. Милле подробно прослежена история употребления названных понятий в XVIII в. [4] Прежде всего, довольно часто литераторы этого периода сближали оба понятия, считали их синонимами. Для них гораздо важнее было подчеркнуть, чем произведения, определяемые этими словами, не похожи на другие жанры – аллегории, сатиры, истории и т. п. Среди текстов, использующих оба термина как синонимичные, Б. Милле выделяет две группы: во-первых, записи библиотекарей, во-вторых – суждения критиков романного жанра.

<sup>2</sup>О том, что роман как жанр обладает своего рода внутренней демократией см.: Wolf N. *Le roman de la démocratie*. P.U. Vincennes, 2003. P. 6 et al.

<sup>3</sup>Как пишет А. Блекастен, «если есть божество романа, то имя ему – Протей» (Blekasten A. *Roman et romanesque // Tropismes*. Revue électronique. 15 mars 2011. Mode of access: <http://tropisms.u-paris10fr/document.php?id=288>).

<sup>4</sup>Так, Д. Спирмен полагает, что, вопреки устоявшемуся мнению, атмосфера первой половины XVIII в. в Англии весьма мало была приспособлена для обновления, а общество вовсе не было таким уж третьесловным по своему характеру и вкусам (Spearmen D. *The novel and society*. L., 1966. P. 21, 49). М. Ростон же указывает на то, что жанровые изменения в литературе этого периода возникали не только по экономическим, социальным и религиозным причинам и обновление романа шло не только в Англии (Roston M. *Changing perspectives in literature and the visual arts*. Princeton, 1990. P. 152). См. также возражения против упрощенного деления английского и европейского романа на “идеалистический” “romance” и “реалистический” “novel” в кн.: Adams P.G. *Travel literature and the Evolution of the Novel*. Kentucky, 1983; полемику с концепцией Я. Уотта, придерживающегося такого деления, в кн.: Ballaster R. *Seductive forms: Women’s amatory fiction from 1684 to 1740*. Oxford, 1992. Маргарет Дуди прямо заявляет: «Romance и Novel – одно. Их разграничение являет проблему, а не решение проблемы» (Doody M.A. *The True Story of the Novel*. Rutgers Univ.Press, 1996. P. 15). С теоретической точки зрения пересматривает соотношение «романа» и «романического» профессор Страсбургского университета А. Блекастен, делая вывод о том, что проблематика старинного “romance” и современного “novel” мало чем отличаются друг от друга, более того, присутствие разных форм романического является неременным компонентом развития романа любой эпохи (Blekasten A. Op.cit).

Библиотечные классификации в XVIII ст. были весьма разнородны, пытались учитывать одновременно различные критерии: формат книг, алфавитный порядок названий или авторов, жанровые категории, впрочем, нечеткие. Так, в библиотечном каталоге братьев Фрэнсиса и Джона Ноблей (~1745) выделены следующие рубрики: «история и древность», «путешествия», «поэзия и драма», «novels and romances». В каталоге Сильвера (1787) есть раздел “Novels, Tales and Romances”, поскольку библиотекарь решил включить в него «Сказку бочки» (Tale) Д. Свифта и «Векфилдского священника» О. Голдсмита, имеющего также авторское определение «Tale». Таким образом, оба понятия в данных каталогах обозначают одно и то же – «вымышленное повествование в прозе».

Враги романа, моралисты, которых больше всего было среди пуритан (но не только), также употребляют оба понятия как синонимы, однако для того, чтобы обвинить в безнравственности произведения этого жанра, «предосудительного уже по своей природе» [4, с. 86]. Иногда и писатели прибегают к подобной оценке, отрешиваясь одновременно и от *romance* и от *novel*: оба вида сочинений резко осуждает Д. Дефо в первых строках своего романа «Моль Флендерс» (1722), той же парой терминов пользуется С. Ричардсон, «произнося анафему обоим» (с. 86). Упреки содержат в себе и эстетические (неправдоподобие), и этические (порча ума и души) критерии и показывают, что каждый из терминов рассматриваемой пары по существу отсылает к своему типу художественного вымысла. Это обстоятельство и послужит основой терминологической замены, полагает Б. Милле.

Обращаясь к этимологии слов «*romance*» и «*novel*», автор статьи подчеркивает, что эти слова появились в разные эпохи. “*Romance*” – слово, давно вошедшее во французский, а потом – в английский язык, к концу XVII в. стало обозначать два вида произведений: средневековые романы, написанные по-французски – «Роман о Фивах», «Роман об Александре», «Роман о Розе»; недавние сочинения, написанные во Франции в подражание «Астрее» О. д’Юрфе, – романы М. де Сюдери, Ла Кальпренеда, популярные и в Англии, вскоре после их публикации на родине переведенные на английский язык. Слово же «*novel*» появилось лишь в 1660-е гг. Критерием отличия его от «*romance*» была степень новизны и связь с национальной традицией. Поначалу «*novel*» считался не оригинальным жанром, а определением переводного (французского, итальянского или испанского) романа. Так, в антологии 1692 г. под названием «Современные романы» (“*Modern Novels*”) составитель Ричард Бентли включил 40 произведений, переведенных с французского, испанского и итальянского. В 1720 г. библиотекарь С. Кроксол выпустил сборник «*A Select Collection of Novels*», в который включил отрывки из произведений французских писателей Скаррона, Сегре, Лесажа, Сен-Реаля, мадам де Лафайет и испанцев Сервантеса и Алемана. В начале XVIII в. словом *novel* назывались только те английские романы, которые выдавали себя за перевод с французского – т. е. сочинения Мери Деларивьер, Мери Мэнли. Существовали и некоторые формальные критерии различия: *romance* – произведение преимущественно многотомное, *novel* – короткая история, маленький роман, связанный с традицией новеллы. На рубеже XVII–XVIII вв. публиковалось довольно большое количество таких романов-«новелл»: «Инкогнита» У. Конгрива, романы А. Бен, Э. Хейвуд. В своем словаре 1755 г. С. Джонсон тоже определял жанр *novel* по краткости («маленькая повесть, преимущественно о любви»). Постепенно слово *novel*, вошедшее в употребление в конце XVII в., утратило коннотацию новизны. В XIX в. уже не было никакой связи между «новостью» и «*novel*». Исчезло и указание на то, что этим словом чаще называли континентальные романы, напротив, «*novel*» стал пониматься как выражение «английскости», как сугубо национальный вариант жанра, и этот миф был широко распространен в литературной критике вплоть до конца XX в. Неустойчивым оказался и критерий краткости. «Амбициозность романа в XIX столетии заставила его приобрести объем» [4, с. 91]. Важную роль сыграло в этом творчество Смоллетта и его эстетическая позиция, выраженная в предисловии к одному из романов: «Роман (*novel*) – широкая картина, содержащая жизненные характеры...». Теккерей, Диккенс или Коллинз жаждали по объему своих романов сравниться с *romance*.

Каждый из названных типов романа требовал своего типа чтения. В *romance* преобладает романическое, в *novel* – правдоподобное. Вкус читателей постепенно склонялся к правдоподобию, что и определило последующее доминирование второго типа романа. К тому же с XIX в. *novel* стало обобщающим понятием: Диккенса и Теккерей, Д. Элиот и Т. Гар-

ди, Дефо, Филдинга и Ричардсона отныне называют одинаково – «novelists». В XVIII ст. было иначе: так, для Филдинга обобщающим словом было именно «romance», а не «novel».

Следует отметить, что, как верно замечает Мэри Хелен Мак Мюррен, роман XVIII в. был не полностью транснациональным, но и не строго национальным явлением. «В течение этого века переводы романов между Францией и Англией не только составляли большую часть продукции, но, кроме того, перевод играл историческую роль в концепции художественного вымысла. Во многом позиция XVIII в. в отношении художественного повествования связана с взаимодействием романа и нации, поскольку именно через роман соединяются различные народы. Однако нет резона провозглашать роман транснациональным жанром, поскольку хотели определенного своеобразия. Но это и не национальный жанр, потому что, хотя слово «нация» применялось в XVIII в., оно не имело современного значения. Транснациональный аспект осуществлялся через перевод» [5]. Собрание романов, опубликованных в Англии с 1660 по 1800 г., включает 133 романа (они называются и novels, и romances, и tales), из которых 93 – переводы, 19 – неизвестного происхождения, и только 21 роман – оригинальные тексты. В письмах-предисловиях к «Памеле» (1740) С. Ричардсона говорилось, что английский характер противится импорту французских романов, однако тем самым писатель признавал широкое распространение этого импорта.

О связи Г. Филдинга с романной традицией и с современными ему вариантами европейской романистики есть зарубежные исследования, в том числе – сопоставления Г. Филдинга и Мариво, но в них большей частью говорится о зрелых произведениях. Особой популярностью пользуется параллель между романами Мариво «Удачливый крестьянин» и «Томом Джонсом, найденным» Филдинга<sup>5</sup>, тем более что сам автор упоминает в тексте французского писателя в ряду тех, к опыту которых он обращается: «Явись же, о вдохновитель Аристофана, Лукиана, Сервантеса, Рабле, Мольера, Шекспира, Свифта, Мариво...» [6, с. 540–541]. В «Жизни Марианны» также обнаруживают общую с романами Г. Филдинга, замешанную на усвоении сервантесовской традиции «антироманическую модальность» [7, с. 116].

Безусловно, вопрос ставится и шире: еще в начале XX в. рассматривалась связь «Жизни Марианны» Мариво с английской прозой XVIII ст. [8], а в 2009 г. филологов заинтересовала роль переводов пьес французского писателя в эволюции английского театра [9]. Большое значение французской романной традиции признают и при анализе поэтики романа «Джозеф Эндрюс»: так, Р. Паулсон проводит параллель между этим сочинением Филдинга и «Приключениями Телемака» Фенелона [10, с. 210–213], а Р. Хартвиг сравнивает роман с «Фарсамоном» Мариво [11]. Но все же эти сопоставления, прежде всего, связаны со стремлением выявить в романах Филдинга сходство отдельных образов, мотивов, психологического анализа<sup>6</sup>.

Между тем, как кажется, важно исследовать параллель Филдинг – Мариво, чтобы, выявив сходство и отличие поэтики их ранних романов, осмыслить и уточнить жанрово-стилевую эволюцию романной прозы в Англии и Франции в начале эпохи Просвещения. Такой ракурс исследования имеет особенное значение, поскольку, хотя проблема английской прозы рококо перестала носить в литературоведении периферийно-экзотический характер<sup>7</sup>, творчество Г. Филдинга, за отдельными исключениями [12], продолжают рассма-

<sup>5</sup>См., напр., предисловие Дж. Бендера к изданию «Тома Джонса» в серии Oxford World's Classic: Fielding H. Tom Jones. Oxford Univ. Press, 2008. Bender J. Introduction. P. IX–XXXIV. К сожалению, у меня не было возможности ознакомиться с текстом диссертации канадского исследователя Д. Абриу: Abrioux D.A.M.X. Marivaux and Fielding. A Comparative analysis of their prose narratives. University of Alberta, 1974.

<sup>6</sup>Ф. Дадден считает Филдинга талантливым «подражателем» Мариво в аспекте тонкого психологического анализа (Dudden F.H. Henry Fielding: His Life, Works and Times. 2 vol. Oxford : Clarendon, 1952. Vol.I. P. 341).

<sup>7</sup>См., напр., о рококо в Англии: Hind Ch. The Rococo in England: a symposium. London, 1986; Brady P. Rococo poetry of Europe – in English, French, German, Italian: An introduction. Knoxville, 1999; Mowl T., Earnshaw B. An Insular Rococo: Politics and Society in Ireland and England, 1710–1770. Hardcover, 1999.

тривать как образец художественного реализма, тогда как Мариво выступает в истории литературы в качестве примера рокайльного романиста.

Конечно, когда говорят о новаторстве Г. Филдинга, то, прежде всего, видят его в концепции «комического эпоса в прозе», понимая последний как жанр, отказывающийся от «романических» выдумок и условностей, отстаивающий принцип «*exacting copying*» [13], т. е. как свидетельство неуклонного становления просветительского реализма. Однако Б. Милле в монографии об эволюции художественности в английском романе конца XVII – первой половины XVIII в., обращая внимание на необходимость более пристального анализа авторских романских предисловий, доказательно демонстрирует, что эти предисловия позволяют выделить два типа романской стратегии: одна из них состоит в стремлении завуалировать нарративную фикциональность, другая – напротив, в желании узаконить необходимость вымысла; при этом признание легитимности романской фикциональности, по мнению ученого, – чрезвычайно важный процесс английской саморефлексии романа этого периода [14, с. 27]. Предисловия, таким образом, становились у английских писателей эпохи Просвещения формой «романской поэтики» [15] – активно обсуждаемой и разнообразной.

Сходные процессы можно заметить и в эволюции французского романа XVIII в.: желание отмежеваться от прежней романской традиции как недостоверной выражается в отказе от наименования своих сочинений «романами», но одновременно – в игре «романическими топосами»; стилизация под «правдивую историю» (подлинные письма, найденную рукопись, услышанное признание и т. п.), начинаясь уже в предисловиях – двусмысленной структуре, входящей частично в нарративное (объяснение фабулы или характера персонажей, предварительные обещания развития перипетий), частично – в рефлексивное пространство романа (осмысление жанра и стиля сочинения), соседствует со стремлением вызвать сомнение в достоверности рассказа и создать условия для свободного развития фабулы, свободной рефлексии над тем, что такое «правда» и «вымысел» [16, с. 19], для поиска новых путей романского повествования.

Известно, что Г. Филдинг, вступая в полемику не только с романской формой эпохи барокко, но и с жанрово-повествовательными приемами своего основного оппонента – С. Ричардсона, подчеркивает в «Джозефе Эндрюсе», а затем и в «Томе Джонсе» дерзостную новизну собственных замыслов, утверждает себя творцом нового литературного рода и т. п. Однако следует отметить, вслед за У.Б. Уорнером, что о «новой форме письма» как о собственном изобретении заявлял и эстетический антагонист Г. Филдинга С. Ричардсон [17, с. 580]. И в то же время Г. Филдинг сознательно дистанцируется от того типа новаторства, которого придерживается автор «Памелы», обращаясь ко внехудожественной, внероманской форме эпистолы, и сам называет своих предшественников-романистов. При этом следует подчеркнуть, что отношение Г. Филдинга к жанровому опыту прошлого было глубоко отрефлектированным. Дж. Линч, исследовавший следы «гелиодоровской» традиции в творчестве Г. Филдинга, не случайно подчеркивает, что авторская рефлексия в романе «Джозеф Эндрюс» направлена на постоянное напоминание читателям о том, что они имеют дело с вымыслом, на разрушение референциальной иллюзии с помощью «романического» [18, с. 52–54]. Таким образом, как справедливо заметил П. Роджерс, хотя «было бы неверно считать Филдинга-романиста первооткрывателем жанра» [19, с. 73], тем не менее, «на литературной карте он очертил свои владения» [19, с. 72].

Само понятие «форма» несет у писателя особую смысловую нагрузку: заимствованное из французского слово «*genre* – жанр» [20] входит в английскую критику только в последней трети XVIII в., и Г. Филдинг говорит в своих сочинениях о форме, имея в виду жанровые особенности произведений. С этой точки зрения, хотя переводы романов английского писателя на русский язык отличаются высоким уровнем художественной точности, тем не менее, его размышления о литературной форме переданы неадекватно, поскольку в них используется слово «жанр». Точно также следовало бы уточнить, что, хотя придерживающиеся уоттовской концепции литературоведы достаточно решительно разделяют старый тип романа – “*romance*” и утвердившийся в эпоху Просвещения новый тип – “*novel*”, относя филдинговскую романскую прозу к последнему, сам писатель мыслит терминологически иначе: «*Now a comic Romance* (курсив мой – Н.П.) is a comic Epic-Poem in Prose;

differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of Incidents, and introducing a greater Variety of Characters», – уточняет он в предисловии к «Джозефу Эндрюсу», например [21, с. 4].

При этом очевидно, что Филдинг, называя своего «Джозефа Эндрюса» «новым видом прозы», точнее, «письма» – “new kind of writing” (говоря так, он дословно повторяет слова автора «Памелы» о своем сочинении<sup>8</sup>), одновременно весьма основательно осведомлен в тех концепциях жанра романа, которые получили свое развитие в предшествующую эпоху [22], причем, не столько в Англии, сколько во Франции. В «Джозефе Эндрюсе» довольно много ссылок на французских писателей – во всяком случае больше, чем в других романах Г. Филдинга: названы мадам Д'Онуа, Фенелон (его «Телемак»), д'Юрфе, М. де Сюдери, Ла Кальпренед, Морван де Бельгард, Монтень, Лесаж, А. Дасье, Скаррон и Мариво («Марианна» и «Удачливый крестьянин»). Еще в работе 1947 г. Э. Кук писал о том, что своей теорией «комического эпоса» Г. Филдинг во многом обязан авторам французских героических романов – М. де Сюдери и Г. Ла Кальпренеду<sup>9</sup>. Но не только ими ограничиваются переклички нарративной манеры Г. Филдинга с французскими романистами.

Так, существуют разнообразные сходства между Г. Филдингом и П.К. де Мариво: оба писателя – и драматурги, и авторы романов, оба – знатоки романной традиции, полемизирующие с ней, оба вырабатывают свои поэтологические принципы в беседах с читателем.

Причем, как кажется, для становления жанровой концепции Филдинга-романиста важнейшую роль играли не просто романы Мариво, а именно его ранние романы: «Телемак наизнанку» (1713, опубл. 1736) и «Фарсамон, или Новые романические безумства» (1713, опубл. 1737), а также обширное предисловие к бурлескной поэме «Гомер наизнанку» (1716), содержащее размышление о комическом и гротеске. Именно здесь в произведениях Мариво-романиста проявилась ярко выраженная экспериментальность, основанная, как ни парадоксально, на удержании романного самосознания (повествование от автора, беседующего с читателями), вариация на героико-эпические темы большого романа барокко, когда трудно четко установить, создал ли писатель пародию или стилизацию, интимизация отношений с читателем.

В своих ранних романских сочинениях оба автора – и Г. Филдинг, и П.К. де Мариво – обращаются к опыту Сервантеса, но, думается, прежде всего как к «роману о романах», как к опыту и нравственно-психологическим последствиям чтения<sup>10</sup>: герой «Фарсамона» Мариво ориентируется на множество рыцарских и галантно-героических сочинений, персонаж «Телемака наизнанку» выбирает моделью жизни «Приключения Телемака» (1699) Фенелона. Джозеф Эндрюс строит свое поведение, оглядываясь на опыт «сестры» – героини романа С. Ричардсона «Памела». В то же время оба автора полемизируют с барочной концепцией романа как «героической эпической поэмой в прозе».

Сравним размышления о комическом романе, представленные в «Джозефе Эндрюсе», с несколькими фрагментами размышлений П.К. Мариво из его раннего романа «Телемак наизнанку» и из предисловия к поэме «Гомер наизнанку, или Илиада в бурлескных стихах».

Вот как определяет жанр «Джозефа Эндрюса» Филдинг: «Телемак» архиепископа Камбрэйского представляется мне произведением эпическим, как и «Одиссея» Гомера; в самом деле, гораздо правильней и разумней дать ему такое же название, как тем произведениям, от которых он отличается только по одному признаку, нежели объединять в один

<sup>8</sup>Удалось найти лишь одну статью, где литературовед касается этой проблемы: Beasley J.C. Romance and the “New” Novels of Richardson, Fielding and Smollett // Studies in English Literature 1500-1900. Vol. 16. N 3. Restoration and Eighteenth Century. Summer 1976. P. 437-450.

<sup>9</sup>Cooke A.L. Henry Fielding and the writers of Heroic Romance // PMLA. 1947. N 62. P. 984-994. Для английской романистики второй половины XVII-XVIII вв. был особенно важен опыт М. де Сюдери: перевод ее романа «Ибрагим, или Великий паша» (1641) со знаменитым предисловием, которое порой атрибутируют брату писательницы, Жоржу Сюдери, появился в Англии в 1652 г.

<sup>10</sup>О роли книги и чтения в ранних романах Мариво см.: Ferrand N. Livre et lecture dans les romans français du XVIII siècle. P.: Presses univ. de France, 2002. P. 54-55.

разряд с теми, на какие он не походит ничем: а таковы объемистые труды, обычно именуемые романами, – «Клеяния», «Клеопатра», «Астрея», «Кассандра», «Великий Кир» и неисчислимое множество других, в которых, на мой взгляд, содержится очень мало поучительного или занимательного.

Итак, комический роман (romance) есть комедийная эпическая поэма в прозе; от комедии он отличается тем же, чем серьезная эпическая поэма от трагедии: действию его свойственна большая длительность и большой охват; круг событий, описанных в нем, много шире, а действующие лица более разнообразны. От серьезного романа он отличается своею фабулою и действием: там они важны и торжественны, здесь же – легки и забавны. [...] он отличается своими суждениями и слогом, подчеркивая не возвышенное, а смешное. В слог, мне думается, здесь иногда допустим даже бурлеск [...] Но допустив такую манеру кое-где в нашем слог, мы в области суждений и характеров тщательно ее избегали: потому что здесь это всегда неуместно – разве что при сочинении бурлеска, каковым этот наш труд отнюдь не является. В самом деле, из всех типов литературного письма нет двух, более друг от друга отличных, чем комический и бурлеск; последний всегда выводит напоказ уродливое и неестественное...; тогда как в первом мы всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет происходить все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю. ...Серьезному поэту иной раз не так-то легко встретить великое и достойное, а смешное жизнь предлагает ... на каждом шагу. Я заговорил здесь о бурлеске, потому что мне часто доводилось слышать, как присваивалось это наименование произведениям по сути дела комическим из-за того только, что автор иногда допускал бурлеск в своем слог; а слог, поскольку он является одеждой поэзии, как и одежда людей, в большей мере определяет суждение толпы о характере...» [23, с. 439–440].

То же соединение эпического и комического обнаруживается в предисловии к роману Мариво «Телемак наизнанку»: «Не знаю, как воспримут «Телемака наизнанку» обожатели Гомера. Человек ли Гомер или бог? Божественный Гомер – это эпитет, созданный утрированным воображением. Ах, господа, смилуйтесь над человеком, который из чудесного, возвышенного и героического у Гомера постарался извлечь комическое. В мире случаются столь комические вещи, что им трудно поверить... Но великое вызывает в нас больше подозрения, чем гротескное и экстравагантное [...]» [24, с. 961–962].

А в предисловии к «Илиаде наизнанку» Мариво выказывает отношение к бурлеску (допускаемому в слог, но не в характерах персонажей), сходное с филдинговским: «...Я нахожу что его бурлеск (Скаррона) или его забавное, больше зависит от буфонности слога, а не мысли; он больше развлекает той манерой, с которой говорит, чем собственно мыслями; а слог его и впрямь бурлескный, и если изменить внешнюю форму высказываний, вряд ли они будут забавны сами по себе... я же старался развлекать сочетанием комических и забавных мыслей, в которых есть смешное вне связи со слогом. Такой вид комического, когда мы его достигаем, более затрагивает ум, чем буфонное слово, которое может посмеяться лишь один раз; смеясь же над забавной мыслью, мы размышляем... ищем далее не смешных словечек, а продолжение действия, интригу... я стремлюсь именно к такому бурлеску, а не к тому, что обычно называют этим термином...» [24, с. 730].

Следует заметить, что из ранних романских сочинений Мариво был переведен на английский язык только «Фарсамон» (причем позже «Джозефа Эндрюса», в 1750), и этот перевод был в библиотеке Филдинга наряду со вторым переводом фенелоновских «Приключений Телемака» (1745; первый англ. перевод был сделан в 1719 г.). Можно констатировать, что оба эти издания появились позже, чем был напечатан «Джозеф Эндрюс». Но параллель с «Телемаком» и «Гомером наизнанку», сочиненными Мариво, не только ощутима, но и правомерна, поскольку Филдинг знал французский язык и мог читать эти произведения в подлиннике<sup>11</sup>. Контекст, в котором каждый из авторов определял свое отношение к Гомеру, здесь общий – спор о древних и новых. Не случайно Г. Филдинг, вслед за Мари-

<sup>11</sup>Ср. о возможном знакомстве писателя с «Фарсамоном»: «Имея в виду знание Филдингом французского, не удивительно предположить, что он был знаком с оригиналом романа» (Hartwig R.J. Pharsamon and Joseph Andrews... P. 46).

во, неоднократно вспоминает в тексте одну из участниц этого спора – Анну Дасье. Мариво был сторонником «новых», Филдинг – скорее, поддерживал сторону «древних», считая их учителями вкуса [25, с. 126], однако оба писателя трактовали гомеровские поэмы как источник важной традиции комического эпоса и словно бы защищались его авторитетом от нападков критики. Прощаясь с «высоким», идеализированным романическим миром, Мариво и Филдинг прибегали не к чистой и последовательной пародии, а к более двойственной форме парадоксального «антиромана» – стилизации, описывающего нравственно-психологические эффекты романического чтения.

Не имея возможности в рамках небольшой статьи дать развернутый и последовательный параллельный анализ «Джозефа Эндрюса» с указанными произведениями французского романиста, попытаюсь суммировать, что можно рассматривать в качестве общих черт романа Мариво и Филдинга:

Прежде всего, это установка на ироническое подражание и пародию, тесно сплетенные друг с другом. Такая ироническая стилизация – не под роман, собственно, а под комическую поэму в прозе – оказывается формой одновременного воспроизведения и «разложения» в ранней прозе рококо формы «отменно длинного» барочного нарратива, переходя от «long parler» (долгого рассказа) к «trop parler» (чрезмерному рассказу, болтовне) [16, с. 19], к многочисленным отступлениям от событийной канвы. Жажда установить интимно-доверительные отношения с читателем сначала – в предисловиях, потом – в тексте романа, превращает его в текст, где предложена не только увлекательная история, но и метод ее чтения.

Очевидно и характерное для рокайльных повествований принципиальное подчеркивание пустяшности, игровой забавности сочинения. Филдинг отнюдь не настаивает на моральной пользе своего романа, поскольку не без полемической направленности утверждает, что его сочинение написано, «главным образом для развлечения» (282), далее в одной из глав «признается», что его сатирический панегирик Тщеславию был написан «ни для чего иного, как с целью удлинить короткую главу» (332) – это вполне соответствует установке на «amusement» автора «Телемака наизнанку», иронически воспринимающего дидактические установки Фенелона, и прямо напоминает «размышление ни о чем» в «Фарсамоне».

Филдинг, как и Мариво, сочиняет роман интерьера при – внешне – истории путешествия героя. Практически все важнейшие события романа «Джозеф Эндрюс» происходят в характерном для романов рококо интерьерном пространстве – замкнутом, либо домашнем, либо условно «дорожном», поскольку они случаются не в буквальном смысле в дороге, а на остановках – в трактирах, гостиницах. Филдинг осознанно редуцирует описания дорожного пространства, не один раз прибегая к формуле «в дороге не произошло ничего примечательного» или конспективно воссоздавая такой важный компонент литературы путешествий и приключенческих романов, как беседы в дорожной карете: вместо воссоздания беседы, автор сообщает о «нескольких намеках», «нескольких милых шутках» (319) и т. п. Основные топографические единицы художественного пространства на протяжении всего повествования следующие: спальня, кухня, чердак, кладовая, лестница дома, комната в гостинице, зал суда. Наибольшее количество переживаемых героями приключений случается даже не просто в интимном пространстве спальных комнат, но в постелях<sup>12</sup>.

Как следствие, общим является обращение авторов к теме «дезабиле», столь важной для рококо. Амбигитивные, одновременно соблазнительные и насмешливые портреты героини можно обнаружить не только в «Телемаке наизнанку» (Мелисерта, с ее «grosse et grande beauté»<sup>13</sup>) и «Фарсамоне» (Сидализа), но и в «Джозефе Эндрюсе» (леди Буби<sup>14</sup>).

<sup>12</sup>О том, как важны у Филдинга сцены в постели, о симметрии двух таких сцен – в начале «Джозефа Эндрюса» (леди Буби) и в конце (миссис Слипслоп) см.: Baker Sh. Fielding and the Irony of Form // Eighteenth-Century Studies. 1968. Vol. 2. N 2. P. 138–154.

<sup>13</sup>Попутно замечу, что в портрете леди Буби также отмечают некоторые параллели с Калипсо (Evans J.E. Lady Booby and Fénelon's Calypso // Studies in the Novel. 1976. N 8. P. 212).

<sup>14</sup>См. о Филдинге и Сервантесе: Hugué Chr. Joseph Andrews: à la manière de Cervantès ? // XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines de XVIIe et XVIIIe siècles. 2000. N 51. P. 59–76; о Мариво и Сервантесе: Sermain J.-P. Le singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique. Oxford, 1999.

С.А. Ватченко совершенно права, указывая, что Г. Филдинг «не случайно...так часто использует прием наготы, «раздетости» персонажей, обыгрываемый как мотив «естественности», «голых фактов», свидетельства о сути происходящего» [26, с. 38], однако в этой «раздетости» есть также и оттенок характерной для рококо двойственности-двусмысленности.

Раннего Филдинга сближает с Мариво и особое соотношение с сервантесовской традицией<sup>15</sup>, подчинение «манеры автора Дон Кихота» новым художественным задачам. Мариво, вдохновляясь Сервантесом, высмеивает героико-нравоучительный пафос и педагогические претензии Фенелона. При этом «Фарсамон» выдвигает на первый план не ниспровержение высокого романического идеала (к тому же неопределенно широкого – поскольку юноша, предоставленный самому себе, читает без разбору все, что есть в дядиной библиотеке), а его наивность, книжность. Психологизируя романическое, Мариво показывает, как абстрактная готовность сражаться за честь возлюбленной сменяется усталостью и раздражением героя после ранения на реально происшедшей дуэли. Скепτικο-ироническая интонация по отношению к романическому героизму вполне соответствует амбивалентной этике рококо.

Филдинг, оттолкнувшись от сюжетной канвы сервантесовского путешествия (и одновременно также, как и Мариво, не упуская возможности иронической стилизации «Телемака» Фенелона [27]), насмешливо-комически переворачивает ситуацию ричардсоновской «Памелы», наделив не девушку, а юношу Джозефа «невинностью», стремлением сохранить свое целомудрие, заставляет своего героя на протяжении всего романа не совершать подвигов во имя возлюбленной (как персонажи рыцарского или высокого барочного романа), а обороняться от настойчивости влюбленных женщин, храня верность своей Фанни. Здесь не меньше, чем у Мариво, обнаруживается рокайльной двусмысленности. Пассивность Джозефа – пародический аналог героической активности высокого романического героя и одновременно – свойство некоего негероического и редуцированного Дон Кихота: автор передоверяет именно Джозефу функцию верного возлюбленного, но верность практически сведена к защите своей невинности от других женщин. Не случайно не Джозеф, а Адамс спасает Фанни от насилия (глава IX книги второй), затем из опасной ситуации девушку выручает Джон. При этом параллель между парой Дон Кихот – Санчо Панса и Абраам Адамс – Джозеф Эндрюс, привычно упоминаемая в работах о «Джозефе Эндрюсе», осложняется двойственностью филдинговских персонажей, в каждом из которых обнаруживаются травмированные донкихотские и пансовские свойства.

Таким образом, при сопоставлении ранних романов английского и французского писателей можно обнаружить не только сходство процесса формирования нового типа «комического эпоса в прозе» (переход от прямой пародии к иронической стилизации), ставшего первой ступенью к модели нравоописательного и психологического романа XVIII столетия, но и близость источников сюжетно-стилевой трансформации (высокий роман барокко, Сервантес, Фенелон), создающих почву для компромиссного усвоения и преобразования классицистической и барочной традиции рокайльной романистикой. Разумеется, существенно продвинуть вперед изучение творчества Филдинга поможет не механическое переименование реализма в рококо, а глубокое исследование того историко-культурного контекста, из которого вырастает филдинговская концепция романа. Подобное системное исследование еще впереди.

#### Список использованных источников

1. Watt I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. – Berkeley: Univ. of California Pr., 1957. – 320 p.
2. Davis L.J. *Reconsidering Origins: How Novel are Theories of the Novel?* // *Eighteenth Century Fiction*. – 2000. – Vol. 12. – N 2–3. – P. 479–499.

<sup>15</sup>См. о Филдинге и Сервантесе: Huguet Chr. *Joseph Andrews: à la manière de Cervantès ?* // XVII–XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines de XVIIe et XVIIIe siècles*. 2000. N 51. P. 59–76; о Мариво и Сервантесе: Sermain J.-P. *Le singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*. Oxford, 1999.

3. Schulz D. Novel, Romance and Popular Fiction in the First Half of the Eighteenth Century // *Studies in Philology*. – 1973. – Vol.70. – N 1. – P. 77–91.
4. Millet B. Novel et Romance: histoire d'un chassé-croisé générique // *Cercles. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*/ Ed. Ph. Romanski. – Lyon, 2006. – Vol. 16. – N 2. – P. 85–96.
5. McMurran M.H. *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*. – Princeton: Princeton Univ. Press, 2009. – 272 p.
6. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Г. Филдинг // *Избранные произведения*: в 2 т. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т. 2. – 827 с.
7. Sermain J.-P. Méduse-marionnette : La vie de Marianne (1728–1741) et l'héritage de Don Quichotte // *Etudes françaises*. – 2006. – Vol. 42. – N 1. – P. 111–125.
8. Hugues H.S. Translations of the "Vie de Marianne" and their Relation to Contemporary English Fiction // *Modern Philology*. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1917. – Vol. 15. – N 8. – P. 491–512.
9. Long L. Lady Mary translates Marivaux. A Female Perspective? // *Palimpsestes. Revue de traduction*. – 2009. – N. 22. – P. 129–147.
10. Paulson R. Models and Paradigms: Joseph Andrews, Hogarth's Good Samaritan and Fénelon's Télémaque // *MLN: John Hopkins Univ. Press*, 1976. – N 91. – P. 1186–1207; См. также: Evans E. Fielding's Lady Booby and Fénelon's Calipso // *Studies in the novel*. – 1976. – Vol. 8. – N 2. – P. 210–213.
11. Hartwig R.J. Pharsamon and Joseph Andrews // *Texas Studies in Literature and Language*. – Texas: Univ. of Texas press, 1972. – Vol. 14. – N 1. – P. 45–52.
12. Robinson R.H. Henry Fielding and the English rococo // *Studies in the Eighteenth century*. – Canberra, 1973. – P. 143–167.
13. Rawson Cl. Fielding's Richardson: Shamela, Joseph Andrews and Parody Revisited // *XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. – 2000. – N 51. – P. 77–94.
14. Millet B. «Ceci n'est pas un roman»: L'évolution du statut de la fiction en Angleterre de 1652 à 1754. – Leuvin: Peeters, 2007. – 378 p.
15. Soupel S. La préface comme poétique du roman au milieu du XVIIIe siècle // *XVII–XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. – 1982. – N 15. – P. 101–115.
16. Boubane S. Entre brevités et digressions narratives: le dilemme du romancier dans la première moitié du XVIIIe siècle // *Lumen: Selected Proceeding from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*. – 1999. – Vol. 18. – P. 16–29.
17. Warner W.B. The Elevation of the Novel in England: Hegemony and literary history // *English literary history*. – 1992. – N 59. – P. 571–612.
18. Lynch J.J. Henry Fielding and the Heliodorian novel: romance, epic, and Fielding's new province of writing. – London: Associated Univ. Press, 1986. – 285 p.
19. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. – М: Радуга, 1984. – 208 с.
20. Millet B. Les deux muses du poète « épique comique ». Calliope et Thalie au travail dans « Joseph Andrews » de Henry Fielding // *Labyrinthe. Athelier interdisciplinaire. Thèmes*. – 65–80. – 11 juin 2005 / <http://revuelabyrinthe.org/document851.html>
21. Fielding H. *Joseph Andrews*. – Oxford: Oxford Univ.press, 1966. – 464 p.
22. Warner W.B. *Joseph Andrews as Performative Entertainment* // Warner W.B. *The rise of the novel in Literary history*. – Berkeley: University of California Press, 1998. – 324 p.
23. Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса. Предисловие автора // Филдинг Г. *Избранные произведения*: в 2 т. – М.: ГИХЛ, 1954. – 827 с. Далее цитирую по этому изданию, указывая в скобках страницы.
24. Marivaux P. *De. Oeuvres de jeunesse*. – P.: Gallimard, 1972. – 1405 p.
25. Mace N.A. *The Ancients, the Moderns and the English Novel* // *Henry Fielding's Novels and the Classical Tradition* / Ed. by N.A. Mace. – Newark: Univ. of Delawar Press, 1996. – 198 p.
26. Ватченко С.А. Своеобразие поэтики романа Г. Филдинга «Джозеф Эндрюс» / С.А. Ватченко // *Основные этапы исторического развития поэтики зарубежного романа*. – Днепропетровск: ДНУ, 1996. – С. 34–46.

27. Paulson R. Models and Paradigms: Joseph Andrews, Hogart's Good Samaritan, and Fénelon's Télémaque // Modern Language Notes. – 1976. – N 91. – P. 1186–1207.

Зіставляються ранні романи Мариво та Г. Філдінга в аспекті генеалогії англійського роману рококо. Автор обґрунтовує думку про подібність у англійській та французькій літературах процесу формування нового типу «комічного епосу в прозі», що став першим етапом створення моделі морально-описового та психологічного роману XVIII ст., та близькості джерел сюжетно-стильової трансформації, що утворюють підґрунтя для компромісного засвоєння та перетворення класицистської та барокової традиції рокайльною романістикою.

*Ключові слова: роман, рококо, роман-novel, Просвітництво, романна традиція, концепція «комічного епосу в прозі».*

In article early novels by Marivaux and Filding in aspect of genealogy of the English novel of a rococo are compared. The author proves an idea on similarity in English and French literatures of process of formation of new type «the comic epos in prose», become by the first step to model of morale-descriptive and the psychological novel of XVIII century, and proximity of sources of the topic-style transformation creating ground for compromise mastering and transformation classicism and baroque tradition in the novel of a rococo.

*Key words: the novel, a rococo, the romance-novel, the Age of the Enlightenment, novelistic tradition, the conception «the comic epos in prose».*

*Одержано 12.09.2013.*