

DOI 10.32342/2523-4463-2018-0-15-132-137

УДК 821.112.2.01

**А.Л. ГРИНШТЕЙН,**

*доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой теории и истории литературы  
Самарской государственной областной академии (Наяновой) (Российская Федерация)*

## ГРАНИЦА В ПЛУТОВСКОМ РОМАНЕ

В статье рассматривается изменение концепта границы в ходе эволюции жанровой формы плутовского романа от испанской барочной пикарески к английским и французским произведениям века, ориентирующимся на жанр плутовского романа, и английским, русским, французским, американским романам XX века, эксплуатирующим жанровые черты плутовского романа. Показано, что чрезвычайно важное для пикарески принципиальное отсутствие концепта границы в художественном сознании эпохи барокко трансформируется в XVIII в. в тщательное маркирование границы как сущностной черты мироздания, а в литературе XX в. – в проблематизацию границы, «переживание» концепта границы, которое находит свое отражение в письме.

*Ключевые слова: плутовской роман, граница, роман XVIII в., перемещение в пространстве, художественный язык, литература XX в.*

**П**редметом внимания в этой работе являются изменения, происходящие с компонентами жанровой формы плутовского романа на протяжении приблизительно трех столетий (от появления пикарески в середине XVI в.), – в связи с концептом границы. При этом нас интересует не эволюция жанра и даже не функционирование в литературе элементов и черт плутовского романа: фактически эта работа является попыткой ответа на вопрос: каким образом мотив, топос, понятие, концепт границы, к которым «классический» плутовской роман был демонстративно безразличен, ведет себя в произведениях, явственно ориентирующихся на жанровую форму пикарески. Соответственно, разговор о плутовском романе в связи с концептом границы в какой-то степени становится основанием для разговора о концепте границы в сознании (прежде всего художественном) Нового времени.

«Классический» испанский плутовской роман эпохи барокко разворачивается в принципиально едином социокультурном пространстве, не допускающем каких бы то ни было границ, будь то границы политические, социальные, нравственные и пр. Отчасти эту географическую и социальную нерасчлененность (или не-противоречивость, вне-границность) универсума плутовского романа можно, по-видимому, объяснить его генетической – и вплоть до середины XVII в. еще не утраченной – связью с карнавальной культурой, предполагавшей принципиальную слитность карнавального мира: «Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной *свободы*. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая отчетливо ощущалась всеми его участниками» [1, с. 180].

Карнавал разворачивается в особом мире, предполагающем принципиальное отсутствие границ: нет разделения на участников и зрителей карнавального действия, нет границ между людьми (карнавальной равенство), между телом и миром (единое гротескное тело); безграничным, не имеющих пределов в пространстве и во времени оказывается и

сам карнавал как таковой. Разумеется, речь должна идти не об отсутствии границ в «реальности», но об осознании безграничности: карнавал не мыслит и не способен помыслить себя иначе как бесконечным и безграничным. Точно так же, говоря о плутовском романе, мы имеем в виду именно отсутствие концепта границы в самом художественном сознании: в своих странствиях пикаро пересекает разнообразные границы, как политические и географические, так и социальные, однако ни герой, ни роман этого пресечения границ не замечают, не воспринимая границы как таковые в силу того, что сам концепт границы как таковой отсутствует в художественном сознании. Более того, сама легкость пересечения границ показывает, что это отсутствие оказывается чрезвычайно важным в художественном мире романа.

Перемещения героя в пространстве предстают в «классическом» плутовском романе как естественные и не сопряженные с каким-либо преодолением границ. При том, что эти перемещения составляют важную структурообразующую черту пикарески, при том, что название романа, как правило, содержит не только имя, но и указание на место рождения героя («Ласарильо с Тормеса...», «Севильская куница...» и пр.), путешествие героя по всей Испании предстает как движение в мире вполне однородном и едином, что акцентируется, в частности, возможностью неоднократного посещения одного и того же места. Ни одно место в топографии романа не отделено, не отграничено от остального мира либо от любого иного места. Так, в романе Гевары «Хромой бес», для которого возможность беспрепятственного и мгновенного перемещения героев в пространстве принципиально важна на сюжетно-композиционном уровне (обратим внимание на то, что маркируется как чудесная именно способность к мгновенному перемещению, тогда как возможность легко преодолевать препятствия в романе вообще не акцентируется), своеобразие места не означает его уникальности: любое место связано со многими иными местами и (или) может быть легко заменено одним из них.

Аналогично, перемещаясь в пространстве социальном, попадая в различные социальные слои, оказываясь в обществе разбойников, дворян, крестьян, нищих, бродяг, актеров и т. п., Ласарильо, Гусман де Альфараче или Дон Паблос не испытывают ни малейших проблем, связанных с необходимостью адаптации: отсутствие границ географических и политических одновременно предстает и как отсутствие границ социальных.

Весьма показателен в этом отношении финал романа Кеведо, связанный с решением Дона Паблоса покинуть родные края и «перебраться в Вест-Индию». Целью этой «перемены мест» указывается именно стремление изменить свою жизнь (точнее, в соответствии с миропониманием плутовского романа, «свою участь»). Эта перемена обозначается (уже за пределами романного действия) как неосуществимая: перемещение в пространстве, даже если оно маркируется как «смена места» и связано с желанием перемен, не мыслится как пересечение границы, и, соответственно, появление в тексте мира, отличного от того универсума, в котором разворачивалось действие романа, оказывается невозможным, поэтому попадание Паблоса в «другой мир», то есть пересечение границы, означает окончание романа.

В XVIII в. перемещение героя в социальном или географическом пространстве, предполагающее попадание персонажа в новый незнакомый мир, то есть пересечение социальных, политических или географических границ, становится важным моментом сюжетной организации романа.

Во-первых, речь должна, по-видимому, идти о перемещении человека в пространстве, связанном с «открытием» новых (в первую очередь, для самого персонажа) территорий.

С перемещением в пространстве оказывается связанным и роман, ориентирующий себя, эксплицитно («Хромой бес» или «Жиль Блас» Лессажа, «Моль Флендерс» или «Роксана» Д. Дефо) или менее явственно («Жизнь Марианны» и «Удачливый крестьянин» Мариво), на традицию плутовского или авантюрного романа, где и перемещение героя в пространстве, и его присутствие в разных социальных средах обусловлено самим авантурным хронотопом.

При этом и значение, и функции, и сам характер перемещения героя в пространстве в романе XVIII в. существенно отличаются от перемещения в пространстве в барочном плутовском романе.

Так, роман А.-Ф. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», несущий отчетливые черты плутовского романа, на фабульном уровне буквально насыщен самыми разнообразными перемещениями и передвижениями, и число, и количество упоминаний (степень вербализации) которых существенно больше, чем это было бы необходимо в плутовском романе. На сюжетном уровне чрезвычайно важной оказывается именно случайная дорожная встреча кавалера и Манон – реализация метафоры «жизненный путь» сопрягается с актуализацией концепта «жизнь как история», поскольку и само повествование начинается с дорожной встречи знатного человека и кавалера. Более того, случайность встречи Ренокура с де Грие и Манон, в некотором смысле пародирующая случайность встречи кавалера и Манон, акцентирована именно посредством проговаривания случайности – не самой встречи, но вообще путешествия как такового.

Принципиальное отличие путешествия персонажа в прозе XVIII в. от той функции, которую перемещение в пространстве выполняло в плутовском романе, заключается в том, что следствием передвижения на фабульном уровне и причиной самого факта перемещения на сюжетно-композиционном и структурном уровне всякий раз оказывается именно возникновение ситуации, когда протагонист оказывается в неосвоенном мире, то есть пересекает некую границу.

Иная разновидность сюжета, когда герой оказывается в малознакомом или незнакомом мире, связана уже с пересечением не пространственной, но социальной границы. Так, в «Удачливом крестьянине» Мариво, сохраняющем отчетливую связь с плутовским романом, пересечение социальных границ имеет даже большее значение, нежели перемещение в пространстве. Возможность пересечения героем социальных границ проблематизируется и лежит в основе сюжета и в романе Мариво «Жизнь Марианны», и в «Моль Флендерс» Д. Дефо.

Разумеется, эти варианты могут сочетаться, взаимодействуя и дополняя друг друга. Так, в «Роксане» Д. Дефо героиня, рожденная во Франции, выросла в Англии, переезжает во Францию, где выдает себя за богатую англичанку, оказывается на чужбине в Голландии и, наконец, возвращается в уже родную Англию, где вновь живет в качестве иностранки, выдавая себя за знатную французенку. Это маркирование геополитических границ дополняется пересечением границ социальных: почти нищая соломенная вдова становится любовницей богатого ювелира, вдова ювелира пользуется пристальным вниманием принца крови, знатная и вполне обеспеченная дама задумывается о возможности стать наложницей короля.

Само взаимодействие и переключка разных вариантов попадания персонажа в новый незнакомый мир говорит о том, что для романа XVIII в. пересечение социальных, политических, географических границ оказывается чрезвычайно значимым. Не менее существенно и то, что незнакомый или малознакомый мир, в котором оказывается герой, не воспринимается протагонистом и, что особенно важно, не предстает в тексте как мир враждебный или даже просто чуждый: незнакомое не становится чужим, о-чуждение не перерастает в отчуждение, новый мир оказывается лишь территорией, которая нуждается в освоении. В этом смысле два героя Дефо, Роксана и Робинзон Крузо, оказываются вовлеченными в один и тот же, по сути, процесс освоения новой территории, причем независимо от того, идет ли речь о неизведанном локусе или о непривычном социуме, вхождение протагониста в «чужой» мир не предполагает какого-либо конфликта с этим миром. Роксана, при каждом более или менее удобном случае обращающая внимание читателя на бедственность своего положения, всякий раз ведет себя абсолютно уверенно, и, при всем очевидном различии и в специфике конкретной ситуации, и в характере протагониста, эта же уверенность отличает действия Жакоба и Марианны, Моль Флендерс и Манон.

Литература первых десятилетий XX в. активно обращается к жанровой форме плутовского романа, эксплицитно или менее явно используя различные ее элементы – сюжетно-фабульную схему, структуру образа и др. Те или иные черты плутовского романа отчетливо видны в «Признаниях авантюриста Феликса Круля» Т. Манна и «Бурной жизни Лазика Ройтшванца» И. Эренбурга, «Подземельях Ватикана» и «Фальшивомонетчиках» А. Жида, «Путешествии на край ночи» и «Смерти в кредит» Ф.-Л. Селина, «Тропиках» Г. Миллера. Важной отличительной особенностью этих и многих неназванных произведений представ-

ляется именно последовательное присутствие в тексте концепта границы, который, реализуясь в разнообразных формах, нередко определяет само функционирование пикарескных элементов в тексте.

Одной из важнейших причин этого явления безусловно является та ломка, то крушение границ – в первую очередь геополитических (распад двух крупнейших империй) и социальных, которыми ознаменовалось начало столетия в Европе.

Само обращение к элементам плутовского романа в русской литературе первых послереволюционных десятилетий в какой-то мере можно связать и с тем, что Россия 10–20-х гг. XX в. переживает ситуацию, типологически схожую с ситуацией в Испании конца XVI – первой половины XVII в. Вместе с тем, чрезвычайная, по сравнению с Испанией (и в какой-то мере Европой в целом) начала Нового времени, быстрота и резкость происходящих перемен предопределила и настойчивое переживание в произведениях, ориентированных на пикареску, концепта границы: человек, внезапно оказавшийся в совершенно новом мире, мир, последовательно ощущающий себя как новый, порвавший или порывающий со старым, вполне естественно задумывается о границе как таковой, осмысляя бытийственность как чреватую границей, а границу – как центральный концепт бытийственности. При этом концепт границы реализуется в художественном произведении одновременно в нескольких проявлениях. Прежде всего, можно говорить о границе геополитической – наиболее эксплицитном варианте функционирования концепта, отчетливо присутствующем у Эренбурга («Бурная жизнь Лазика Ройтшванца»), у А. Толстого («Гиперболоид инженера Гарина»), у Ильфа и Петрова («Золотой теленок») и т. д. Однако концепт границы осмысляется в этих произведениях не только как рубеж между странами, но и как рубеж между прошлым и сегодняшним, и как граница между героем и окружающими. Не случайно, например, в романе Эренбурга каждый новый этап жизни героя маркируется как пересечение границы, и безвозвратность этого перехода подчеркивается настойчивыми сожалениями героя об одном из закончившихся этапов.

В «Подземельях Ватикана» А. Жида действие происходит в двух странах, Франции и Италии. При этом именно для Амедея Флериссуара, центрального в композиционном плане персонажа (прибытие Флериссуара в Рим определяет поведение других протагонистов и формирует узловые сюжетно-композиционные моменты произведения, а его гибель становится поворотным моментом в судьбе большинства персонажей «Подземелий Ватикана» и провоцирует разрешение и развязку большинства намеченных в произведении конфликтов и сюжетных линий) пересечение географической и политической границы играет огромную роль на уровне фабулы (становясь причиной гибели героя), означая одновременно и кардинальные перемены в привычном, обыденном мироустройстве: оно становится фактором, карнавализирующим художественный мир произведения, заставляя персонажей произведения совершать поступки, невозможные в повседневной жизни (= в «нормальном» мире). В первую очередь это относится, разумеется, к Амедею Флериссуару, который *впервые* за время супружеской жизни расстается с обожаемой супругой, *впервые* остается без общества верного друга Блафафаса, *впервые* в жизни отправляется в путешествие и впервые приобретает опыт сексуальных отношений.

При этом не только Флериссуар, но практически все центральные персонажи соти оказываются участниками либо свидетелями событий, нарушающих их привычные представления о мире: Жюлиус де Баральюль узнает, что совсем не знал своего отца, о котором только что написал книгу, и, в большой степени под влиянием полученного опыта, пересматривает свои взгляды на творчество писателя; Лафкадио открывает тайну своего происхождения, приобретает новый социальный статус, знакомится с Женевьевой и т. п.; Антим вследствие неожиданного «выздоровления» из яркого атеиста и франкмасона превращается в не менее ревностного поборника веры и т. п. Эффект смещения привычных координат усиливается за счет того, что автор постоянно помещает своих персонажей в незнакомую среду (пересекать некоторую границу), заставляя их совершать поступки, не характерные для них в привычном (обыденном) мире. Помимо многочисленных приключений Амедея Флериссуара достаточно вспомнить хотя бы визиты Лафкадио к графу де Баральюлю и к виконту Жюлиусу де Баральюлю, посещение Жюлиусом дома Лафкадио, визит Валентины де Сен-При к Арнике Флериссуар. При том, что все эти визиты и посещения вызваны самими

разнообразными причинами и поводами, непривычность обстановки, в которую попадает персонаж, всякий раз подчеркивается.

Экстраординарность (= праздничность) этих поступков и происшествий акцентируется введением маркеров, указывающих на необычность происходящего. Функции таких маркеров выполняют, например, чрезвычайно многочисленные упоминания удивления, испытываемого или проявляемого персонажами (разумеется, если подобные упоминания оказываются достаточно частыми, сконцентрированными, явно превышающими неосознанно ощущаемую (читателем) некоторую (среднестатистическую) норму).

Это удивление также может, в свою очередь, акцентироваться указанием на необычность такой реакции (ситуация, воспринимаемая одним из ее участников как экстраординарная, из ряда вон выходящая, другому протагонисту видится вполне естественной и нормальной) либо «предугадывание» персонажем собственного удивления или реакции изумления со стороны собеседника.

В романе Ф.Л. Селина «Путешествие на край ночи» актуализация концепта границы задана уже словом «bout» (конец, предел) в названии романа. Перемещения Бардаму в пространстве предстают как движение к некоторому пределу, поиски некой границы, за которой мир перейдет в какое-то иное качество. Одновременно с пересечением границы оказывается связанным и каждый новый этап движения героя: все этапы жизни Бардаму маркировано разделены, например, пересечением моря на корабле, который предстает в качестве инварианта «корабля мертвецов».

Такое настойчивое внимание к концепту границы, в том или ином виде присутствующей в самых разнообразных «вариациях на тему плутовского романа», по-видимому, можно рассматривать и в связи с теми кардинальными изменениями художественного языка, которые происходят в начале XX в. При всем многообразии этих изменений можно, пожалуй, отметить, что не в последнюю очередь они связаны именно с переживанием концепта границы, которое находит свое отражение в поисках на уровне письма. Так, и прием «потока сознания», и прием монтажа, при всей их внешней несхожести, так или иначе представляют собой отход от «традиционного» повествования за счет изменения границ между повествовательными единицами, точно так же, как мотив отчуждения, предполагающий присутствие непреодолимых границ между людьми, в такой же степени восходит к переживанию границы, что и стирание границы между Я и Другим (А. Рембо).

#### Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1989. – 545 с.

#### References

1. Bakhtin, M.M. Tvorchestvo Francois Rabelais i narodnaya kultura Srednevekovia i Rennsansa [Work of Francois Rabelais And Folk Culture Of Medieval And Renaissance]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publ., 1989, 545 p.

У статті розглядається зміна концепту межі в ході еволюції жанрової форми крутіського роману від іспанської барокової пікарески до англійських та французьких творів століття, які орієнтуються на жанр крутіського роману, та англійських, російських, французьких американських романів XX ст. що експлуатують жанрові риси крутіського роману. Показано, що надзвичайно важлива для пікарески принципова відсутність концепту межі в художній свідомості епохи бароко трансформується у XVIII ст. в ретельне маркування межі як сутнісної риси світобудови, а в літературі XX ст. – у проблематизацію межі, «переживання» концепту межі, що знаходить своє відбиття у письмі.

*Ключові слова:* крутіський роман, межа, роман XVIII ст., переміщення у просторі, художня мова, література XX ст.



Frontier or border as a topic, an image, a motive or as a concept is remarkably and markedly absent in “classical” picaresque, i.e. 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century Spanish picaresque. If a protagonist of such a novel constantly moves and easily traverses all borders, be it geographical or social, the border is not thought of as such either by himself or by the reader. Moreover, the ease of crossing the borders illustrates the importance of its absence for the novel of the time. Such marked absence of borders in the 16<sup>th</sup> century picaresque can be explained by the connection between picaresque and carnival culture it originated from.

In the 18<sup>th</sup> century novel travelling becomes an integral part of fiction, including picaresque and works it has generated (Marivaux, Defoe).

Meanwhile, in the 18<sup>th</sup> century novel the border is evidently marked, and special or political border tends to mark primarily social border. At the same time, crossing the border is not connected with any difficulties or problems.

The relation and correlation between different ways of getting into the new unknown world proves that crossing social, political and geographical borders is vitally important for the 18<sup>th</sup> century novel. What is more, the unknown or less known world is not perceived by the protagonist as hostile or alien. It is not shown as such in the novel either. Strange does not become alien, it does not lead to alienation, the new world is just the territory which requires conquering.

In the 20<sup>th</sup> century picaresque crossing the borders is again evidently marked and is very important for the novel structure. Moreover, it means the attempt and failure to cross the border between individuals, important for the 20<sup>th</sup> century literature as a whole.

*Key words: border, picaresque, 18 century novel, 20 century literature, travel, language of fiction.*

*Одержано 21.03.2018.*