



DOI: 10.22363/2618-897X-2024-21-2-365-371

EDN: KBRSSL

Эссе / Essay

Статус жанра романа и метаромана в аспекте новой литературной эстетики

В.И. Пьянкова

Российский университет дружбы народов,
Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6
✉ valeria.pyankova@mail.ru

История статьи: поступила в редакцию 18.12.2023; принята к печати 19.01.2024

Конфликт интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пьянкова В.И. Статус жанра романа и метаромана в аспекте новой литературной эстетики // Полилингвильность и транскультурные практики. 2024. Т. 21. № 2. С. 365–371. <https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-2-365-371>

The Genre of the Novel and the Meta-Novel in the Aspect of the New Literary Aesthetics

Valeriya I. Pyankova

RUDN University,
6 Miklukho-Maklaya St, Moscow, 117198, Russian Federation
✉ valeria.pyankova@mail.ru

Article history: received 18.12.2023; accepted 19.01.2024

Conflict of interests: the author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Pyankova, V.I. 2024. “The Genre of the Novel and the Meta-Novel in the Aspect of the New Literary Aesthetics.” *Polylinguality and Transcultural Practices*, 21 (2), 365–371. (In Russ.) <https://doi.org/10.22363/2618-897X-2024-21-2-365-371>

Как известно, *omnia initium difficile est*, однако *демон теории* все же повелевает нам начать с вопроса «Что есть роман?». Сугубо теоретический вопрос в действительности оказывается вопросом насущным и практическим

© Пьянкова В.И., 2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

в той степени, в которой он является вопросом о собственно *практике мысли*, о способе мыслить о чем-либо. При этом сама структура, конструкция вопроса «что есть X?» не является простым «эвристическим инструментом для извлечения уже имеющегося знания» [1], иначе постановка вопроса была бы простым риторическим актом. Дело вовсе не в дефицитности уже имеющихся понятий или определений романа, а, наоборот, в их дисквалифицирующем себя избыточном количестве. Количество определений при этом, *игнорируя* гегелевский закон, чаще всего не прибавляет нового знания, то есть не переходит в качество. Безусловно, нет нужды в апологетике теории и теоретического (и точнее — филологического) вопрошания как такового, но на фоне огромного количества исследований романа такой вопрос может показаться глупым и амбициозным. Укор в первом не так страшит нас, как подзрение во втором, потому что, в первую очередь, обращение к *самому началу*, обращение к понятию, продиктовано той специфической интенцией, которой обладает теория, а именно — «ратовать против всякой имплицитности», быть «protervus'ом из старинной схоластики» [2].

Возможно, в Мультивселенной не было бы проблемой одновременное существование определений вообще и определений романа в частности. В нашей Вселенной теория допускает релятивизм, но вынужденно, из соображений чисто академических, отказывает в плюрализме, который, как известно, «множил бы сущее без необходимости». Из множественности определений чаще всего делается вывод о *сложности* романа как явления и как жанра. Охватить все характеристики и черты романа, таким образом, оказывается задачей невыполнимой, поэтому границы исследования сужают до того или иного аспекта романа. Итогом таких исследований становится выявление новых характеристик, новых типов, новых структур и т.д., которые в свою очередь должны *дополнить, расширить* уже имеющиеся определения. Встречается также и умолчание, обход вопроса о понятии и взятие в качестве «рабочего» определения популярной бахтинской формулировки о романе как о «единственном становящемся и еще не готовом жанре...» [3].

Однако в итоге мы получаем «теоретического Франкенштейна», а роман оказывается своеобразным жанровым Протеем, который бесконечно меняет свою форму и характеристики, определение же только отражает изменчивую природу определяемого. Так понятие романа становится чем-то похожим на классификацию животных из «Небесной империи благодетельных знаний», где они делятся на а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие и т.д. [4]. Катафатичность таких перечислений романских свойств и признаков оборачивается апофатикой на уровне эпистемологическом. И все-таки в таком контексте есть надежда, что на полях понятийных интерференций можно уловить

«сущность» романа, уловить его терминологический инвариант, поскольку накопление дифференцирующих характеристик в конечном счете усиливает различительную способность. Нам же вместе с этим представляется интересной и продуктивной попытка сделать шаг назад и рассмотреть особенности самой категории жанра для романа.

Ситуация с *жанром* романа аналогична ситуации с языком, который не дан нам в некотором стабильном, зафиксированном виде, где есть постоянство связи между означаемым и означающим. И как язык существует в конкретных актах говорения, так и жанр романа манифестируется в каждом конкретном романе.

Речь идет, конечно, не о том, что давно является общим местом. Категория жанра с исторической точки зрения изменчива, и изменение это движется в направлении от складывания жанрового канона к его разрушению, преодолению, а затем снова — к возрождению. Гетерогенность категории жанра ни в диахроническом, ни даже в синхроническом аспекте (ср. то, что пишет С. Аверинцев о структуре византийской литературе, в которой на разных «ярусах» сосуществовали «разные статусы жанра») не требует комментария и не вызывает сомнения.

Жанр как канон, как эксплицируемое в теории, возникает только в эпоху, которую С. Аверинцев называет эпохой рефлексивного традиционализма (время Аристотеля) [5]. Жанр необходим тогда как способ дистантного состязания, соперничества автора с автором (категория авторства — производное от категории жанра), а соперничество возможно только *по правилам*. И именно *sub specie ludii* (под знаком игры) возникает и понятие канона. Я. Ассман дает прекрасное определение канона как «такой формы в традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости» [6]. Но эпоха поэт и риторик обходит вниманием жанр романа. Переход от эпохи синкретизма к рефлексии (она же *эйдетическая эпоха* у С. Бройтмана, именно потому что были созданы сами *эйдосы*) повлек за собой тот феномен, который мы можем описать как «обретение маргиналий», как некоторую поляризацию созданного, означенного литературного поля. И маргиналии на полях поэт были скоро заполнены тем, что не осознавалось как собственно литература. «Неосознавание» это базировалось на отсутствии у эйдетического жанра своего *пражанра* в дорефлексивном традиционализме: «так, элегия возникла из надгробных плачей, баллада — из весенних плясовых и игровых песен, идиллия — из пастушеских песен, газелла — из газала касыды, хокку — из танка, у которой были свои фольклорные источники, новелла — из анекдота и т.д.» [7]. Роман же никому не наследует, а приходит как воплощение народно-смеховой культуры, как *маргинальный жанр*. В «Происхождении романа» В. Кожинев напишет о том, что сходство так называемых «античных романов» с тем, что будет создано

в начале Ренессанса, с *новым романом*, — это ложная, исключительно формальная аналогия, а не сущностное сходство [8].

Так, роман как будто занимает по отношению к литературе и к канону позицию своеобразного Трикстера-Тени. И кому, как не Трикстеру, будет доступно пародирование, М. Бахтин напишет о том, что роман «плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаимоограничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их» [3]. Ср. с описанием Трикстера как «духа беспорядка», никому не подчиняющегося (К. Кереньи), который «в своем наиболее ярком проявлении — подлинное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва оставившей животный уровень» (К. Юнг). Во избежание недоразумений отметим, что обращение к некоторой терминологии психоанализа нужно нам постольку, поскольку помогает постепенно менять саму оптику для рассмотрения феномена романа и, наконец, позволяет подойти к тому, что будет названо у Н. Рымаря *романным мышлением*.

Переход от синкретизма к традиционализму с его поэтиками, то есть с теорией, традиционно понимается как движение от *мифа* к *логосу*. Как пишет М. Ямпольский, «философия буквально возникает из абстрагирования мифа» [9]. Миф в это время перехода — Другой становящихся истории, философии и поэтики.

Но что будет являться Другим для самой эпохи рефлексивного традиционализма? Поскольку «всякий дискурс вырабатывает альтернативу себе», так литература «для себя», сменив литературу «в себе» [5] обретает в романе свое *парадоксальное Другое* и «как максимально иное, чем она (литература. — Прим. авт.), роман подменяет собой не отдельные жанры художественной словесности (как это наблюдается в фольклорных пародиях на волшебную сказку, былинку и лирическую песню), но дискурс в целом» [10].

То есть, будучи Другим литературы (а по отношению к первобытному сознанию — двойным Другим), роман демонстрирует наличие той имманентной потенции к экстенсивному и интенсивному постоянному расширению. Отсюда же, например, возникает феномен так называемого *великого тотального модернистского романа* (Д. Хаустов), потому что роман *par excellence* утопичен и конституируется своим же перманентным становлением. Но в этом становлении роман способен не просто ассимилировать канонические жанры, но способен их инкорпорировать в свое *тело*, оставляя в присутствии им формально-содержательном единстве.

Но (фиктивная) дуальность романа, как нам представляется, заключается не столько в его способности включать в себя жанры, пародировать их и вклю-

чать уже сами пародии, сколько на способности романного мышления соединять сферы мифа и логоса, сакрального и профанного, то есть соединять то, что перманентно продуцирует бинарное напряжение. Если вернуться к терминам психологическим, то роман, таким образом, есть как бы воплощение, манифестация принципа энантиодромии.

Если «перевести» вышесказанное в термины континентальной философии, то повышенная энтропийность романа, которая и приводит к постоянному изменению объема понятия жанра романа, продиктована тем, что роман — трансгрессивен. По Ж. Батаю, трансгрессия — это нарушение, преступление, выход за предел и преодоление границы, преодоление табу, и в том числе канона. Но что еще важнее, как доказательство наличия механизма трансгрессии в романе, трансгрессия у Батая, и в этом отличие его понимания от трансгрессии М. Фуко, не уничтожает сам запрет, то есть буквально сохраняет внутреннюю диалектику: «Нет нужды подчеркивать здесь гегелевский характер данного рассуждения, где имеется в виду момент диалектики, выражаемый непереводимым немецким словом *aufheben* (преодолевать, сохранять)» [11].

В механизме трансгрессии с сохранением преодоленной границы угадывается нечто созвучное теории миметического желания Р. Жирара. Его теория не наследует ни платоновскому мимесису, ни гегелевскому *Anerkennung*. Жирар разделяет миметическое подражание на два типа: на *la mimesis d'apprentissage*, мимесис обучения, и на *la mimesis de rivalité*, мимесис соперничества. И последний интересует его намного больше, поскольку именно *мимесис апроприации* (ср. с механизмом трансгрессии) как механизм кладется в основу объяснительной модели фундаментальной антропологии по Жирару. Еще одно важное понятие в жирардианской методологии — понятие треугольника соперничества и схемы, описывающей это соперничество, — треугольного желания — *le désir triangulaire*.

Люди связаны амбивалентными отношениями восторга и вражды, где враги и друзья в сущности желают всегда одного и того же: «Мы хотим иметь то, что есть у другого, или быть тем, кто он есть. Поэтому мы подражаем другим, и неудача наполняет нас негодованием (*resentment*), наши чувства “рикошетят” друг о друга» [12]. Дон Кихот желает того, что желает Амадис — образец подражания для Дон Кихота, Эмма Бовари желает того, что желают героини романов, которыми она зачитывается, — все это механизм *подражательного желания*, желания *от Другого*. По Жирару, миметическое желание — это открытие Шекспира. Так, в «Двух веронцах» образуется миметический треугольник, в котором Валентин – медиатор (модель для подражания), Протей — подражающий, а Сильвия — их общий объект. Работа миметического желания же свертывается именно в том, что «Протей вожделеет Сильвию не потому, что их минутная встреча произвела на него

неотразимое впечатление; он заранее предпочитает все, что желанно Валентину» [12].

Если через пространственную метафору жирардинского треугольника мы попробуем представить роман как жанр, то можно получить следующую схему. Так, вершину треугольника можно соотнести с тем, что можно назвать *жизнью, действительностью*, а в основании расположить *роман и литературу*. Именно в перспективе миметического треугольника становится понятным то напряженное «желание» романа бесконечно апроприировать литературные жанры. Мимесис романа не только в том, что он подражает жизни, а в том, что он соперничает в этом подражании со всей литературой будучи ее Другим.

В свете вышесказанного представляются несколько избыточными встречаемые нами определения романа как мегажанра или как метажанра. Объяснительная сила этих номинаций оказывается все-таки недостаточной, потому что указывает лишь на исключительный *масштаб* жанра романа, а размера как количественной характеристики все еще не хватает для полного описания или терминологического определения.

Как пишет В. Хамахер: «мочь говорить — значит мочь сказать что-то сверх всего сказанного и никогда не мочь сказать достаточно» [1]. Но роман как жанр — сложный объект для того, чтобы смочь сказать что-то *сверх*, и скорее ощущение извечной недосказанности, неполноты и недостаточности будет сопровождать любую попытку описания. Тем не менее именно эту недостаточность стоит воспринимать оптимистично, поскольку она утверждает возможность продолжать исследования романа.

Список литературы

1. Хамахер В. *Minima philologica: 95 тезисов о филологии; За филологию* / пер. с нем. Анны Глазовой; под ред. Ивана Болдырева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021.
2. Компаньон А. Демон теории: Лит. и здравый смысл / Антуан Компаньон; пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых: СЕУ, 2001.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
4. Борхес Х. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения / Хорхе Борхес; пер. с исп.; сост., вступ. ст. Вс. Багно; коммент., аннот. указ. имен. Б. Дубина / Хорхе Борхес. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992.
5. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
6. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
7. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004.
8. Кожин В.В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963.
9. Ямпольский М.Б. Возвращение Адама. Миф, или Современность архаики. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2022.

10. *Смирнов И.П.* Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб.: РХГА, 2008.

11. *Зенкин С.* Послесловие к трансгрессии // *Философско-литературный журнал «Логос»*. 2019. № 2 (129). С. 125–139.

12. *Жиран Р.* Театр зависти. Уильям Шекспир / Рене Жиран; пер. с. англ. М.: Издательство ББИ, 2021.

References

1. Hamacher, W. 2021. *Minima philologica: 95 theses on philology*. On Philology. Translated by Anna Glazova, edited by Ivan Boldyrev. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House. Print. (In Russ.)

2. Compagnon, A. 2001. *Demon of Theory: Literature and Rationality*. Translated by Sergey Zenkin. Moscow: Sabashnikov Publishing House. Print. (In Russ.)

3. Bakhtin, M.M. 1975. *The questions of literature and aesthetics. The researches of different years*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura publ. Print. (In Russ.)

4. Borges, J. 1992. *Collected works with introduction by Vsevolod Bagno, commentary and annotated index by Boris Dubin*. Saint Petersburg: Severozapad, 1992. Print. (In Russ.)

5. Averintsev, S.S. 1996. *Rhetoric and the origins of the European literary tradition*. Moscow: Yazyki russkoi kultury publ. Print. (In Russ.)

6. Assmann, J. 2004. *Cultural Memory: Writing, Memory of the Past and Political Identity in High Cultures of Antiquity*. Translated by M.M. Sokol'skaya. Moscow: Yazyki slavyanskoi kultury publ. Print. (In Russ.)

7. Broitman, S.N. 2004. *Historical Poetics*. Moscow: Academia. Print. (In Russ.)

8. Kozhinov, V.V. 1963. *Genesis of Novel*. Moscow: Sovetskii pisatel' publ. Print. (In Russ.)

9. Iampol'skii, M.B. 2022. *Return on Adam. Myth, or Archaic Modernity*. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing. Print. (In Russ.)

10. Smirnov, I.P. 2008. *Literary time. (Hupo)theory of literary genres*. Saint Petersburg: RHGA publ. Print. (In Russ.)

11. Zenkin, S. 2019. "Afterword in Transgression." *Filosofsko-literaturnyi zhurnal "Logos"*, no 2, vol. 129, pp. 125–139. Print. (In Russ.)

12. Girard, R. 2021. *A Theatre of Envy: William Shakespeare*. Moscow: BBI publ. Print. (In Russ.)

Сведения об авторе:

Пьянкова Валерия Игоревна — магистрант направления «Цифровые инновации в филологии», Институт русского языка, Российский университет дружбы народов. E-mail: valeria.pyankova@mail.ru

Bio note:

Valeriya I. Pyankova is a Graduate Student in the field of «Digital Innovations in Philology», Institute of Russian Language, RUDN University. E-mail: valeria.pyankova@mail.ru.