

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и анализ сюжета

- Симян Т. С.* (Ереван, Армения)  
О соотношении мифа, эпоса и романа 5
- Арпентьева М. Р.* (Калуга)  
Современная сюжетология и бульварный роман 21

### Литературная жизнь сюжета

- Силард Л.* (Будапешт, Венгрия; Сассари, Италия)  
«Роза и Крест» А. Блока – лирическая драма и / или мистерия посвящения? 32
- Козлов А. Е.* (Новосибирск)  
«Ахшарумовские вариации» в русской литературе: история войны 1812 года 58
- Николаев Д. Д.* (Москва)  
Сюжетный диалог А. М. Ренникова и М. А. Булгакова: «Галлиполи» и «Дни Турбиных» 66
- Кувшинов Ф. В.* (Липецк)  
Сакрализация быта в прозе Константина Вагинова 86

### Сюжеты и мотивы национальных литератур Сибири

- Лукина А. В.* (Якутск)  
Анализ поэмы «Красный Шаман» П. Ойунского в исследованиях И. В. Пухова 93
- Королёва Е. В.* (Новосибирск)  
Индивидуальное и традиционное в поэзии алтайца-фронтовика Янги Тодоша Бедюрова (1907–1961) 97
- Сивцева-Максимова П. В.* (Якутск)  
Структурный анализ поэмы А. Е. Кулаковского «Сон шамана»: рама, сюжет, композиция, список 102
- Григорьева Л. П.* (Якутск)  
Об особенностях сюжетной структуры поэмы «Уолан Эрилик» Е. С. Сивцева-Таллан Бюрэ 109
- Булгутова И. В.* (Улан-Удэ)  
Мифопоэтика сюжета об охоте в бурятской литературе 119

### Красота и безобразие: метаморфозы тем и мотивов

- Климова М. Н.* (Томск)  
Зачем «провонял» старец Зосима: комментарий к скандальному эпизоду романа Ф. Д. Достоевского «Братья Карамазовы» 126
- Налегац Н. В.* (Кемерово)  
Поэтика «волшебной призмы»: метаморфозы красоты и безобразия в лирике И. Анненского 135

<i>Денисова Е. А.</i> (Новосибирск) Детское восприятие «прекрасного» и «безобразного» в рассказах Тэффи	141
<i>Лоцилов И. Е.</i> (Новосибирск) Красота, уродство и безобразие в романе Г. П. Блока «Одиночество» (1929)	148
<i>Боярский В. А.</i> (Новосибирск) «Ночные дороги» Гайто Газданова: от безобразного к прекрасному	159
<i>Бобровская Е. О.</i> (Минск, Беларусь), <i>Фалалева С. С.</i> (Екатеринбург) Женская красота в сказках Л. Петрушевской: иллюзии и их воплощение	165
<b>Биографический факт и литературный сюжет</b>	
<i>Устинов А.</i> (Сан-Франциско, США) Русская поэзия 100 лет назад: взгляд из Ростова	173
<i>Рубинчик О. Е.</i> (Санкт-Петербург) «Рядовая» «армии» Чарли Чаплина: О Любове Давыдовне Большинцовой	185
Требования к оформлению статьи	197

## CONTENTS

### Theory and Analysis of a Literary Plot

- Simyan T. S.* (Yerevan, Armenia)  
About the Correlation of Myth, Epos and Novel 5
- Arpentieva M. R.* (Kaluga, Russian Federation)  
The Modern Science of Stories and a Shocker 21

### Life of a Literary Plot

- Szilárd L.* (Budapest, Hungary – Sassari, Italy)  
«The Rose and The Cross» of Alexander Blok 32
- Kozlov A. E.* (Novosibirsk, Russian Federation)  
«Akhsharumov Variations» in Russian Literature: History of the WAR of 1812 58
- Nikolaev D. D.* (Moscow, Russian Federation)  
The Dialogue of Plots: A. M. Rennikov's «Gallipoli» and M. A. Bulgakov's «Dni Turbinykh» 66
- Kuvshinov F. V.* (Lipetsk, Russian Federation)  
Sacralization of the Profane Life in Prose by Konstantin Vaginov 86

### Themes and Motifs of National Literatures of Siberia

- Lukina A. V.* (Yakutsk, Russian Federation)  
The Analysis of Poem «Red Shaman» by P. Oyunsky on Works of I. V. Pukhov 93
- Koroleva E. V.* (Novosibirsk, Russian Federation)  
Individual and Traditional in the Poetry of Altai Veteran Yanga Todosh Bedurov (1907–1961) 97
- Sivtseva-Maksimova P. V.* (Yakutsk, Russian Federation)  
Structural Analysis of the Poem «Shaman's Dream» by A. E. Kulakovskiy: Frame, Plot, Composition, List 102
- Grigorieva L. P.* (Yakutsk, Russian Federation)  
Some Features of the Plot Structure of the Poem «Uolan Erilik» by E. S. Sivtsev-Tallan Byure 109
- Bulgutova I. V.* (Ulan-Ude, Russian Federation)  
Hunt Story Plot Mythopoetics in the Buryat Literature 119

### Beauty and Ugliness: Transformations of Themes and Motifs

- Klimova M. N.* (Tomsk, Russian Federation)  
Why does Father Zosima «Stink»: Commentary on Stink Episode of Fyodor Dostoevsky's Novel «The Brothers Karamazov» 126
- Nalegach N. V.* (Kemerovo, Russian Federation)  
The Poetics of «The Magic Prism»: Metamorphoses of Beauty and Ugliness in I. Annensky's Lyric Poetry 135
- Denisova E. A.* (Novosibirsk, Russian Federation)  
Children's Perception of «Beautiful» and «Ugly» in the Teffi's Stories 141

<i>Loshchilov I. E.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) Beauty, Misery and Ugliness in the Novel by G. P. Block «Loneliness» (1929)	148
<i>Boyarsky V. A.</i> (Novosibirsk, Russian Federation) «Night Roads» by Gaito Gazdanov: From Ugly to Beautiful	159
<i>Bobrovskaya A. O.</i> (Minsk, Belarus) <i>Falaleeva S. S.</i> (Yekaterinburg, Russian Federation) Women's Beauty in Fairy Tales by L. Petrushevskaya: Illusions and Their Embodiment	165
<b>A Biographical Fact and a Literary Plot</b>	
<i>Ustinov A.</i> (San Francisco, USA) Russian Poetry 100 Years Ago, as Seen from Rostov	173
<i>Rubinchik O. E.</i> (Saint Petersburg, Russian Federation) «A Soldier in the Army» by Charlie Chaplin: About Lubov Davydovna Bolshintsova	185
Requirements for presentation articles	197

## ТЕОРИЯ И АНАЛИЗ СЮЖЕТА

УДК 81.13

**Т. С. Сиян**

*Ереван, Армения*

### О СООТНОШЕНИИ МИФА, ЭПОСА И РОМАНА \*

Рассматривается соотношение мифа, эпоса и романа на основе теоретической литературы.

Для разграничения жанровых особенностей и типологического описания в статье используется принцип иерархии свойств, предложенный Берtrandом Расселом и Альфредом Уайтхедом в работе «Принципы математики», т. е. различие единичных предметов и их свойств, свойства предмета и свойства свойства, свойства свойства и производного свойства свойства и т. д. Таким образом, получается иерархия свойств, с помощью которой можно вывести типологические ряды. По указанному принципу описывается поставленная проблема. Миф представляется как внеисторический феномен, свободно пересекающий все (жанровые) границы и, как вирус, проникающий в разные «организмы», семиотические системы, и только под «микроскопом» профессионала его можно обнаружить и описать. Но проблема еще и в том, что миф мутирует, подобно тому, как мутирует вирус, под влиянием внешних факторов. Эмпирический материал (Т. Манн – М. Бахтин) показал, что переход от эпоса к роману – необратимый процесс. Причинами такого процесса являются *исторические, ментальные, композиционные, психологические, нарративные, модусные* явления.

*Ключевые слова:* миф, ритуал, обряд, эпос, роман, типология, иерархия свойств, литературные модусы.

Эту статью можно рассматривать как описание нашего видения (сюжета) – *нелитературного* нарратива. Такая перспектива понимания нарратива также может быть легитимна: «...нарратология... стремится к открытию общих структур всевозможных “нарративов”, т. е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности» [1, с. 9]. Наша *статья* (жанр) – «повествовательное

---

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российско-Армянского (Славянско-го) университета в рамках проекта «Программа развития РАУ 2014–2016».

*Сиян Тигран Серджикович* – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Ереванского государственного университета (ул. Алека Манукяна, 1, Ереван, 0025, Армения, tsimyan@ysu.am)

произведение», *функция языка* – метаязыковая (по Р. Якобсону), а сюжет, т. е. видение и описание поставленной задачи, *сконструирован* [2, с. 6].

Цель нашей статьи – описать соотношение мифа, эпоса и романа на материале теоретической литературы.

Для разграничения жанровых особенностей и типологического описания феноменов необходимо, следуя принципу Бертрана Рассела и Альфреда Уайтхеда, изложенного в совместной работе «Принцип математики», отличать единичные предметы от их свойств, свойство предмета – от свойства свойства, свойство свойства – от производного свойства свойства и т. д.; таким образом выявляем иерархию свойств и их типологические ряды. Указанный принцип, как нам кажется, может быть результативным при описании поставленной проблемы.

В статье мы также попытаемся проследить структурно-типологические особенности указанных жанров; но для более глубокого понимания свойств эпоса и романа мы предпочли показать их в тернарной оппозиции миф – эпос – роман. Сразу заметим, что тернарность распадается на бинарные отношения миф – эпос, эпос – роман, миф – роман. Тернарная оппозиция распадается не только из-за мировоззрения интерпретатора, но и из-за материала. Когда объект исследования рассматривается в диахронии литературного развития, материал сам «диктует» подход к описанию.

Следуя указанной логике Рассела / Уайтхеда, мы пытались вывести общие свойства и отличия в мифе, эпосе и романе. Так как во всех текстах речь идет о каком-то «событии» (не в историческом понимании этого слова), оно должно быть рассказано. Если событие не дает человеку импульс о чем-то рассказать, то оно забывается и не становится частью общественной памяти. В коллективной памяти остается то событие, которое актуально для общества в синхронии и диахронии. Например, не будь интересны былины про Илью Муромца, Добрыню Никитича и Алешу Поповича, они бы не сохранились.

Проблема событийности и нарратива была сформулирована И. В. Силантьевым: нарратив «это последовательность событий, изложенных, явленных в определенном коммуникативном акте. <...> вне нарратива не может быть и события как такового: *нерассказанного* события не существует, оно формируется и живет только в зоне своей *адресованной рассказанности*, только как сообщение, посланное другому или себе как другому. Событие – это знак изменения самого себя, который индивид в первую очередь и адресует самому себе. <...> нарратив есть, собственно говоря, *линейное изложение* в речи определенных событий. Наша речь линейна (если, конечно, принимать во внимание ее вербальный компонент), и нарратив, развертываемый посредством речи, также не может не быть линейным» [2, с. 4]. Из сказанного можно вывести, что *нарративность* присуща и мифу, и эпосу, и роману.

События «нарратива можно увидеть с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных отношений, т. е. отношений *смежности*». Это аспект *фабулы* нарратива. Вместе с тем события нарратива можно осмыслить в плане их со- и противопоставлений, т. е. в отношениях *сходства*, и в необходимом отвлечении от фабульных связей. Это аспект *сюжета* нарратива» [2, с. 5]. В контексте оппозиции фабула – сюжет уже можно увидеть разницу в тернарной оппозиции. Нарратив мифа и эпоса построен на основе *смежности*, причинно-следственных связей, а нарратив романа – на *сходстве* и сюжете. Например, в романе Дж. Джойса гомеровский миф преломляется, используется для семантического обогащения героев и проблематики романа. Роман построен на *наложении* гомеровской «Одиссеи» на образную систему, смоделированную автором. По этому поводу Е. Мелетинский писал, что в романе Джойса «мифологические античные параллели (с концентрацией на персонажах “Одиссеи”) служат фоном и способом

характеристики героев» [3]. Следует также подчеркнуть, что и миф, и эпос, и роман имеют одно общее свойство: они являются частью *языковой деятельности*. По поводу мифа об этом эксплицитно указал еще К. Леви-Стросс в статье «Структура мифа»: «...миф есть составная часть языковой деятельности; он передается словами, он целиком входит в сферу высказывания» [4, с. 216]. Иными словами, уровень *означающего* в мифе, эпосе и в романе одинаков.

Для разграничения мифа, эпоса и романа следует обращать внимание на *функциональность*. В дорефлексивное, первобытное время мифы были теми познавательными «матрицами» человеческого сообщества, из которых черпались знания. По этому поводу очень интересную мысль высказал С. Ю. Неклюдов: «Миф удовлетворяет потребность в целостном знании о мире, организует и регламентирует жизнь общественного (на ранних этапах истории – полностью, на поздних – совместно с другими формами идеологии, наукой и искусством<sup>1</sup>). Миф предписывает людям правила социального поведения, обуславливает систему ценностных ориентаций, облегчает переживание стрессов, порождаемых критическими состояниями природы, общества и индивидуума» [6, с. 19]. Подобную функцию в мифе видел и Е. Мелетинский: «Главная цель – поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка, в чем мифам помогают ритуалы, – вторая, практически действенная сторона единого ритуально-мифологического комплекса» [7, с. 5–6]. Из последней цитаты можно вывести, что миф функционирует в контексте ритуала. Следует заметить также, что не всегда миф связан с обрядом<sup>2</sup>, их соотношения могут быть и симметричными, и асимметричными [9].

В архаическое время миф «предписывал правила, обуславливал систему ценностных ориентиров, облегчал стрессы», эти же функции можно увидеть и в авторской художественной литературе. Конечно, в наше время, если художественный текст (речь не о детской литературе) берет на себя функцию «учительства», то такая литература становится «авторитарной». В такой литературе модус высказывания слишком прямой, иными словами, авторы сатирических текстов, например, используют *прямые речевые акты*, что, конечно, обусловлено сатирическим модусом. Примером для подобной литературы могут стать тексты немецкой «литературы дураков» (Себастьян Брант, Ульрих фон Гуттен и др.). В наше время дидактичность должна проявляться косвенно, подобно тому, как она проявлялась в мифах, т. е. художественный текст должен косвенно «учить», интеллектуально «поднимать» читателя. «Высокая» авторская литература, как и в случае архаической (миф), имплицитно имеет психотерапевтическое значение и на эмоциональном, и на интеллектуальном, когнитивном уровнях, так как описанные модели поведения и ценностные ориентиры «высокой» художественной литературы становятся *резервными когнитивными и эмоциональными матрицами*, которые в разных жизненных ситуациях помогают в разрешении разных конфликтных ситуаций в межличностных отношениях. Литературные тексты эмоционально «разгружают» читателя с помощью катарсиса, «очищают душу» от аффектов, негативной, «патогенной информации» (И. Брейер, З. Фрейд) [10], от кошмарных новостных визуальных рядов.

---

<sup>1</sup> По этому вопросу интересно замечание М. В. Ахметова: «...миф современной городской культуры, как правило, не регулирует жизнь человека целиком и полностью в отличие от мифа архаического. (В этом смысле современная мифология – скорее современна)» [5, с. 6].

<sup>2</sup> См. подробнее: [8, с. 14–16].

Совершенно другую точку зрения встречаем у З. Фрейда. В 1930 г. он в книге «Недовольство культурой» («Das Unbehagen in der Kultur»<sup>3</sup>) «восхваляет» либидо: «... большую часть вины за наши несчастья несет наша так называемая культура; мы были бы несравнимо счастливее, если бы от нее отказались и вернулись к первобытности. <...> Культура не желает знать сексуальности как самостоятельного источника удовольствия и готова терпеть ее лишь в качестве незаменимого средства размножения» [11]. Высказывание Фрейда небезосновательно, эта мысль присуща традиционному обществу. В контексте нетрадиционного общества суждения Фрейда не соответствуют действительности. Либидо, эрос уже раскрепостились, особенно после «сексуальной революции» 1968 года, и «высокая» культура потеряла власть над Природой (человеческим инстинктом) и «сублимация [уже не] судьба, навязанная влечениями культуры» [11]. Если проблему попытаемся сформулировать, оперируя главной оппозицией К. Леви-Стросса, то дихотомия Культуры и Природы Фрейдом решается в сторону Природы. Сказанное подтвердим еще одной цитатой из названной книги Фрейда: «Я далек здесь от общей оценки человеческой культуры, на то есть свои причины. Но я воздерживаюсь от предрасудка, согласно которому культура является самым драгоценным нашим достоянием, а путь культуры обязательно ведет к невиданным совершенствам» [11]. Из цитаты следует, что для Фрейда культура, на архаическом этапе и мифы, выполняет функцию «тормоза» (запрет, порядок, нормы и правила поведения) для свободного проявления либидо (Природы). Нам кажется, что самый оптимальный «выход» – на индивидуальном уровне найти золотую середину, в противном случае человек становится либо апологетом нравственности, либо говорящей сексуальной машиной.

Подчеркнем, что миф есть чисто вербальная, а ритуал, обряд – гибридная конструкция, в которой переплетаются вербальное и невербальное; слово становится действием и одновременно заменяет действие, например, в жанре заговора [12]. В эпосе можно увидеть, прощупать «отголоски» мифов (рождение Санасара и Багдасара, эпизод Младшего Мгера и т. д.), даже часть эпоса может стать текстом для обряда [12]. По поводу соотношения обряда и эпоса Т. Манн в своей принстонской лекции отмечает, что «эпос рождается из ритуального гимна и позднее становится реалистическим, демократическим искусством» [13, с. 274]. Тезис Т. Манна о том, что «эпос рождается из ритуального гимна», не обосновывается на эмпирическом материале. Источниками архаического героического эпоса стали не гимны. Для первого вида эпоса «до политической консолидации этносов» источниками были сказки и мифы (шумеро-аккадский эпос, «Эдды») [13, с. 56], а для героического – «исторические легенды», «псевдо-квази-исторические... воспоминания о межплеменных войнах, миграциях, подвигах вождей и знаменитых воинов» [13, с. 55] («Песнь о Сиде», «Песнь о Роланде»), в процессе формирования «этнической консолидации, <...> в ходе этногенеза и расселения племен» [13, с. 62].

Приведем еще одну разницу между мифом и ритуалом. Е. Мелетинский пишет: «Миф и обряд можно считать теоретическим и практическим аспектом одного и того же феномена. При этом миф в известном смысле “метафоричен” (он описывает события “раннего времени”, некую космогонию, включающую ценностный аспект), а ритуал скорее “метонимичен” (поскольку он представляет эти события отдельными частями, проявлениями, знаками)» [8, с. 14]. Иными слова-

---

<sup>3</sup> Фрейд сначала хотел озаглавить книгу «Das Unglück in der Kultur» («Несчастье в культуре»). Такое заглавие вполне могло быть легитимным, но имело бы иную коннотацию. Акцент тезиса Фрейда пал бы на отчужденность интеллектуала, который страдает под бременем культуры.



ми, миф отображает «раннее время» по принципу *сходства*, а обряд – по принципу *смежности*. Следуя идеям Р. Якобсона, можно сказать, что по мифам реконструируются парадигмы «раннего времени», а по обрядам и ритуалам – синтагмы<sup>4</sup>, а синтез парадигматического и синтагматического подходов будет намного плодотворнее для *реконструкции* эмпирического материала<sup>5</sup>. В отличие от мифа и эпоса роман вообще не имеет никакого отношения к обряду, ритуалу, потому что полностью секуляризирован, это продукт деритуализованного, не религиозного мышления.

Заметим также, что эпос и роман не имеют функции гомеостаза. Если эпос мог быть средством корпоративного времяпрепровождения (западноевропейское рыцарское Средневековье), то роман был не корпоративным, не общественным средством времяпрепровождения, а *индивидуальным*. Иначе говоря, роман «потреблялся» в приватном пространстве как эстетическое, интеллектуальное «питание» мозга, а мифы, функционируя в архаическую, дорефлективную эпоху, были «продуктом» с чертами «диффузного мышления». Е. Мелетинский предпосылками «мифологического мышления как архаического» считал «невыделенность человека из природы, черты диффузности мышления, неотделимость логической сферы от эмоциональной, моторной, отсюда очеловечивание природы, метафорическое сопоставление и даже отождествление природных и культурных объектов, всеобщая персонификация, представление всеобщего как конкретно чувственного, неразличение предмета и знака, символа и модели, вещи и слова, чрезмерное сближение качества и количества, пространства и времени, начала и сущности, единичного и множественного (все это на уровне “коллективных представлений” в смысле Дюркгейма, “архетипов” Юнга и т. п.)» [3]. Иными словами, это период, когда мышление человека еще не отличало предметный мир (мир денотатов) от знакового, состоящего из означающего и означаемого.

Таким образом, если миф был продуктом сакрального, то эпос (в основном) и роман – профанного времени. Они уже имели эстетическую, поэтическую функцию, были результатом вымысла, в отличие от «истинного» мифа. Кроме того, в мифе «превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос, защиты космоса от сохранившихся сил хаоса» [7, с. 6]. Иначе говоря, миф функционирует в контексте оппозиции космос – хаос. Если даже в некоторых эпосах, например в русских былинах, можно увидеть оппозицию хаос – космос (Илья Муромец и Идолище, Змей, Тугарин Змеевич), то на *мотивном* уровне в эпосе о Гильгамеше мир «сработан» по следующей модели: космос – хаос (появление Хумбабы) – космос (Гильгамеш / Энкиду убивают Хумбабу).

Указанная оппозиция не является обязательным условием функционирования героического эпоса. В «Песни о Роланде» можно увидеть схему хаос (непризнание власти Карла сарагосским царем Марсилием, смерть Роланда и его войска) – космос (уничтожение арабов), не маркированную в эпосе. Иная картина в «Песни о Нибелунгах»: космос (сватовство Зигфрида) – хаос (убийство Зигфрида, месть Кримхильды). Оппозиция космос – хаос не существенна для построения романа, но следует заметить, что «высокая» литература рождается из казуса, из проблемы (личного, психологического, социологического, этнического, национального, экзистенциального и т. д.) и не подразумевает обязательного счастливого конца (космос). В основном, именно в «низкой», массовой литературе, концовка венчается happy end-ом.

---

<sup>4</sup> Заметим, что апологетом такого подхода был Клод Леви-Стросс в своем «инаугурационном» докладе в Колеж де Франс («Структура мифа») и в «Мифологиях». См.: [4; 14].

<sup>5</sup> Об этом см.: [15].

Следует также заметить, что бинарность (в основном) есть основа функционирования мифологического мышления. На это в свое время указал К. Леви-Стросс («Структура мифа»), но бинарность также является основой для моделирования образной системы эпоса. Не случайно, что Аксель Ольрик еще в начале прошлого столетия сформулировал один из законов эпического жанра – «закон противоположности» (*das Gesetz des Gegensatzes*): «Эта основополагающая оппозиция является необходимым правилом организации эпического повествования: молодой / старый, большой / маленький, человек / чудовище, добро / зло»<sup>6</sup>. В нашем контексте язык построения эпических образов и структуралистический / семиотический метаязык совпадают. Как метко указал Алан Дандес, «мышление бинарными оппозициями представляет собой общечеловеческую характеристику» [15, с. 117]. Добавим, что по бинарному принципу мы познаем мир. Бинарность – это принцип нашего познания: новое – старое, детство – юность, детство – совершеннолетие, детство – старость, здоровый – больной, жизнь – смерть. Так как бинарность – общечеловеческий феномен, то она присуща и роману, особенно, когда роман ремифологизируется. Но исследователь должен всегда помнить, что, как указывает Умберто Эко в «Отсутствующей структуре», оппозиции – это «инструменты» для понимания не только мифов и эпоса, романов, но и всего искусства, литературы и т. д. [16, с. 329–464].

Отличительным свойством для разграничения мифа – эпоса – романа является также *время*. В мифе время *циклическое*, а в эпосе и романе *линейное*. Как точно заметил Е. Мелетинский, мифическое время имеет *парадигматическую* функцию [7, с. 26], с помощью которой можно реконструировать *язык* мифа, а анализируя синтагмы мифа – *речь*. Язык мифа *вневременной*. Хотя, как метко заметил К. Леви-Стросс, «миф всегда относится к событиям прошлого... но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент, существуют вне времени. Миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее» [4, с. 217].

Вневременность мифа можно увидеть при ремифологизации литературы, кино XX века: повествование моделируется, например, с помощью оппозиции реальность – сон (Ф. Кафка: «Превращение», «Приговор», «Процесс», «Замок»; А. Тарковский: «Иваново детство», «Сталкер», «Ностальгия»; Ф. Феллини: «8 ½» и т. д.). В нашем контексте интересен факт, упоминаемый Е. Мелетинским: «В фольклоре австралийских аборигенов мифическое время иногда фигурирует под названием “времени сновидений”, поскольку происшествия мифической эпохи могут всплывать в снах» [8, с. 20]. Неспроста «зачин» текстов Кафки («Превращение», «Процесс») связан с пробуждением героев. Таким образом, Кафка на синтагматическом уровне пользуется «двойным кодом», смешивая язык построения снов (ассоциативность) и квазиреалистичности (метафоричность) с помощью фокализации, детализации «изнутри» и «извне».

Если сравнить миф, эпос и роман по объему, то можно обнаружить еще одно дифференцирующее свойство. Миф по объему невелик, а эпос и роман обладают несравнимо большим объемом.

Интересно, что вопрос объема, монументальности романа становится актуальным в 1920-х гг. Т. Манн в статье «Искусство романа» отмечает, что роман «отнюдь не должен уступать эпосу в *монументальности*» [13, с. 285]. И в качестве примера монументальных романов автор приводит произведения Диккенса, Теккерея, Толстого, Достоевского, Золя. Полагаем, что обсуждение вопроса монументальности романа связано с тем, что к началу XX века европейский роман по объему становится заметно крупнее. Не забудем, что это качество было при-

---

<sup>6</sup> Цит. по: [15, с. 117].

сущее творчеству самого Т. Манна («Будденброки» (1901), «Волшебная гора» (1924), трилогия «Иосиф и его братья» (1933–1943)). Используя метаязык советского литературоведения, можно сказать, что романы Т. Манна – это «романы-эпопеи», хотя для нас не вполне приемлем такой термин<sup>7</sup>. Но в немецкой литературоведческой литературе вышеназванный первый роман считается социальным романом (*sozialer Roman*), второй – воспитательным (*Bildungsroman*), а третий – историческим (*historischer Roman*). Указанные романы можно условно назвать интеллектуальными, но необходимо слово «интеллектуальный» брать в кавычки, поскольку это всего лишь *вид* романа.

Говоря о соотношении эпоса и романа, следует коротко остановиться на жанровых переходах. Например, канадский литературовед Нортроп Фрай в статье «Анатомия критики» пишет о переходе от мифа к литературе следующим образом: «Мифы о богах перерождаются в легенды о героях, легенды о героях – в сюжеты трагедий и комедий, а последние – в сюжеты более или менее реалистической литературы» [18, с. 249]. Нам кажется, что не совсем правильно с позиции диахронии представлены Н. Фрайем переходы жанров (от мифа к легенде, от легенд к трагедиям / комедиям, от трагедий / комедий к романам). Необязательно, чтобы миф перешел в трагедию или комедию через легенду. Например, античный материал подсказывает совсем другое. Мифы в трагедиях – это профанное использование мифа как материала трагедии. Неприемлем также переход от мифа к легенде. Как метко отметил Вл. Пропп в статье «Жанровый состав русского фольклора», «слово “легенда” имеет церковно-латинское происхождение». Этимологически это «то, что подлежит чтению: в монастырском обиходе оно обозначало те тексты благочестивого содержания, которые читались во время монастырских трапез или богослужений. Для рассказов об исторических личностях это слово не подходит. Такие рассказы лучше называть преданиями или историческими преданиями» [19, с. 51–52]. Цитата показывает, что жанр легенды никак не может «транспортировать» миф через сюжеты трагедий, но вот «предания или исторические предания» могут быть использованы как материал для исторического романа (например, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Таис Афинская» И. Ефремова).

Некоторая путаница, возникшая из-за замечаний канадского ученого, произошла, по-видимому, из-за того, что он больше хотел подчеркнуть переход повествований от богов к культурным героям / людям, но допустил ошибку в индикации жанра (легенда). Кроме того, путаница возникла из-за посылы сообщаемого, что «на мифологическом уровне <...> преобладают легендарные повествования, а не достоверные повествования» [18, с. 252]. Если жанровые переходы, указанные Н. Фрайем, не вполне обосновываются фольклорным материалом, то совсем другая картина наблюдается в работе Е. М. Мелетинского «Введение с историческую поэтику эпоса и романа», в которой исторически обоснованно показаны переходы от мифа к мифологической сказке, от мифологической сказки к волшебной, от волшебной к роману<sup>8</sup>.

Если опираться на исследование Е. М. Мелетинского, то можно заметить, что трансформация мифа в сказку произошла из-за «деритуализации, десакрализации и ослабления строгой веры в истинность мифических событий, развития сознательной выдумки, замены мифических героев обыкновенными людьми, мифического раннего времени – сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесения внимания с коллективных судеб на индивидуальные

<sup>7</sup> Подробнее о критике советской и постсоветской литературоведческой мысли см.: [17].

<sup>8</sup> Подробнее о переходе от волшебной сказки к роману см.: [20, с. 45–87].

и с космических судеб на индивидуальные и социальные, с чем связано появление ряда новых сюжетов и некоторых структурных ограничений» [8, с. 51]. На десакрализацию мифа значительно повлиял модус восприятия реципиента. Е. М. Мелетинский вполне обоснованно выделил две оппозиции восприятия: сакральность vs несакральность, строгая достоверность vs нестрогая достоверность [8, с. 34]. Трансформация мифа в роман происходит по следующей модели: миф (сакральность) – быличка (несакральность) – сказка (волшебная, животная, богатырская) [8, с. 45–46]. Героическая (богатырская) сказка в контексте «иногo исторического развития, а именно государственной консолидации» «эпизируется», разрастается с помощью «ядерных образований в плане синтагматического развертывания» (драматизация, суммирование мотивов как нанизывание внутренне синонимичных предикатов, зеркальная инверсия, негативная параллель, идентификация, «лестница, метонимические и метафорические трансформации, описанные, в частности, в “Мифологичных” Леви-Стросса, т. е. повторение предиката мотива в ином коде (например, в пищевом, половом, метеорологическом и т. д. и т. п.)»<sup>9</sup>.

Итак, жанровая трансформация происходит благодаря импульсам «извне», т. е. историческим трансформациям, на фоне которых, как метко в свое время заметил Гегель, появляется героический эпос: «...эпос, имеющий своим предметом то, что есть, получает в качестве своего объекта совершение предмета, которое должно предстать созерцанию как многообразное событие во всей широте своих обстоятельств и отношений и во взаимосвязи с целостным внутри себя миром нации и эпохи. Поэтому содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют мирозерцание и объективность духа народа во всей их полноте, представленные в их объективируемом облике как реальное событие» [7, с. 426].

Подобную мысль выражает также и «русский эпигон» Гегеля Белинский: «Итак, содержание эпопеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни... Субстанциальная жизнь народа должна выразиться в событии, чтоб дать содержание для эпопеи. Во времена младенчества народа жизнь его преимущественно выражается в удалстве, храбрости и героизме. Посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его (еще мифической) истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, – такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи. Баснословная Троянская война была для греков именно таким событием и дала содержание для “Илиады” и “Одиссеи”» [22]. Эти две пространные цитаты подчеркивают, что и «смешанный»<sup>10</sup> («Илиада», «Одиссея») и героический эпосы появляются на той стадии, когда этнос, народ консолидированы уже вокруг понятия «мы», которое противопоставлено «они». Кроме того, такая оппозиция возможна при наличии «единого и целостного национального мифа». Наличие «единого и целостного мифа» – предпосылка «для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы» [23, с. 429].

Другими словами, при появлении в мышлении оппозиции «мы» vs «они» есть подходящий посыл для разбухания «ядерных» синтагматических единиц (мотивов, тем). Не имеет значения, эпос архаический или героический, кроме оппозиций «мы» vs «они», конститутивным является подверженность персоналий к *дей-*

<sup>9</sup> Подробнее см.: [8, с. 46–47].

<sup>10</sup> Говоря «смешанный», подразумеваем эпосы с архаическими и героическими элементами.

ствию, что не жизненно важно для мифа и романа. Неспроста Сесил Боура пишет, что героическая поэзия «создает свой воображаемый мир, в котором люди *действуют* (курсив мой. – Т. С.), исходя из сложных принципов, и, прославляя великие деяния за их величие, она делает это не явной и прямой похвалой, а косвенно, заставляя самих героев говорить о себе и завоевывать души слушателей» [24, с. 9]. Кроме того, осознание «мы» – предпосылка к высокой оценке человека. В тех регионах, где высоко ценятся деяния человека, возникают эпические повествования, эпосы. С. Боура подчеркивает также, что появление эпосов связано с понятиями «мужественность и честь», в которых «главная цель – обретение чести посредством деяний» [24, с. 10]. Подчеркнем, что указанные категории (мужественность, честь) говорят о важности человеческих качеств.

По Аристотелю, *мужественность* находится между *бесноватым или тупым*, который «не страшится ничего, даже землетрясения», и *смельчаком или хвастуном*, который «склонен приписывать себе мужество» [25, 115b 25–33]. Из тернарной оппозиции видно, что мужественность «выше» бесноватости, тупости, смельчаков и хвастунов. Выходит, что такое качество, как мужество, есть «золотая середина», которая нужна для гомеостаза реципиентов эпоса<sup>11</sup>. Вот поэтому и «пропагандируются», эстетически презентуются эти добродетели в эпосах. Если мужественность находится в «золотой середине», то честь как мотиватор положительных образов – на «высоте», так как в тернарной оппозиции Аристотеля между честью и бесчестьем находится величавость: «В отношении к чести и бесчестью обладание серединой – это величавость, избыток именуется, может быть, спесью, а недостаток – приниженностью» [25, 107b 22–23]. Дело в том, что эпические образы поляризованы (положительный vs отрицательный). Вот поэтому бесчестье выпадает на долю отрицательных героев (см.: [25, 116a 17–25]). Коллективное сознание «связывает» величавость с честью, так как величавые достойны<sup>12</sup>. Вот поэтому и величавый эпический образ становится центральным героем эпоса, так как он должен быть добродетельным: «Однако добродетельный поистине заслуживает чести» [25, 124a 25]. Таким образом, если мужество и героичность – атрибуты эпоса, то указанные качества не играют решающей роли для мифа и романа.

Очень интересен для разграничения мифа, эпоса и романа также подход канадского литературоведа Н. Фрая. Нам кажется вполне легитимным его классификация литературных произведений «не по моральному признаку, а в соответствии со способностью героя к действию <...>

1. Если герой превосходит людей и их окружение по *качеству*, то он – божество, и рассказ о нем представляет собой *миф* в обычном смысле слова, то есть повествование о боге. <...>

2. Если герой превосходит людей и свое окружение по *степени*, то это – типичный герой сказания. Поступки чудесны, однако сам он изображается человеком. Герой этих сказаний переносится в мир, где действие обычных законов природы отчасти приостановлено; чудеса доблести и стойкости, несвойственные нам, естественны для него, а заколдованное оружие, говорящие животные, страшные ведьмы, великаны и чудодейственные талисманы перестают нарушать законы правдоподобия, как только нормы сказания вступают в свои права. Здесь мы от-

<sup>11</sup> «...мужественный кажется смельчаком по сравнению с трусом и трусом – по сравнению со смельчаком» [25, 108 b 18–20].

<sup>12</sup> Ср. с Аристотелем: «Величавый, стало быть, как должно относится к чести и бесчестью. Что величавые имеют дело с честью, ясно и без рассуждения: они ведь считают самих себя достойными прежде всего чести, причем по достоинству» [25, 123 b 21–23].

ходим от мифа в собственном смысле слова и вступаем в область легенды, сказки, Märchen и их литературных вариантов и производных.

3. Если герой превосходит других людей по степени, но независим от условий земного существования, то это – вождь. Он наделен властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные, однако его поступки все же подлежат критике общества и подчиняются законам природы. Это герой *высокого миметического модуса*, прежде всего – герой эпоса и трагедии, именно тот тип героя, который, в первую очередь, имел в виду Аристотель.

4. Если герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение, то он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту. И это – герой *низкого миметического модуса*, прежде всего – комедии и реалистической литературы.

5. Если герой ниже нас по силе и уму, так что у нас возникает чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования, то тогда герой принадлежит ироническому модусу» [18, с. 232–233]. Как видно из цитаты, предложенный канадским литературоведом подход анализа художественных текстов по модусу мимесиса продуктивен. Заметим, что для художественных миров большое значение имеет *иронический модус*. Вследствие этого модуса меняется высокий миметический модус; эпос подвергается «профанации» и появляются комические эпосы – антиэпосы, например, «Илиада» vs «Батрахомиомахия» (V или VI в. до Р. X). Иронический модус действует и на героические сказания (2), на тексты низкого миметического модуса (4) и в *Средневековье* появляются разные варианты животного эпоса («Роман о лисе», XII–XIV вв.).

Благодаря ироническому модусу в Средневековье высокий миметический модус (эпос, трагедия) меняется на низкий миметический модус (роман). Т. Манн при дифференциации эпоса и романа отмечает, что роман «возник как следствие распада эпоса в собственном смысле слова, стихотворного эпоса. Верно, что с исторической точки зрения роман, как правило, представляет более позднюю, менее простодушную, более, так сказать, “современную” стадию жизни народов и что эпос по сравнению с романом – всегда нечто вроде доброй старой классической эпохи» [13, с. 273–274]. Следует указать, что возникновение романа не надо описывать с точки зрения однозначного детерминизма. Немецкий писатель вполне прав в том, что не принимает тезис «школьной эстетики»: роман есть «продукт распада эпоса». Приемлем для Т. Манна другой тезис: «эпос... примитивный прообраз романа», «архаический прообраз романа» [13, с. 279, 280]. Мы тоже считаем, что писатель прав: роман композиционно сложнее эпоса.

Одной из основных черт европейского романа, в отличие от мифа и эпоса, является, по Т. Манну, соотнесенность с демократизмом [13, с. 286] и, соответственно, «элемент критики», критического отношения к социуму, политическим системам, нормам, нравам и т. д. Именно благодаря этому, по Т. Манну, появилась возможность перехода от «поэзии» к «критике» [13, с. 284].

Эту идею подчеркнул в свое время Гегель, а впоследствии и М. Бахтин: «...роман не должен быть “поэтичным” в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы» [26, с. 398]. Хотя в произведениях Т. Манна циркулируют почти те же идеи, но разница очевидна. Если в представлении Гегеля отсутствие «поэтического» в романе носит *нормативный* характер, то в случае Манна – пояснительно-интерпретативный, иначе говоря, немецкий писатель таким образом объясняет переход от поэтического к критическому. Интересно, что почти в тот же период, с разницей в два года, независимо от Т. Манна Бахтин также возвращается к важности критического элемента романа: «Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман» [26, с. 398], т. е.

здесь велика роль писателя. С помощью авторской наблюдательности интеллектуальными способностями можно создавать подобные романы.

Например, крупнейший представитель «Новой деловитости» Альфред Дёблин в статье «Кризис романа?» («Krise des Romans?», 1930), пишет, что для создания романа необходимы два фактора: «фантазия и талант способности повествования» («Phantasie und Darstellungsgabe») [27, S. 275]. Но этого недостаточно. По словам Дёблина, «автор – ученый уникального типа. Он является особой смесью психолога, философа, наблюдателя за общественной жизнью. <...> Помимо познания реальности, которое он пронаблюдал или пережил, человек превращается в поэта с помощью способности обрабатывания первичного материала, фантазии и искусства владения словом» [27, S. 307]. Кроме того, Дёблин, заявляет, что от «пробудившегося» писателя требуется осведомленность в земных делах, никаких «мистических дарований», никаких «особых мистических или невротических восприятий», а, наоборот, «ожидается более системное восприятие и мышление, способность быстрого синтезирования и более глубокого чувствования» [27, S. 308], «более интимная связь с реальностью делает автора еще лучше» [27, S. 309].

В этих идеях Дёблина можно уже увидеть его имплицитную критику предыдущей литературной традиции. На эту проблему обратил внимание также и Л. Фейхтвангер. Он пишет, что англо-саксонское послевоенное поколение отрицает «собственное отображение» писателя, которое преподносит автор читателю «как обязывающее кокетство». Заметим, что борьба в немецком дискурсе происходит не из-за предпочтений и вкусов критиков, а из-за изменения функции языка романа.

Сторонники «Новой объективности» боролись за «научность» языка. Не случайно, Л. Фейхтвангер, говоря об англо-саксонской «деловитости» замечает, что англосакские писатели достигают этого «педантичной трезвостью» («reinliche Nüchternheit»). Таким путем они достигают «прозрачности» («Durchsichtigkeit») текстов, которая ценится сегодня во всем мире. Писатель не вводит читателя в заблуждение, его честность везде контролируема («nachprüfbar») [28, S. 181]. Цитата дает основание утверждать, что сторонники «Новой деловитости» были за ясность средств выражения, изменение языковой парадигмы. В этом причина того, что Дёблин не требует от авторов «мистических дарований», темных мыслей, а предвкусает четкость мысли. Выходит, что в дёблиновской языковой концепции акцентируется аналитическое мышление писателя, широта его интеллекта, кругозора, способность моделирования первичного материала (реальность, денотативный язык) во вторичную систему (литература – «вторичная моделирующая система», Ю. Лотман). Подобную идею встречаем в статье Вальтера Беньямина «Кризис романа»: «родильная романа – личность в ее уединении» [29, S. 387]. Общность идейных примеров свидетельствует о том, что именно писатель является исходной точкой романа со всем своим интеллектуально-эмоциональным потенциалом.

Однако исходной точкой этой внутренней силы является создание художественного произведения. Не случайно в своей статье «Кризис романа?» Дёблин утверждает: «Роман должен стремиться не к философии, а к художественной форме (Kunstform), цель которой не улетучивание, а объединение, сочетание» [27, S. 275]. Как замечаем, указанное совпадает с представленной Т. Манном в «Искусстве романа» тенденции: в писателе «органически сочетаются художник и ученый», что и сближает «искусство и науку» [13, с. 284], чего до этого никто не делал. Но Дёблин предостерегает, что при сближении литературы (искусства) и науки должен родиться не философский трактат, а художественное произведение.

В этом плане интересна идея Бахтина, высказанная в статье «К стилистике романа» (1944–1945): «Все жанры ориентированы на миф (последнее целое), роман – на философию (и науку)» [30, с. 138]. Его идея полностью характеризует тенденцию немецкого романа 1920-х годов: тяга к научности, где обсуждаются социокультурные, политические и философские задачи. Статья Т. Манна ценна тем, что в ней мы видим общность идей Ницше о роли автора, его функции с подходом писателей «Новой деловитости».

Одним из важных отличительных свойств разграничения мифа, эпоса и романа можно считать также *точки зрения* повествования, осмысления событий и моделирования персонажей. В мифе, эпосе *точка зрения* повествователя не многомерна, не разнопланова, как в романе. Если экстраполировать теорию Бориса Успенского на эту проблему, можно с уверенностью сказать, что только роману как жанру свойственна многоаспектность (в плане идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики, психологии и т. д.) композиции<sup>13</sup>. Т. Манн правильно заметил, что роман стал развиваться благодаря «углублению во внутреннюю жизнь», «в тонкости душевных переживаний человека» (психологический роман, роман воспитания), иными словами, благодаря *субъективности*, психологизации повествования, по словам Шопенгауэра, чтобы не «рассказывать о крупном событии, а <...> сделать интересными мелкие» [13, с. 279].

Для разграничения жанровой специфики мифа, эпоса и романа нужно также учитывать *модальность высказывания*. Следуя логике Ж. Женетта, С. Зенкин предлагает обратить внимание на *модальность высказываний*: «Модальность – это абстрактная, внеисторическая категория, характеризующая ситуацию произнесения текста. Таких бывает всего лишь три: когда автор говорит от собственного лица, когда он говорит от лица персонажей и когда он смешивает в своем тексте эти два вида дискурса. Внешне это соответствует разграничению лирики, драмы и эпоса – но без претензий на сопряжение тематики и формы. В трех модальностях не совмещаются, не склеиваются формальные и содержательные признаки, они описывают только выбор формальных возможностей, исходя из того, что любая из них может служить для оформления любого тематического “содержания”» [32, с. 30]. *Модальность высказывания* не только дает возможность для разграничения литературных родов, а есть также *структурообразующий* компонент (свойство) типологического различия художественных текстов.

Как видно из сказанного, эпос и роман кардинально отличаются по тематическим, композиционным модусам повествования, образной системе и т. д. Но вот Т. Манн в своей принстонской лекции, говоря о «вечно-эпическом начале», которое «раскрывается во всей своей самобытности и единстве», «Divina Commedia», «Одиссею» считает романами, а вот «Дон Кихота» считает эпосом [13, с. 276]. Если бы одаренный писатель взял роман и эпос для индикации указанных произведений в кавычки, не было бы никаких возражений, и мысль Т. Манна в его контексте была бы более или менее приемлема. Но Т. Манн на примере «Дон Кихота» как эпоса видит предпосылку для снятия «теоретико-эстетических различий между эпосом и романом» [13, с. 276]. Совсем другая позиция по поводу этого примера у М. Бахтина. Литературовед не согласился бы с суждением Т. Манна о романе Сервантеса «Дон Кихот», поскольку, согласно теории Бахтина, роман как таковой высмеивает традиции, дискурс сформировавшегося рыцарского романа: «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» [26, с. 394]. Если,

---

<sup>13</sup> Подробнее см.: [31, с. 22–200].



по мнению Бахтина, переход от эпоса роману невозможен, то для Т. Манна это допустимо.

Ошибка талантливого писателя в том, что соотношению эпоса и романа он приписывает диалектический характер. Если бы четко дифференцировался диалог жанров и осознавался в жанровом плане «всё проглатывающий» характер романа, то Т. Манн так бы не думал. Именно на примере романа Сервантеса «Дон Кихот» можно увидеть, как характерные для эпоса элементы включены в структуру романа.

Бахтин на основе эмпирического материала доказал, что это результат не однозначного детерминизма, а композиции. Присутствуют минимум три составные причины.

1. «Предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, “абсолютное прошлое”, согласно терминам Гёте и Шиллера» [26, с. 401]. Этот тезис оспорил бы А. Дёблин. Он бы счел такое высказывание «поверхностным и смехотворным», поскольку эпос рассказывает об «уже совершившемся». Дело в том, что Дёблин обращал внимание на *время чтения*: «Кто читает эпическое произведение, для него описываемые события раскрываются в процессе чтения, читатель сопереживает независимо от того, произведение в презенсе, перфекте или имперфекте» [27, с. 107]. Наблюдение Бахтина четко обосновано и точно, так как рассказываемые события связаны с прошлым, а чтение – с настоящим, но это уже внетекстовое явление. Дёблин ставит знак равенства между событиями в тексте (прошлое) и чтением в настоящем.

2. «Источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)...» [26, с. 401].

3. «...эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» [26, с. 401].

Из жанрообразующих элементов романа можно выделить следующие.

1. «...стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным созданием, реализующимся с нем» [26, с. 399]. Эта идея обсуждается в исследовании Бахтина «Слово о романе» (1934–1935), где отличительным элементом между эпосом и романом отмечается отсутствие многоголосия. Если даже герой говорит, его «слово идеологически не отделено (выделено лишь формально – композиционно и сюжетно), оно сливается в авторском слове. <...> Поэтому в эпосе нет говорящих людей как представителей разных языков, – говорящий здесь, в сущности, один только автор, и слово здесь – одно и единое авторское слово» [26, с. 147].

2. «Коренное изменение временных координат литературного образа в романе».

3. Новая зона построения литературного образа в романе, именно зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его завершенности» [26, с. 399]<sup>14</sup>. М. Бахтин, говоря об отношении эпоса и романа, пишет также, что «смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его

---

<sup>14</sup> Жанровая «незавершенность» романа, идея открытости, присутствует не только в поэтике модернизма (Фр. Кафка, Р. Мюзиль), но и в нацистском дискурсе. Эрнст Юнгер, говоря о задачах нацистской литературы, пишет: «“Роман”, “комедия”, “новелла” – эти твердые формы поэтического творчества должны быть в настоящее время ликвидированы... Письмо, диалог, дневник, собственное переживание в концентрированной форме, сообщение, доклад – во всей этой совокупности получает свое разрешение калейдоскоп нашей жизни... Другими словами, отныне роман не может обладать никакой твердой формой, он не может носить характера крепко слаженного, последовательно развиваемого рассказа» (цит. по: [33]). Но дифференциация эпоса и романа этими критериями не ограничивается. Подробнее об этом см.: [34, с. 290–297].

предметом фамильярного контакта и этим подготавливает свободное исследование его», «смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией» [26, с. 411, 422–423].

Как было отмечено выше, смех и ирония (с точки зрения нарратора) не типичны для эпоса, если, конечно, это не антиэпос. Фактологический материал показывает, что в дифференциации эпоса и романа большую роль сыграл смех (юмор), а ирония «подоспела» позднее. Она обусловлена интеллектуальными способностями писателя, его вменяемостью от отображаемого материала. Заметим, что взгляд «извне» говорит о смене ценностной парадигмы культуры, автора и т. д. Источник иронии исходит из «низа», реальности. Обоснованно утверждение Н. Фрая, что «ирония как модус произошла из низкого мимесиса, она изображает жизнь такой, какова она есть. Иронический писатель избегает морализирования и делает акцент не на объекте, а на субъекте» [18, с. 230]. Большим упущением считаем факт, что Т. Манн в «Искусстве романа» приписывает эпосу «эпическую иронию» [13, с. 278]. Ирония не может существовать в эпосе. Когда юмор, смех, ирония появляются в речи нарратора, эпос разрушается<sup>15</sup>. Ирония – «стихия» романа (особенно XX века!) (Т. Манн, Г. Гессе, Э. Кестнер, А. Дёблин, М. Булгаков, Вл. Набоков и т. д.). Т. Манн в «Искусстве романа» эксплицитно говорит об иронии. Считает «дух иронии» духом «эпического искусства», «проявление в высшей степени субъективного взгляда на вещи, выражение романтического произвола, решительно противостоящего всякому классическому покою и объективности» [13, с. 277].

Из сказанного можно вывести, что с помощью модуса иронии наррация становится по максимуму объективной, благодаря субъективности автора, его точки зрения. Автор таким способом осмысления проблем достигает не «истины» или «реальности», а *правдоподобия*. Ирония становится для автора приемом «отчуждения»: смотреть на вещи отвлеченно, дистанцированно, типологически, избегая морализаторства. В противном случае художественный текст может превратиться в трактат. Кроме того, ирония оставляет в тексте «свободное пространство» для читателя, чтобы он восполнил «слепые пятна» и имел пространство для размышлений, а для профессиональных читателей – многочисленные возможности интерпретаций (гиперинтерпретация).

Таким образом, можно сказать, что, по представлению Т. Манна, эпос и роман находятся в диалектической связи (Т. Манн), их взаимопроникновение возможно. Но эмпирический материал показывает обратное (М. Бахтин), что переход от эпоса к роману – необратимый процесс. Причинами такого процесса являются *исторические, ментальные, композиционные, психологические, нарративные, модусные* явления. А что касается мифа, то он внеисторичен, миф свободно пересекает все (жанровые) границы. Он трудно опознаваем и, как вирус, проникает в разные «организмы», семиотические системы, и только под «микроскопом» профессионала его можно обнаружить и описать. Но проблема еще и в том, что миф мутирует, подобно тому, как мутирует вирус, подвергаясь влиянию внешних факторов. Мутация, в свою очередь, вновь и вновь заставляет исследователя находить вирус-мифы, описывать, осмыслять и показывать сферы его функционирования.

---

<sup>15</sup> Следует подчеркнуть, что по отношению ко второстепенным образам можно заметить юмор (например, трусливый (gruñ) Верго).

### Список литературы

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2013.
2. Силантьев И. В. Нарратология и сюжетология: к разграничению предмета исследования // Сюжетология и сюжетография. 2014. № 1. URL: [http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2014-1/2014\\_1\\_silantiev.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/pdf/SS2014-1/2014_1_silantiev.pdf) (дата обращения 20.04.2016).
3. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения 20.04.2016).
4. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Эксмо-Экспресс, 2004.
5. Ахметов М. В. От составителя // Современная российская мифология. М., 2005.
6. Неклюдов Н. Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология. М., 2005. С. 9–26.
7. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2001.
8. Мелетинский Е. М. Введение с историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
9. Леви-Стросс К. Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 356–369.
10. Катарсис // Новейший философский словарь. Минск: Книжный дом, 1999. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_new\\_philosophy/569/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/569/) (дата обращения 20.04.2016).
11. Фрейд З. Недовольство культурой. URL: [http://krotov.info/library/21\\_f/re/freud\\_04.html](http://krotov.info/library/21_f/re/freud_04.html) (дата обращения 20.04.2016).
12. Неклюдов Н. Ю. Фольклор и обряд (3-я лекция). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sdJZ5TNV0I8> (дата обращения 20.04.2016).
13. Манн Т. Собр. соч. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. Т. 10: Статьи 1929–1955.
14. Леви-Стросс К. Мифологии: В 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2007.
15. Дандес А. Бинарные оппозиции в мифе: ретроспективный взгляд на полемику Проппа и Леви-Стросса // Дандес А. Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М.: Вост. лит., 2003. С. 108–118.
16. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2004.
17. Симян Т. С. Критический анализ тернарной оппозиции эпос – эпопея – эпический род в советском и постсоветском литературоведении // Критика и семиотика. 2016. № 2.
18. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.
19. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976.
20. Косиков Г. С. К теории романа: роман средневековый и роман Нового времени // Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. М.: Наследие, 1994. Вып. 1. С. 45–87. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov5-ru> (дата обращения 20.04.2016).
21. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Наука, 1971. Т. 3.
22. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm> (дата обращения 20.04.2016).
23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

24. *Боура С. М.* Героическая поэзия. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
25. *Аристотель.* Никомахова этика / Пер. Н. В. Брагинской // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4.
26. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986.
27. *Döblin A.* Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1989.
28. *Feuchtwanger L.* Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1984.
29. Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983.
30. *Бахтин М. М.* Собр. соч. М.: Русские словари, 1997. Т. 5.
31. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
32. *Зенкин С.* Введение в литературоведение: теория литературы. М., 2000.
33. *Лукач Г.* Фашизм и теория литературы в Германии. Против фашистской демагогии и мракобесия. М.: Соцэкиз, 1936. С. 294–337. URL: <http://www.libros.am/book/287059/fashizm-i-teoriya-literatury-v-germanii> (дата обращения 20.04.2016).
34. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1.

**T. S. Simyan**

*Yerevan, Armenia*

#### **ABOUT THE CORRELATION OF MYTH, EPOS AND NOVEL**

The present article describes the relationship between myth, epic and the novel based on theoretical literature.

The delineation between genre features and typological description is based on the principle of Bertrand Russell and Alfred North Whitehead described in the joint work «Principia Mathematica», the hierarchy of properties, i. e. the distinction of individual objects from their properties, the property of the subject from the property of property, and the property of property from property's property, etc.

Thus, we deal with a hierarchy of properties that can be used to deduce typological series. The formulated problem is described according to the mentioned principle. The myth is presented as an ahistorical phenomenon, which freely crosses all (genre) boundaries and penetrates like a «virus» into different «organisms», semiotic systems, and can be detected and described only under a professional's «microscope». However, the problem also lies in the fact that the myth is mutating, just like a virus, undergoing mutation under the influence of external factors. The empirical material (Th. Mann – M. Bakhtin) showed that the transition from the epic to the novel is an irreversible process. The reasons for this process are the *historical, mental, composite, psychological, narrative, modi* of the phenomenon.

*Keywords:* myth, ritual, ceremony, epic, novel, typology, hierarchy of properties, literary modes.

*Simyan Tigran S.* – Doctor of Science, Professor of Foreign Literature of Yerevan State University (1 Aleq Manukyan, Yerevan, 0025, Armenia, [tsimyan@ysu.am](mailto:tsimyan@ysu.am))