

Н. П. Гумарь

Введение
в теорию
романа



ВОРОНЕЖ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОРОНЕЖСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

1989

Монография представляет собой теоретическое исследование жанровой природы романа, который рассматривается не как пассивное отражение действительности, а как определенный способ активной ее переработки, творчества, созидания новых ценностей. Показано, что сущность романного жанра, законы и смысл его поэтики могут открыться только на основе понимания творческих задач этой деятельности. Работа представляет собой опыт категориального анализа структуры романного мышления, его состава, культурно-исторических истоков, философско-этической концептуальности.

Для литературоведов и критиков, аспирантов и студентов-филологов.

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Воронежского университета

Научный редактор —
д-р филол. наук, проф. В. П. Скобелев

Рецензенты:
д-р филол. наук, проф. Н. С. Лейтес;
д-р филос. наук, проф. И. Л. Арончик

Р $\frac{4603010000-033}{M174(03)-89}$ 39-89

ISBN 5 – 7455 – 0187 – 1

© Рымарь Н.Т., 1989
© Оформление. Издательство
Воронежского Университета, 1989

ВВЕДЕНИЕ

Роман — литературная форма, обладающая своей творческой задачей, своими ценностями и философией. Это определенная форма художественного мышления, творческого отношения субъекта к действительности; ее эстетическая концептуальность обусловлена заключенной в ней структурой художественной деятельности, ориентированной на свои этико-эстетические задачи, специфически романное решение проблемы человека. Для того чтобы понять роман, его философию и социально-нравственную ценность, необходимо увидеть в его поэтике эстетику, определенное эстетическое отношение к действительности, художественную деятельность, перерабатывающую мир в соответствии как с особенностями литературного творчества в одной из его жанровых форм, так и с общей спецификой искусства, эстетической деятельности.

Современная поэтика ориентирована прежде всего на изучение отдельного произведения; она умеет раскрывать порой очень глубокую художественную содержательность различных приемов и способов его организации, но гораздо менее успешно она справляется с выявлением общих закономерностей, объединяющих и подчиняющих себе многообразие художественных форм. Об этом свидетельствует нерешенность многих важнейших вопросов поэтики жанров. Проблемы теории стихийно разрабатывает история литературы, — но каждый раз в связи с изучением творчества определенного писателя, более или менее ограниченного круга явлений эпохи или художественного направления. Эти исследования чрезвычайно важны сами по себе и для теории литературы, но заменить теории они не могут. В особенности это очевидно в отношении проблемы романа.

Дело в том, что традиционная поэтика рассматривает жанр в основном как исторически наследуемую форму «воплощения» определенного содержания. Эта поэтика исследует жанр как некий тип сознания, концепции, а не как тип творческого мышления, не как тип деятельности. Она просто не располагает научным аппаратом, позволяющим рассматривать жанр исходя из его специфики как явления искусства, творческой деятельности. И поэтому она говорит не о творческой задаче и человеческом смысле романа, специфике типа мышления, творчества в собственном смысле, а довольствуется «онтологическими» определениями и характеристиками жанра, ориентированными на предмет и проблематику — практически лишь материал искусства.

Так и получается у столь разных исследователей романной литературы, как, например, Г.Н. Пospelов и его ученики, классифицирующие жанры по содержанию, сознательно противопоставляемому форме, или, напротив, как В.В. Кожин, Г.Д. Гачев, Д.В. Затонский, которые рассматривают роман как содержательную форму, но в целом не выходят за пределы тех же определений и характеристик предмета — «объективного» жанрового содержания. Более специфические для словесного искусства принципы определения жанра применял Б.О. Корман, но его точка зрения была сознательно сужена одним аспектом — учетом форм выражения авторского сознания в произведении — и поэтому не претендует на сущностное определение данного типа творчества.

В какой-то степени реакцией на «предметный» подход стала «историческая поэтика», объектом исследования которой являются глубинные культурно-исторические структуры сознания, заключенного в жанровой форме. В работах С.С. Аверинцева, П.А. Гринцера, Е.М. Мелетинского, А.В. Михайлова эти структуры открываются при рассмотрении жанра в большом контексте исторической жизни человеческой культуры от ее ранних форм до процессов сложной перестройки всей системы сознания, способов мышления человека в

периоды смены исторических эпох¹. На фоне такого рода работ, кажется, окончательно утрачивает авторитет исследование жанра в традициях философской эстетики.

Однако это не совсем так. В настоящее время получают широкое развитие системные «историко-теоретические» исследования поэтики, жанра, представленные трудами Н.С. Лейтес, М.Г. Соколянского, Н.Д. Тамарченко². Здесь, образуют новое единство исторические и теоретически-типологические исследования, в том числе непосредственно связанные с традицией философской эстетики (особенно в работах Н.Д. Тамарченко). Изучение истории жанра требует системных эстетических ориентиров, а его теория немыслима без учета всего многообразия исторических форм романа.

Навстречу этому направлению идут тенденции, обозначившиеся в многочисленных современных исследованиях разных аспектов поэтики литературного произведения. Здесь из самых непосредственных ощущений творческой, смысло-созидающей силы художественной формы, возникающих в практике анализа литературного произведения, рождается и постепенно пробивает себе дорогу понимание эстетической, творческой природы литературы, которая все больше осознается не только как отражение действительности, но и как творчески-деятельностное отношение к ней, не сводимое к идеологической оценке, а имеющее свои созидательные задачи. Литература выступает как ориентированная на выработку определенных ценностей предметная деятельность творческого субъекта с жизненным материалом, деятельность, обуславливающая собой структуру литературного произведения. Такое эстетическое понимание поэтики открывает возможность по-новому поставить и проблему жанра — именно как проблему эстетическую.

Эстетический подход характерен для чрезвычайно продуктивных в отношении данной проблемы работ М.М. Бахтина, которые, выдвинув ряд важнейших положений эстетики словесного творчества вообще и романа в частности, положили начало новому этапу исследования жанра романа. Работы М.М. Бахтина показали, что успешное изучение поэтики романа возможно только в связи с эстетическим рассмотрением этой литературной формы в качестве определенного способа художественного мышления, способа эстетического отношения творящего субъекта к действительности. В концепции М.М. Бахтина принципиальное в этом плане значение имеет понятие эстетического объекта как «творения, включающего в себя творца»; в нем творец «чувствует свою творящую активность». Творец понят здесь «как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, как не воплощенная, а воплощающая активность и уже затем отраженная в оформленном предмете»³. Здесь намечается подход к произведению искусства, наиболее плодотворный для понимания эстетической природы произведения искусства, а в свете рассматриваемой проблемы — для раскрытия творческой задачи разнообразнейших явлений эпической литературы.

Все многообразие форм романного творчества может раскрыть свой общий философский, мирозерцательный, гуманистический смысл только тогда, когда во всех явлениях романного искусства, сюжетно-композиционных и повествовательных его формах обнаружится определенная творческая цель, подчиненность всех моментов художественной организации произведения какой-то эстетической задаче, реально понятой не только как отражение и познание действительности, но и как творческая оценка, переработка, преобразование этой действительности в определенном направлении, т. е. творчество, созидание каких-то ценностей, художественная деятельность — собственно искусство.

Если поэтика романа изучает произведение как систему художественной формы, в которой осуществляется какая-то концепция-сознание, то эстетика романа должна исследовать в его поэтике отношения субъекта и объекта — художественную деятельность, направленную не только на определенный предмет, но и на решение специальной художественной задачи, на создание новой поэтической реальности. Только эстетика может выяснить ценность и человеческую, социально-нравственную необходимость данной жанровой формы художественной деятельности, ее философию и ценностную направленность.

Это требует нового подхода к анализу художественного произведения. Обычный анализ художественного текста почти всегда подстерегает опасность умертвить живое целое произведения искусства, «разять его, как труп». Избежать этой опасности можно только

одним путем — исследовать не просто готовое произведение, а художественную деятельность, реализованную в организации текста, который, таким образом, включает в себе и объективную жизнь, и живой творческий процесс ее эстетического преобразования, динамику творческого, созидательно-преобразовательного отношения субъекта художественной деятельности к действительности, динамику диалога, субъекта и его предмета, порождающую все моменты художественной организации произведения.

Как писала Л. Новикова, «анализ эстетических явлений в структуре деятельности позволяет акцентировать внимание на активности субъекта эстетической деятельности и отношения, раскрыть механизмы превращения внеэстетического материала в эстетический предмет или ценность». Интерпретация искусства в структуре деятельности открывает в самом художественном произведении процесс, «деятельность, перешедшую в покоящееся свойство»⁴. Именно активность творческого субъекта, заключенная в художественной структуре, и есть то искусство, которое откроется, оживет в ходе такого анализа произведения, реально учитывающего его специфику как произведения искусства. Произведение не может рассматриваться как готовый, замкнутый в себе объект, ибо сама сущность искусства заключается в том, что оно есть особая форма деятельности — диалога художника с действительностью.

Согласно ленинской теории отражения, искусство, как и всякая другая человеческая деятельность, отражает объективный мир; специфика отражения мира в человеческом сознании заключается в том, что «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»⁵; отражение действительности человеком носит активный, творческий, социальный по своей природе характер. Искусство — такая форма человеческого отражения объективной реальности, где общественная, деятельностная его сущность проявляется наиболее непосредственно и полно.

Искусство как деятельность в последние десятилетия стало предметом специальных исследований в эстетике, которая уже с 60-х гг. стала рассматривать проблему «эстетической деятельности как духовно-практического освоения окружающего мира, не сводящегося к познавательному процессу», в качестве актуальной задачи развития современной науки⁶. Постановка такой задачи была обусловлена необходимостью преодоления односторонней концепции искусства, сводящей деятельность творческого субъекта к познанию, Марксизм «не отождествляет субъект с сознанием, а потому не считает отношение «материя — сознание» исчерпывающим в определении того, что представляет собой субъект и его реальная жизнедеятельность»⁷.

Понятие субъекта связано с категорией практики, субъект — это носитель деятельности, а не только познания; познание само «формируется в процессе активной практической деятельности субъекта с материальными предметами. Исходным отношением человека к миру является не пассивная рецепция, а практическое преобразование предметной среды»⁸.

Искусство — одна из форм духовной деятельности, творческого мышления человека, деятельности субъекта, активно отражающего и целенаправленно творящего мир практически, в материале слова, звука, цвета и т. д., это ценностно ориентированное «практически-духовное» ее освоение, а не теоретическое осознание⁹. «Деятельность художника, — пишет современная исследовательница творческой природы искусства, — это процесс, основанный на диалектике отражения и творческого созидания...»¹⁰. В искусстве с особенной полнотой и материально явлено обнаруживается направленность человеческой деятельности за пределы наличного бытия, в силу чего она, как показывает В.П. Иванов, «делает предметным миром человека сферу искомых, продуктивно создаваемых возможностей»¹¹.

Акцент на собственно творческом аспекте искусства позволил понять эту его деятельностную сущность; предметом эстетики стала «эстетическая деятельность» со всеми компонентами системы деятельности — «субъект, объект, средство, процесс, результат»¹². Понятие деятельности используется как объяснительный принцип создания и функционирования художественного произведения.

В работах К. Горанова, М. Маркова, Л. Зеленова, М. Кагана, Г. Ермаш и др. было показано, что анализ произведения искусства должен быть связан с рассмотрением различных этапов художественной деятельности «в ее логической и генетической развернутости», как формирование замысла, воплощение замысла, восприятие произведения, т. е. в системе: «объект — замысел — произведение — восприятие»¹³. С особой систематичностью такой подход к исследованию произведения обосновывается в работах М. Маркова и Л. Зеленова.

Однако эстетика занимается лишь общими вопросами сущности эстетической деятельности и ее функций, бытия искусства и художественного произведения в обществе: речь идет об общей динамике процесса: действительность — искусство — действительность, о психологии творчества. Вопросы же конкретных художественных структур, жанровых форм ее не занимают, вследствие чего и проблема художественной деятельности в качестве создающей реальную жанровую структуру художественного произведения здесь не рассматривается.

В литературоведении вопрос об активной, преобразовательной природе художественной деятельности публицистически остро был поставлен И.Ф. Волковым, но в связи с проблемами природы искусства и творческого метода, формирующего поэтическую систему в целом и, а не задачами исследования художественной деятельности внутри произведения, поэтики жанровой структуры.

Изучение художественной деятельности в структуре произведения может быть отчасти и эмпирическим анализом творческой истории текста, может идти по схеме процесса создания романа, предложенной еще В. Дибелиусом¹⁵. Оно требует соотнесения всей художественной системы, содержательности художественной формы и проблематики произведения с конкретно-исторической действительностью — ее социально-нравственными проблемами, идеологией, искусством, художественной традицией и т. д. Однако для исследования эстетики жанра, художественной содержательности системы жанровой формы принципиально не то, как конкретно создавался или мог создаваться тот или иной роман, а рассмотрение структуры произведения в связи со схемой художественной деятельности, анализ того, как все моменты деятельности относятся к материалу действительности и друг к другу — «в системе логического развертывания» диалога искусства с действительностью. Важно осознать, что все в произведении является переработкой реальности, что все уровни произведения по отношению не только к реальности, но и друг к другу представляют собой этапы переработки материала и становления художественной целостности, особого художественного мира — в системе отношений к реальности, в схеме деятельности, а не в истории создания произведения.

Как пишет В. А. Свительский, «на внутривидовом уровне произведение предстает прежде всего не как законченный творческий результат, а как динамическое взаимодействие и процесс. Внутри творения отражается спор творца с материалом, его логика и напряженность»¹⁶. Это фактически стержневая мысль многих работ ученого, показывающего разные формы осуществления диалога автора и героя в реалистической прозе, сюжетно-композиционной и повествовательной ее организации. Этот диалог обнаруживает себя и в «ножницах» между авторским «судом» и «художественной позицией», представляющей творца «в нерасчлененном единстве создающего воображения, познания и оценки» и противостоящей «авторскому мнению»¹⁷.

По-видимому, впервые динамика внутренней структуры произведения «в схеме деятельности» открылась в теории сюжета В. Шкловского, Ю. Тынянова и Б. Томашевского. Во многом опираясь на эти идеи, Л. С. Выготский в своей психологии искусства показал, как писатель перерабатывает события «диспозиции», материал (который он здесь отождествляет с содержанием) в «композицию», «преодолевая содержание формой». Строение произведения отражает логику деятельности творческого субъекта. Тем не менее мысль ученого требует и уточнений. Перерабатывается здесь, конечно, не «содержание» — его не может быть до работы художника, — а жизненный материал, и этот жизненный материал не просто преодолевается, а перерабатывается диалогически, и таким образом он в

деятельности субъекта раскрывает свои внутренние возможности. Здесь-то и возникает «содержание» произведения, рождающееся в этом диалоге двух активностей — творческого субъекта и его «материала», который не только не исчезает, но напротив, получает в результате этого его «преодоления» углубленную разработку, развитие, развертывание.

Диалектика художественной деятельности становится предметом теоретического исследования Н.К. Гея. В книге «Художественность литературы. Поэтика. Стилль» (М., 1975) он изучает принципиальные для искусства отношения материал — художественная форма, начиная от слова и поднимаясь до системы образов и поэтической мысли, так что все уровни выступают как диалектически взаимосвязанные элементы становящегося художественного целого. Он указывает на то, что в художественном произведении «каждое звено может быть рассмотрено с точки зрения творческого акта» (С. 71). В этом направлении идут и работы М.М. Гиршмана, посвященные проблеме целостности художественного произведения¹⁸, а также ряд других теоретических исследований, как, например, книга В.П. Скобелева «Поэтика рассказа», где структура литературного произведения анализируется в последовательности ее развертывания от одного уровня к другому¹⁹.

Следует отметить, что тенденция рассматривать литературное произведение в его внутренней динамике наблюдается во многих современных исследованиях (см. работы П.В. Палиевского, С.Т. Ваймана, В.А. Свительского, В.М. Марковича, Г.Д. Гачева, Ю.В. Манна, В.В. Федорова), но до сих пор эта динамика не получила эстетического объяснения в качестве динамики деятельности. А между тем сознательный анализ явлений литературы «в схеме деятельности» открывает большие возможности.

По-видимому, наиболее продуктивен такой эстетический, деятельностный подход как раз для решения проблемы жанра — как типа и структуры, художественного мышления, в которых можно увидеть какие-то фундаментальные схемы жанрового решения проблемы человека, обнаруживающие себя в определенной поэтике как приемах и способах решения этой проблемы. Так ставит вопрос Н.Д. Тамарченко, рассматривающий художественную форму романа в качестве «эстетического разрешения тех человеческих проблем, которые остаются неразрешенными в социально-исторической действительности»²⁰. Для В.В. Федорова поэтический образ — тоже «практическая форма разрешения какого-то фундаментального противоречия... прозаического мира...»²¹. Похожий подход к произведению обнаруживается и в работах В.М. Марковича, например, когда он показывает, как проблема у Тургенева получает не нравственное, религиозное или философское решение, а собственно эстетическое — во «внутреннем равновесии романной структуры»²².

Так встает проблема исследования самой художественной деятельности в жанровой структуре произведения, деятельности, которая отражает всю полноту эстетических отношений творческого субъекта к действительности, реализованную в поэтике жанра. При этом следует подчеркнуть, что восприятие искусства, собственно эстетическое переживание заключаются не только и не столько в том, чтобы найти в произведении разрешение каких-то конкретных проблем действительности, готовое выражение позиции автора, а в том, чтобы пережить сам акт художественной деятельности с ее творческими задачами, ценностной направленностью, мотивами, лежащими, может быть, столь глубоко, что они, по словам А.Н. Леонтьева, могут даже «актуально не сознаваться субъектом»²³ и не совпадать с конкретными целями творческого субъекта в произведении. Природа отношения реципиента к произведению обуславливается тем, что для овладения «продуктом человеческой деятельности нужно осуществить деятельность, адекватную той, которая воплощена в данном продукте»²⁴, а тем самым и ощутить, в той или иной форме пережить ее направленность и внутренний мотив, может быть, и не осознанный.

«Идеальный читатель» воспринимает произведение именно как творчество, воссоздание материала реальной действительности на языке искусства и преобразование, превращение этого материала, формирование новой, художественной целостности, художественного мира²⁵; иными словами, — как целостное сотворение из обыкновенного и заурядного материала некоего нового мира, похожего и не похожего на реальность, чудесным образом открывающего читателю самую суть жизни, самые глубокие ее

переживания, в которых человек начинает угадывать какие-то ценности жизни, составляющие основы его бытия, возвещающие ему о его задачах и тайне предназначения. Задачей же литературоведа является анализ предметной деятельности в структуре литературного произведения — в принципах его построения.

Важно заметить, что не только «продукт» художественной деятельности, но и она сама представляет собой величайшую человеческую, социально-нравственную ценность: в ее структуре — полнота человеческого. Деятельность эта имеет несколько аспектов, «подсистем» и изоморфна, как показал М.С. Каган, реальной жизнедеятельности человека²⁶. Но как целостность человеческая деятельность определяется, как предметная, и именно это является главной, сущностной ее характеристикой. Полнота деятельности реализуется, с одной стороны, в общественном бытии всего человеческого рода, с другой — в эстетической, творческой деятельности художника — как «наиболее универсальном проявлении творческой сущности человека», «форме выражения сущностных сил и способностей человека»²⁷ и «подлинно человеческого в человеке»²⁸.

Можно утверждать, что вся полнота предметной деятельности, открывающая сущность человека как родового существа²⁹, в чистом виде возможна только в искусстве, а значит, только в искусстве человек выступает в своей подлинной сущности, и только искусство может удовлетворить его потребность в самоутверждении как родового существа. Этим уже достаточно определяется и основная специфика эстетической деятельности и ее особая роль в жизни человека, личности, ее общественная значимость. Характеристика же природы предметной деятельности открывает структуру художественной деятельности, строящей любое произведение литературы и искусства.

Предметная деятельность предполагает, как показывает Э.Г. Юдин, «противопоставление субъекта и объекта и вытекающее отсюда противопоставление логики человеческих целей и логики самого объекта: человек противопоставляет себе объект деятельности как материал, который в согласии со своими собственными законами, но также и в согласии с целями человека должен получить новую форму и новые свойства, превратиться из внеположенного материала в продукт деятельности и уже в этом своем качестве включиться в социальную жизнь»³⁰. Предметная деятельность — это деятельность по переработке предметов окружающего мира, которая осуществляется диалогически, т. е. в соответствии с внутренними закономерностями, возможностями этих предметов. По известному высказыванию К. Маркса, «...человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты.

Поэтому именно в переработке предметного мира человек впервые действительно утверждает себя как *родовое существо*. Это производство есть его деятельная родовая жизнь. Благодаря этому производству природа оказывается *его* (человека) производением и его действительностью»³¹. Искусство заключается в этом особом, творческом и по сути своей диалогическом отношении субъекта к объекту: оно перестраивает, перерабатывает, преобразует предмет, но это преобразование предмета есть и его познание — оно осуществляется в соответствии с внутренним законом этого предмета. Оно дает «голос» самому предмету как другому субъекту.

Общественная значительность этой активности творческого субъекта заключается уже в полноте реализации собственно человеческого отношения к миру, всем его явлениям, очеловечивании и переработке мира, дарующей реальности свободу ее собственной жизни, ее собственных возможностей, в которых человек вместе с тем находит реализацию своей родовой сущности. Как показал Г. Батищев, человеческая деятельность жаждет все обратить в свое достояние, но «она стремится к этому не ради переработки и переплавки всего по образу и (подобию изначально данной конечной определенности, не ради наложения на предметное содержание все нивелирующей печати одной-единственной меры и сущности, а ради обретения себя во всем подлинном, неискаженном богатстве мер и сущностей мира»³².

В предметной деятельности человек, реализуя себя во всем окружающем, обретает полноту своей человеческой жизни, в продукте своей деятельности он находит себя как

родовое существо, переживает восполнение себя родом, своей общественностью, полнотой своего человеческого мира. Эту принципиальнейшую для искусства содержательность деятельности раскрыл К. Маркс: «Предположим, что мы производили бы как люди. В таком случае каждый из нас в процессе своего производства *двоjakим образом* утверждал бы и самого себя и другого: 1) Я в моем *производстве* опредмечивал бы мою *индивидуальность*, ее *своеобразие*, и поэтому во время деятельности я наслаждался бы индивидуальным *проявлением жизни*, а в созерцании от произведенного предмета испытывал бы индивидуальную радость от сознания того, что моя личность выступает как *предметная, чувственно созерцаемая* и потому *находящаяся вне всяких сомнений сила*. 2) В твоём пользовании моим продуктом или твоём потреблении его я бы *непосредственно* испытывал сознание того, что моим трудом удовлетворена *человеческая* потребность, следовательно, опредмечена *человеческая* сущность, и что поэтому создан предмет, соответствующий потребности другого *человеческого* существа. 3) Я был бы для тебя *посредником* между тобою и родом и сознавался бы и воспринимался бы тобою как дополнение твоей собственной сущности, как неотъемлемая часть, тебя самого, — и тем самым я сознавал бы самого себя утверждаемым в твоём мышлении и в твоей любви. 4) В моем индивидуальном проявлении жизни я непосредственно создавал бы твоё жизненное проявление, и, следовательно, в моей индивидуальной деятельности я непосредственно *утверждал бы и осуществлял бы* мою истинную сущность, мою *человеческую*, мою *общественную сущность*.

Наше производство было бы в такой же мере и зеркалом, отражающим нашу сущность»³³.

Именно в искусстве люди в полной мере «производят как люди»; здесь происходит *восполнение* человека его сущностью, обретение им своей деятельностной, общественной природы. Речь идет не о «компенсаторной функции» искусства, а об обретении человеком полноты своих человеческих возможностей. Это является первым по важности, фундаментальным содержанием эстетической деятельности, всех ее аспектов и форм.

Важнейшей конкретизацией этого фундаментального положения является то, что основным, первым предметом деятельности оказывается человек: весь мир осваивается в предметной деятельности как мир человеческий, и так же разрабатываются все формы жизни людей — как человеческие. Человек раскрывается в искусстве в соответствии с законами его реально-практического бытия в конкретных социально-исторических обстоятельствах, а вместе с тем и по мере собственно человеческого интереса к нему, по мере его человеческой сущности. Так искусство перерабатывает данный действительностью образ человека, восполняя его человечность деятельностным отношением к нему.

Характер этой деятельности определяется исторической эпохой и ее стилем мышления, позицией художника в наличной социально-классовой ситуации. Вместе с тем эта деятельность является и продуктом всей человеческой истории, всей полноты человеческой культуры, и подлинное искусство раскрывает в человеке своего времени не только то, что принадлежит данному историческому, национальному или классовому интересу, но и всю полноту человечности, может быть, далеко не вмещающуюся в рамки данной формы бытия индивида. Полнота человечности, не находящая своей реализации в этих социально-исторически обусловленных рамках, осуществляется в структуре самой предметной деятельности, обуславливающей строение как художественного произведения в целом, так и каждого уровня его организации, каждого его образа, вплоть до материала, в мере которого строится образ, — будь то слово или камень. Очевидно, что наиболее содержательной в этом отношении является родовая, жанровая форма как продукт многовекового опыта художественной деятельности.

Здесь целесообразно ввести /понятие, раскрывающее деятельностную природу искусства в жанровой структуре,— «художественное мышление» (эпическое, романное, композиционное и т. д.). Искусство как мышление уже становилось предметом специальных теоретических исследований в эстетике³⁴; теория литературы, «кажется, еще не касалась этой проблемы, хотя литературоведение широко пользуется понятием, удовлетворяя важным

потребностям именно практики конкретных исследований, обгоняющей теоретическое сознание.

В поэтике мышление выступает как многосторонняя «практически-духовная» деятельность, осуществляющаяся в языке «художественных средств» данного вида искусства: «художник мыслит формами своего вида искусства»³⁵. Это деятельность то обработки, организации материала, в фактуре, внутренней мере которого происходит активное образное отражение и ценностно ориентированное пересоздание действительности, переработка и разработка, развертывание и организация образов, — процесс деятельности, логика и структура которого создает художественное произведение. Понятие художественного мышления, используемое как синоним художественной деятельности, позволяет акцентировать не только ее процессуальность, но и неотделимость в искусстве материала от образа³⁶, чувственного от духовного, логически-понятийного от образного, содержания от формы.

Благодаря этому понятие мышления удовлетворяет потребность литературоведа учесть и показать, с одной стороны, ту свободу творческой деятельности, творения мира, которая открывается человеку в искусстве, а с другой — то, что эта свободная деятельность между тем подчиняется определенным закономерностям, какой-то своей логике, — как это и свойственно мыслительной деятельности человека.

Художественное мышление обладает своей логикой отражения, преломления действительности и работы с ее образами, причем законы этой логики имеют, конечно, свою специфику, связанную с природой искусства. Кроме того, они всегда специфичны для каждой исторической эпохи культуры, художественного направления, рода и жанра, творческой индивидуальности субъекта художественной деятельности в том или ином произведении. «Художественная логика» есть отражение и переработка определенных закономерностей самой действительности бытия людей в формах и «формулах» этой логики; здесь раскрываются и деятельно осуществляются, получают творческое развитие какие-то сущностные возможности человеческой культуры. Обнаружение такого рода логики, структуры, закона художественного мышления — важнейшая задача литературоведа.

Интересная попытка раскрытия логики романного мышления фактически сделана в теории романа Б.А. Грифцова, который связывает роман с принципом контroversы: сюжет рождается из разработки неразрешимого противоречия, и его сутью, «структивным принципом» оказывается постоянное столкновение противоположностей³⁷. Не касаясь вопроса о справедливости этого, безусловно, интересного утверждения, отметим методологическую ценность поиска подходов к проблеме жанра, позволяющих охватить деятельностный принцип его организации.

Для литературы принципиально важно то, что мышление, оперирование непосредственными данными сознания осуществляются в формах, структурах и категориях, которые являются результатом кристаллизации и обобщения мыслительного, социально-психологического, художественного опыта человечества на разных этапах его развития. Логика различных, жанров художественного мышления — результат кристаллизации в определенные схемы и модели многовекового опыта соответствующих типов художественной деятельности, переживания и оценки, осмысления и решения проблем человеческого бытия, итогов работы общественного сознания на протяжении сотен лет развития культуры. Поэтому М.М. Бахтин писал, что жанр «всегда помнит свое прошлое», он — «представитель творческой памяти в процессе литературного развития»³⁸. Здесь очевидна общественная природа предметной, художественной деятельности.

Подобно мышлению, искусство создает свой язык — язык мировых художественных эпох, направлений, жанров, творческих индивидуальностей. Художественное мышление оперирует готовыми схемами коллективного сознания — фольклорного и литературного, социально-психологического, философского; оно перерабатывает поэтические образы, созданные художниками и ставшие достоянием мировой культуры, Этот коллективный опыт мышления — не только художественного — живет в традиционных сюжетах и сюжетных

мотивах, «вечных образах», композиционных схемах, стилевых формах, заключающих в себе опыт ценностных отношений целых эпох.

Этот опыт не просто репродуцируется, он становится и предметом, и орудием, категориальным аппаратом художественной деятельности, решающей свои творческие задачи, проблемы своего времени, перерабатывающей опыт современного человека. Мышление есть деятельность, обладающая каждый раз своим предметом, придающим ей определенную направленность³⁹, она всегда ориентирована на создание нового, но в ее актах живет коллективный опыт работы многих поколений. Жанры — устойчивые формы художественной деятельности, устойчивые структуры художественного мышления, родившиеся из многовекового опыта решения определенного рода проблем⁴⁰, каждый раз встающих по-новому и получающих индивидуально мотивированную разработку. «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. <...> Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика»⁴¹.

Жанровая структура — это структура деятельности, структура мышления, представляющая собой исторически сформировавшееся функциональное единство обладающих своей ценностной направленностью форм деятельности: способов отбора, освоения, развертывания и переработки, приведения во взаимодействие между собой объектов, областей опыта, ценностных отношений, т. е. различного жизненного материала, который становится предметом деятельности. Функционирование этого единства регулируется ценностной ориентацией деятельности творческого субъекта на разработку материала действительности в определенных аспектах и направлениях, на решение особых жанровых творческих задач, выработку из материала действительности каких-то ценностей. Именно с точки зрения мотивов и задач деятельности открывается функциональная связь, единство разных ее моментов, отдельных приемов и операций, а в конечном счете — и смысл деятельности во всех ее элементах.

Этот принцип понимания произведения с точки зрения «направленности и цели высказывания» был выдвинут еще в начале XIX в. Августом Бёкхом и определен, им как «родовой» (*generisch*), так как именно он, открывая «идеальное высшее единство сообщения», характеризует, по мнению филолога, и его жанр⁴².

Этот регулятивный уровень структуры романного мышления соответствует так называемому методическому, управляющему уровню структуры мышления как познавательного процесса⁴³. Творческая задача направляет всю деятельность романиста, она становится принципом, организующим и, таким образом, перерабатывающим в единую структуру романного мышления разнообразные и несущие в себе самый разнородный исторический опыт формы деятельности.

Но роман может быть понят не только как определенный тип мышления, но и как тип сознания (в данном случае оно должно быть определено как романное), т. е. как романная художественная концепция, определенный тип миропонимания, целостная система оценки разных аспектов бытия человека, «Weltbild». Если в понятии художественного мышления на первый план выдвигается сам процесс деятельности, то художественное сознание должно представлять собой систему ценностных ориентации, дающих направление художественной деятельности и составляющих структуру романного сознания. Но и это сознание обладает своей спецификой, определяемой природой искусства, в силу чего и оно должно быть понято в его деятельностной сущности. Романное сознание — сложная форма активности; его структура должна быть рассмотрена как определенный механизм взаимодействия его элементов — форм активности, ценностной ориентации, определяющих специфику деятельностного отношения к предмету. И само это взаимодействие элементов должно быть, в свою очередь, понято именно как деятельностное, в котором они, перерабатывая друг друга, образуют какое-то внутренне противоречивое, динамическое единство отношений, обладающее своей мотивационной природой и целостной интенциональностью. Это — структура деятельностного отношения, и она может

быть объяснена опять-таки как структура мышления, в том числе и в свете специфики мышления как явления психики.

Этот аспект анализа художественного мышления позволяет обратить внимание на принципиальнейшую особенность художественной деятельности, связанную с тем, что «мышление не тождественно последовательности операций»⁴⁴ и, как утверждают психологи, реальное мышление как психический процесс — недизъюнктивно: оно всегда осуществляется «в форме специфического прогнозирования будущего искомого, вначале неизвестного решения»⁴⁵, и «одновременно на разных уровнях и в многообразных формах чувственного и понятийного анализа, обобщения и т. д.». Отсюда между различными стадиями, сторонами и аспектами психического процесса и его продуктами, результатами имеется специфическая связь⁴⁶, обусловленная мотивационной природой деятельности. Точно так же недизъюнктивны и обусловлены ценностной направленностью, мотивом художественной деятельности все элементы и уровни структуры художественного произведения, где, как пишет Н.К. Гей, «ни один элемент, ни один уровень художественного целого не *отъединен* от целого, а переходит во все другие, взаимодействует, резонирует вместе, отвечает на каждый голос и сливается свой в унисон с другими»⁴⁷. При этом структура произведения не является чистым воспроизведением логики работы творческого субъекта: здесь возникает своя жизнь — завязываются связи, отношения, взаимоотражения и конфликты частей создаваемого целого, рождающие свои новые проблемы и решения, которые сотворяются самой этой жизнью. Деятельность творческого субъекта диалогична по самой своей сути, и этот диалог осуществляется на всех уровнях художественного целого.

Все его элементы, предстают как моменты художественного мышления, деятельности, создающей, «вырабатывающей» из действительности романские ценности, и каждый момент диалогически проблематизирует и пересоздает их заново. Как пишет В.П. Иванов, подлинная форма деятельности — «это смена всех и всяких предметных форм, то есть *формообразование* как таковое — свободное, универсальное, целенаправленное»⁴⁸. Но ценностная направленность, человеческий смысл, «мотив-цель» (А.Н. Леонтьев) и логика этой деятельности вполне открываются только в поэтике.

Именно на уровне поэтики роман раскрывается как деятельность. Здесь, как уже говорилось, все элементы, все уровни организации произведения, будучи рассмотрены в логике динамики их отношений к действительности (в «схеме деятельности»), выступают друг для друга как материал и форма его переработки, порождающая определенное художественное содержание, оказывающееся, в свою очередь, материалом для последующей переработки. На уровне поэтики в таких диалогических отношениях между собой находятся, например, слово — образ — сюжет, или жизненный материал — фабула—сюжет — повествование — композиция, или герой — повествователь — автор и др.

Всякий уровень в этой системе включает в себе многообразнейший опыт деятельности. Так, жизненный материал, идущий, казалось бы, из личных впечатлений, представляет собой определенное творчески организованное единство индивидуального и общественного опыта жизни, ее переживания и осмысления, как непосредственного, так и опосредованного многообразнейшими формами и моделями общественного сознания — обыденного и теоретического — во всем богатстве его культурно-исторических традиций. Фабула, казалось бы, изобретенная художником на основе индивидуальных наблюдений, на самом деле не только является переработкой этого опыта, но и таит в себе представления и схемы, восходящие к большим литературным и фольклорным, религиозным и философским традициям, социально-нравственному опыту многих исторических коллективов. Само слово и грамматическая конструкция включают в себе целую бесконечность культурно-исторического опыта. В структуре художественного произведения переработан и организован грандиозный опыт человеческой культуры; в ней заключена определенная логика, направленность этой деятельности творческого субъекта.

В этой организованной творческим субъектом динамике отношений внутри системы художественной формы и осуществляется собственно искусство, диалог художника с миром, деятельность, которая находит свои истоки где-то в глубине переживаний конкретной

исторической реальности и, перерабатывая жанровые традиции ее понимания и оценки, созидает новый мир, где эта реальность проблематизируется, ее противоречия получают углубление, заострение, а вместе с тем из них вырабатываются какие-то ценности, добываются новые истины, формируются идеалы, укорененные в коллективном опыте человеческой практики, раскрывается мера человеческой переработки действительности.

Деятельность является и предметом исследования литературоведа, изучающего художественное произведение, и объяснительным принципом в этом анализе. Особое значение деятельность как объяснительный принцип приобретает для выявления жанровых структур в литературном произведении, ибо она ориентирует литературоведа на работу не с отдельными мотивами или приемами его построения, а с наиболее универсальными категориями, характеризующими способ и тип мышления, формы и типы деятельностного отношения творческого субъекта к жизни в целом, на то, что в поэтике произведения указывает на жанровую форму предметной деятельности.

Эта ориентация на саму творческую активность есть ориентация на ценность, выходящую далеко за пределы частных сюжетных решений в рамках данного произведения, — здесь открывается структура мышления, «какой-то важный и продуктивный для человека принцип отношения к жизни, ценностная ориентация, устремленность к некоей высшей реальности человеческого бытия, связанная с тем, что художественная деятельность дает человеку восполнение, строит его образ так, что в нем раскрывается его сущность. Сама художественная деятельность является восполнением человека: ее центральным моментом всегда оказывается построение образа человека, осуществляемое в соответствии с этим человеческим «интересом», ценностным отношением. Человек предстает во всей своей внешней и внутренней определенности, своим объективным характером и темпераментом, полным противоречий бытии; вместе с тем в разрозненных осколках его жизнедеятельности открывается какая-то мера, закон целостности его объективного бытия и отношения к миру, может быть, неведомый ему самому, но уже здесь исполненный глубокого человеческого содержания.

В рамках этой меры, этой объективной, данной исторической действительностью логики творческий субъект идет еще дальше — он разрабатывает возможности индивида, в которых реализовалась бы его родовая природа как существа, способного к диалогическому общению с миром, способного в своей деятельности воспроизводить меры всех вещей человеческого мира и, творчески перерабатывая предметный мир, осуществлять свое родовое содержание. Но не столько в сюжете жизни самого героя, сколько в поэтических формах разработки и интерпретации, оценки этой жизни происходит это «предметное», художественное восполнение человека в ходе эстетической деятельности.

Эстетическая деятельность художника, строящего свой поэтический мир, воссоздает в нем реальные отношения людей и одновременно вырабатывает из этого материала объективные социально-нравственные, гуманные ценности, которые подвергают критике практическую реальность бытия человека, как правило, в той или иной форме изображенную в литературе, и в первую очередь в таком ее жанре, как роман.

Действительность, окружающая человека, мир объектов пересоздаются таким образом, чтобы в объективных законах этого мира найти значимое, «интересное», ценное для человека, чтобы эти ценности обрели свой собственный голос и заговорили для человека через все его часто нечеловеческие формы природной и социальной жизни. Мир должен откликнуться на человеческий зов, найти в себе возможности и силы во всем стать миром человека — реализовать в своей жизнедеятельности все то, что может быть охвачено человеческим пониманием, что отвечает мере человеческой сущности, образует царство человеческой жизни.

Так реальный мир превращается в мир поэтический — композицию художника, «интересно» организующую материал действительности, т. е. соизмеряющую его с сущностными человеческими силами — в форме того или иного социально-исторического их понимания, той или иной философско-этической, социально-политической концепции, определенного художественного направления, творческого метода.

Понятие деятельности дает предельно универсальное и абстрактное выражение человеческого — «последнюю» меру оценки всех явлений. «Такие абстракции воплощают в себе некий «сквозной» смысл: они дают содержательное выражение одновременно и самым элементарным актам бытия, и его глубочайшим основаниям, проникновение в которые делает умопостигаемой подлинную целостность мира»⁴⁹.

Так поэтика неизбежно оказывается отраслью эстетики, философии искусства; она сама становится философией определенного типа и жанра творчества, а ее предметом — общие проблемы бытия и способы их понимания и решения.

Здесь и открывается эстетический путь исследования поэтики романа как определенного типа эстетической переработки действительности, определенной системы ценностей. Эстетика романа должна стать на путь исследования самого художественного мышления, деятельности, создающей этот вид литературы, и, опираясь на понимание специфики искусства, эстетического освоения действительности, она должна раскрыть в поэтике романа законы творчества, строящие содержательную жанровую форму.

Сегодня поэтика романа практически не рассматривает его в аспекте художественной деятельности, созидающей жанр; существующие теории романа решительно недооценивают активность субъекта по переработке материала, не только воспроизводящую мир, но и преобразующую его в определенном, свойственном именно этому жанру направлении. Поэтому современная теория романа практически и не ставит перед собой важнейшего вопроса, без осмысления которого невозможно приблизиться к решению проблемы романа, — вопроса о целях и человеческом смысле, необходимости данной формы эстетической деятельности, о ценностях, создаваемых романским искусством.

Глава первая

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СУБЪЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ

§ 1. Роман и основные задачи художественной деятельности в эпических жанрах

Как уже говорилось, при исследовании всех форм художественной деятельности следует учитывать их эстетическую специфику — исходить из того, что их характер обусловлен в первую очередь тем, что это разные формы одной — предметной — деятельности, перерабатывающей материал в соответствии с его внутренними закономерностями и мерой. Это значит, что во всех трех родах поэзии творческий субъект разрабатывает образ человека по мере его сущностных возможностей — какой бы аспект бытия человека ни стал предметом деятельности. Такая разработка образа человека уже заключает в себе совершенно определенную, хотя и очень общую ценностную направленность, — нацеленность на достижение какой-то полноты человеческого, выработку ее из тех форм бытия человека, которые становятся непосредственным материалом и. предметом деятельности творческого субъекта в лирике, драме и эпосе.

Уже этим материалом неизбежно определяются конкретные — родовые — отличия в способах разработки образа человека во всех родах литературы: так создаются различные исходные ситуации, условия, мотивы деятельности. Но во всех случаях деятельность творческого субъекта направлена на *в о с п о л н е н и е* человека — достижение предельной полноты и интенсивности, человеческой «интересности» и значительности его бытия в различных аферах и формах его жизни. Для этого художник создает несколько сверхобыкновенные условия, где человек преодолевает ту неполноту, односторонность своего бытия, которая является естественной неизбежностью его практического существования, так что он всегда оказывается лишь одним из бесчисленных звеньев многоаспектного организма человеческого коллектива.

И происходит это опять-таки во всех родах: то в напряженнейшей интенсивности и глубине внутренней жизни лирического «я», то в исключительных условиях, вызывающих мобилизацию всех сил трагического героя для принятия решения, сообщающего его частной драме всечеловеческую значительность, то в необыкновенной судьбе романного героя, позволяющей личности вместить в свою короткую жизнь многие сферы бытия и испытать страсти, в «обычной жизни» для индивида недоступные. Причем во всех этих случаях искусство начинается с воспроизведения «обыкновенного» порядка вещей — здесь художественно разрабатывается именно обычная, реальная неполнота бытия личности, получающая, однако, значительное заострение и углубление: обособление и одиночество, кажется, обрекающие человека на небытие; трагическое стечение обстоятельств, которое, казалось бы, должно раздавить личность; несчастная, лишаящая покоя и благополучия судьба; невыносимые социальные барьеры, угнетающие человека... Но в искусстве происходит такая разработка и такое углубление «неполноты» бытия, в ходе которого ущемление личности становится источником обретения той или иной формы интенсивности и полноты жизни, в результате чего обычный человек становится личностью, по-своему исключительной, живущей «интересной» жизнью. Может быть, в особенно высокой степени это характерно как раз для искусства романа. И когда в быту говорят: «Это как в романе!», то это должно, очевидно, указывать на характерную как раз для романа «интересность» и «необыкновенность» происходящего. Так строится даже «самый реалистический» роман, а, по сути, именно реалистический роман создает образ самой большой полноты бытия героя.

Роман — эпический жанр, и для того, чтобы понять своеобразие романной формы эпической художественной деятельности, ее специфические условия и задачи, необходимо увидеть роман в системе прочих эпических жанров, других основных исторических форм эпического мышления, учесть, его родовую природу и ее жизнь в той форме исторического развития эпоса, которую роман собой представляет. Соотношение романа и эпоса не только как противоположностей, но и как части и целого открывает не только собственно романную, но и еще более глубокую — эпическую — задачу романа. Таким образом, кроме показанного М.М. Бахтиным аспекта содержания романного творчества, который обнаруживается в оппозиции современный жанр — жанр прошлого, открывается другой важнейший аспект — эпическое сознание в отношении к современному миру в его историческом развитии, структура и форма, целостная направленность активности художника-романиста в его деятельности по эпической переработке действительности, в новых условиях продолжающей эпическую традицию, осуществляющей творческую задачу эпоса.

Первый элемент структуры художественной деятельности творческого субъекта — воспроизведение реальности — в более или менее чистом виде открывается в архаическом эпосе, где характер этой деятельности полностью обусловлен ситуацией тождества субъекта и объекта. Это — воспроизведение мифа, мифологических представлений о человеке и мире: жизнь индивида здесь полностью, без остатка осуществлена в целостности жизни окружающего мира, образует нерасчлененное единство с жизнью коллектива людей, животных и явлений природы. Это мир, не знающий проблемы полноты человека, и именно это единство человека с миром оказывается первой и основной моделью собственно эпического решения этой проблемы для ряда последующих эпох.

Героический эпос представляет собой первую зрелую и уже классическую форму эпического сознания, более развитую и полную форму эпической художественной деятельности. Он складывается в эпоху, когда первобытное единство коллективного бытия уже пошатнулось и из коллектива начинает выделяться личность. Здесь уже назревает проблема человека, выступающая как проблема единства личности и коллектива, единства коллективной жизни. И эпос сразу становится искусством — не только воспроизведением, но и деятельностью по переработке реальности; в ходе этой переработки и решается проблема единства индивида и коллектива. Эпос решает ее, воспевая, полубессознательно утверждая красоту этого единства, величие этой полноты жизни во всех ее проявлениях. Герой здесь — в отличие от архаического эпоса — не первочеловек; он живет среди других людей и уже обладает определенной самостоятельностью, своим собственным интересом, он уже может противостоять коллективу и царю, как Ахилл, или жить в отрыве от своего дома, как Одиссей, или оказаться в глубоком противоречии с родовыми связями, как Хильдебранд, где мифологический сюжет поединка отца и сына наполняется этим новым историческим смыслом. И все же он — представитель коллектива, воплощение каких-то сил и качеств своего народа, и героический эпос через бытие, подвиги индивидуального героя воспекает красоту и величие, своего рода; неизбежность, естественность единства и целостности жизни национального коллектива, выступающего против своего врата именно как целое. «Nostos», возвращение Одиссея — характерное сюжетно-тематическое воплощение этой установки эпоса.

Деятельность творческого субъекта ориентирована здесь на преодоление намечающегося распада единства бытия народа путем создания образа этой целостности и полноты жизнедеятельности личности в единстве с миром, в коллективном действии. Искусство опирается еще на древние эпические представления, на мифологические структуры сознания — сказитель, по-видимому, еще и не понимает до конца, что распад единства уже налицо, просто он поет о должном, о прекрасном, он воспекает, т. е. накладывает древние эпические представления о жизни на новую реальность и перерабатывает ее полубессознательно в духе старых эпических мифологических представлений, традиций. Об этом же свидетельствует и характерная для классического эпоса стиховая форма, создающая пиететную эстетическую дистанцию к прекрасному миру

древнего предания, вносящая величественную уравновешенность — свидетельство того, что уже возникла потребность в гармонизации и упорядочении. Об этом свидетельствует и мастерство сказителя в распределении материала и композиции поэмы; отчасти и обращение к музе говорит о том, что появляется сознание особых творческих задач аэда. Еще Гете обратил внимание на «эстетизм» эпоса, на то, что интерес здесь направлен не столько на предмет повествования, сколько на то, как повествуется¹. Таким образом, при всей наивности древнего певца его поэзия является творчеством, искусством, противостоящим каким-то тенденциям реальной действительности. Эта поэзия обладает вполне определенной ценностной направленностью, она утверждает красоту и высокое достоинство целостности, полноты и единства жизни во всех ее проявлениях. Следует подчеркнуть, что некоторые эпосы, например гомеровские поэмы, становятся впоследствии религиозными текстами.

Сказочный эпос восходит своими корнями к первобытному мышлению, мифу, обряду, «мифу-быличке», социальным институтам доклассового общества и в своей истории впитывает в себя материалы позднейших социально-бытовых и семейных представлений. Вместе с тем и сказка — это не миф, а вид художественного творчества; она рождается в ситуации «профанации» священного сюжета — превращении его в «профанный», художественный рассказ², это преодоление и даже отрицание действительности, данной в мифологическом сознании³. Поэтический мир сказки — всецело условный, ее важнейшей особенностью является так называемая установка на вымысел. В этом мире жизнь течет по моделям, архетипам фольклорных представлений о сущности жизни, о добре и зле, которые значительно, расходятся с практической жизнью современной действительности, противостоят реальному бытовому опыту и все же дают ему выражение. Это — своего рода идеальное превращение реального опыта, отвлечение от жизни ее истинных норм и ценностей и возвращение их человеку в мире особого поэтического порядка жизни, строящегося на основных ценностях коллективного сознания, народной морали, находящих свою форму в представлениях древней общины. Это — мир, генетически восходящий к древнему «эпическому времени», «доброму старому времени» родовой общины, и поэтому он обладает ореолом особой нравственной ценности. Таким образом, и искусство сказки представляет собой бессознательно осуществляющееся восполнение человека путем преодоления распада старой целостности мира, фантастической разработки возможностей жизни в соответствии с основными человеческими ценностями.

Еще большая активность творческого субъекта наблюдается в древнем дидактическом и генеалогическом эпосе. Как показывает А.Ф. Лосев, дидактический и генеалогический эпосы возникают тогда, когда развитие общественных отношений приводит к практическому разрушению родоплеменного строя и возникновению личности, что кладет конец эпической эпохе. В эпической литературе от прежнего, эпоса теперь «...остается только религия, которая по необходимости превращается в мораль, в поучение (дидактический эпос), или же произведения здесь регистрируют, систематизируют старые мифы, не будучи в состоянии создать новые, (генеалогический эпос)»⁴.

На этом этапе личность является представителем родового строя уже только по своему сознанию, идеологии, и все героическое превращается только в мораль или же в «инвентарь», «родословие»⁵. Активность субъекта проявляется здесь в его откровенной тенденциозности, избирательности по отношению к действительности. Гесиод противопоставляет социальному эгоизму, рисуя картины эпического труда человека в единстве с природой; единство же с людьми носит уже не практический, а моральный характер; целостность человека осуществляется через труд, через причастность к жизни земли, природы, древних богов. Рушащееся единство жизни восстанавливается через сознательное, целеустремленное создание образа космоса, мирового порядка, пантеона богов.

Эпос во всех своих классических формах так или иначе стремится найти в жизни индивида утраченную целостность и полноту бытия, возможность единства жизни. Полнота становится творческой задачей эпоса в ситуации именно утраты единства человека с миром, и ее достижение связано для эпоса с восстановлением этого единства, потому что для архаического эпического сознания целостность человека возможна только в единстве

индивида с миром, выступающим как его непосредственное продолжение и осуществление. На поиск этих ценностей и в последующем постоянно ориентируется эпическое искусство, вырабатывающее все новые исторические формы преодоления действительности, познания все более глубинных основ, возможностей единства и целостности, полноты человеческого бытия.

Важным жанром эпической литературы, оказавшим влияние и на становление романной эстетики, является новелла. Действие новеллы происходит уже целиком в реальном мире современной действительности. Новелла делает своим предметом событие индивидуальной, частной жизни, происходящее уже в замкнутой, отдельной от «всеобщей жизни» сфере. Эпическое единство жизни ушло в далекое прошлое. В этом смысле художественно значима уже сама возможность ограничиться одним эпизодом из жизни, отделить его от общего течения бытия, чего никогда не могло быть в эпосе. В эпосе каждый эпизод оказывался связан со множеством других, где он находил свою предысторию или продолжение, а через множество обстоятельств своего времени и места захватывал все новые и новые лица, события, незаметно переходя в картину жизни целого народа. В новелле же ограниченный эпизод сосредоточен на себе, здесь не возникает потребности продолжить его в какую бы то ни было сторону — жизнь новеллического героя заключена в его отдельном бытии, сосредоточена на его личном интересе и не выходит за пределы этой узкой аферы. Здесь изолированный эпизод может представлять характер целой жизни отдельного индивида.

Однако эпизод, как подчеркивал Гете, разрабатывается в новелле именно как «неслыханный случай»; часто он оказывается, особенно в развитых формах новеллистического искусства, решающим моментом жизни героя, когда персонаж достигает очень высокой степени интенсивности бытия⁶ и в пределах узкой сферы частного события достигает полноты переживания жизни. Здесь открывается не целостность и полнота жизни во всех ее проявлениях, а определенные черты этой целостности, открывающиеся в событии жизни частного лица. Аналогично этому активная и углубленная разработка отдельного момента жизни человека позволяет не только сосредоточиться на внешней стороне «интересной» ситуации, но и, как справедливо показывает Е.М. Мелетинский, дать трактовку отдельных поступков героя; «как проявления определенного индивидуального поведения, вытекающего из душевных качеств, даже из свойств характера», в силу чего «судьба перестает быть только предопределенной богами и увязывается с индивидуальной самостоятельностью...»⁷. Новеллистический поворот переносит художественный акцент на внутренние силы человека, что указывает на новые возможности преодоления неполноты его бытия, открывает новые пути понимания целостности его жизни.

Разные формы новеллы и родственные ей жанры сыграли свою роль в становлении романа нового времени. В них поэтически осваивалась реальность современной действительности в различных ее аспектах, шел поиск новых решений проблемы человека в условиях окончательного распада единства и целостности мира, в условиях чуть ли не полного отделения индивида от коллектива. В этом отношении очень показательна организация «Декамерона», показывающая как исходную ситуацию этого жанра, так и попытки ее преодоления.

Вводная, рамочная история — рассказ о чуме, описание рушащихся перед лицом смертельной опасности традиционных, общественных, семейных, моральных уз между людьми — имеет большой художественный смысл. «Рамка» обобщает ситуацию эпохального распада эпического единства мира и всех старых моральных устоев и ценностных систем. Единственное, что остается, это индивид, креатура, которая хочет жить, существовать и находить в этом единственное, счастье — счастье земное, противоположное идеалам средневековья. Это счастье может найти только свободный человек и только индивидуально, самостоятельно, опираясь на свой разум, предприимчивость. Но вместе с тем оно возможно только при условии преодоления того хаоса, образом которого является общество, охваченное эпидемией чумы. Нужно выработать новые принципы организации человеческого общежития, и они воплощаются в образе гармонического и свободного

сообщества десяти героев-рассказчиков, составляющих как бы новое «общество, нормальное и естественное в своей морали, культуре и человечности»⁸. Боккаччо в «Декамероне» делает характерно ренессансную попытку утопически разрешить серьезнейшую проблему бытия человека в новую эпоху — проблему, которая заключается в том, что мир, некогда выступавший как непосредственное осуществление и продолжение человека, теперь все больше противостоит индивиду как враждебная ему сила — в том числе в лице конкретных людей. Художник стремится найти единство и гармонию между индивидами, но дело в том, что утопический путь поиска гармонии не может стать путем романа — роману предстоит найти другое решение, проблемы — исходя из реальности, понятой во всем ее драматизме.

Жизненная почва романа — социальная действительность мира обособленных, раздробленных, разрозненных форм жизни, отделенных друг от друга социальными, моральными, религиозными, правовыми барьерами: это мир иерархических отношений, враждебных интересов. Не случайно своего расцвета роман достигает в период развития капиталистических отношений, когда частный интерес становится основным двигателем общества. С другой стороны, эта новая ситуация ведет к невиданному развитию личности, росту ее индивидуального самосознания, связанному с ее специализацией и автономизацией; перед человеком открываются принципиально новые возможности, вместе с которыми встает и проблема личности — проблема соотношения субъективного и объективного, индивидуального и коллективного, частного и общего, — проблема, связанная с возможностями реализации, человеком своей сущности в окружающем мире.

Роман находит свою классическую форму как раз в эпоху осознания социально-исторической природы личности, в эпоху развитой культуры социального мышления. Именно на этой почве и может быть со всей серьезностью поставлена проблема человека — как проблема нравственной личности, осуществляющей себя в конкретных отношениях с другими личностями, в конкретном социальном бытии. Роман максимально драматизирует, заостряет проблему, отправляясь от ситуации крайнего обособления человека, от противоречия, конфликта между его индивидуальной свободой, стремлением к счастью и социальными обстоятельствами, враждебными ему интересами, внешней, объективной необходимостью, часто заостряя конфликт до противоречия героя со всем большим миром социальной действительности в целом.

Такое заострение, генерализация конфликта, ставящего под вопрос само существование личности, кажется, разрушающего ее, связаны с особой художественной продуктивностью углубления в этот конфликт. Творческий субъект разрабатывает истинные, сущностные, «генеральные» возможности личности исходя как раз из этой конфликтной ситуации. Его задача заключается не в создании утопической гармонии, не в благополучном разрешении конфликта в сюжете романа, а в выработке из хаоса жизни определенных ценностей. Художник перерабатывает прозу повседневной жизни в поэзию полноты и целостности человеческого бытия.

§ 2. Общие задачи творческой активности субъекта в романе

Роман как «эпос нового времени», «эпос частной жизни» или «буржуазная эпопея» — жанр, в котором эпическое реализуется в ситуации особенно драматического разрыва между разными моментами художественной деятельности. Эта особая напряженность в структуре художественной деятельности творческого субъекта не в последнюю очередь связана как раз с эпичностью романа. Уже в силу, своей родовой природы роман больше, чем другие жанры, исходит из бытовой конкретности течения жизни, погружается в глубину житейских мелочей, эпически, в подробностях воспроизводит реальные социальные обстоятельства, живописует характеры и типы, разрабатывает практические формы отношений людей. Как писал Ф. Шиллер, эпический поэт изображает «...спокойное бытие и действие вещей, согласно их природе; его конечная цель заключена уже в каждой точке его движения; поэтому мы не рвемся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу»⁹. Эту же мысль поддерживал и Гете¹⁰, а в XX в. — и Т. Манн¹¹. А. Дёблин замечал, что писатель должен любить реальность, максимально приблизиться к ней, ее предметности, ее крови, ее запахам, дать голос фактам, «богатству жизни», но вместе с тем требовал от художника: «преодоления» этой реальности фактов¹², чтобы пробиться: к более глубокой правде человеческого бытия.

Разрыв между жизненным материалом, лежащим в основе романного мира, и тем его преобразованием, которое вытекает из задач художественной деятельности, действительно, оказывается очень большим. Чтобы занять описанную М.М. Бахтиным позицию существенной вненаходимости, необходимой для свободного завершения образа, художник должен очень высоко подняться над жизненным материалом, завоевать позицию относительной свободы от его притяжений, от власти практической, незавершенной действительности. И в то же время именно близкий контакт с действительностью, по Бахтину, является первым условием романного искусства. Этот разрыв между двумя моментами художественной деятельности в романе, как правило, неизбежно больше, чем в драматических жанрах, где материал в целом носит более абстрактный и фрагментарный характер, где быт если и становится материалом, то не образует континуума, а предстает отрывочно, часто обобщенно, в виде исключительных драматических ситуаций, на фоне которых и разрабатывается образ человека.

Также и лирический образ не требует обязательной прикрепленности к процессу обыденного течения жизни во всем его богатстве. Лирический герой в принципе может быть вообще освобожден от чрезвычайно многих конкретных обстоятельств, социальных, исторических, национальных, профессиональных, возрастных определенностей, как об этом свидетельствуют многие шедевры мировой лирики. Социально-историческая конкретность реализуется здесь обобщенно, в «эмоциональном тоне», типе лирического переживания.

Повествовательные, эпические жанры требуют всех этих определенностей, составляющих саму плоть изображаемого течения жизни. Без них эпический образ невозможен. Среди эпических жанров роман как раз имеет дело с самой богатой конкретностью этого течения, так как его материалом является проза обыденной жизни, современная социальная действительность, обладающая громадным многообразием индивидуальных форм, кажется, не имеющих между собой ничего общего. И эта во всем противоположная «эпическому состоянию мира» действительность должна войти в роман в ее богатстве, кажущейся бессвязности и пестроте и быть упорядочена и переработана по мере целостности человеческого бытия, т. е. предстать в своей внутренней человеческой связи как поэтическое единство и целостность, во всех своих частях не посторонняя, а внутренне причастная человеку, составляющая его жизнь.

Здесь заключена одна из важнейших, проблем эстетики романа — проблема соотношения в нем прозы и поэзии. Ф. Шиллер рассматривал это противоречие между

«действительностью» и поэтической «идеей» в качестве вообще основной ситуации современного — «сентиментального» искусства¹³. Романиста он называл «братом поэта наполовину»¹⁴, считая, что роман не может преодолеть это противоречие до конца, ему недостает способности к поэтической идеализации. О драматизме разрыва между этими моментами художественной деятельности говорит переписка Гете и Шиллера о романе «Годы учения Вильгельма Мейстера», где Шиллер, выражая свое восхищение произведением, вместе с тем обнаруживает в нем недостаток — то же противоречие между «идейным заданием» романа и его прозаическим материалом. Шиллер не находит в романе полноты поэтического высказывания, совершенной целеустремленности к реализации его основной философской идеи, эстетического подчинения всего материала единой поэтической мысли (фактически предъявляя к роману требования поэзии и драмы)¹⁵. Гете же, отвечая, ссылается на границы своей «натуры», на «некоторую реалистическую странность», не позволяющую ему высказываться, непосредственно и до конца¹⁶; критик «простого подражания» не допускает растворения прозаической реальности, в идеале.

На этом противоречии между современной прозаической действительностью и «поэзией» строил свою эстетику и концепцию романа Гегель. Он противопоставлял поэтическое и прозаическое на основе соотнесения двух различных состояний мира и двух отношений к миру. Во-первых, это — идеальное «эпическое состояние мира», «век героев», где есть непосредственное единство субстанциального и индивидуального, так что «индивидуальность сама для себя является законом»*, что порождает поэтический способ представления. Оно «еще не отделяет всеобщего от его живого существования в отдельном, не противопоставляет еще закон и явление, цель и средства» (3, 356). Во-вторых, это — «прозаически упорядоченная действительность» современного мира, где «...каждый отдельный человек, как ни крутись, принадлежит существующему общественному строю и выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуальная живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении его член. Он действует лишь как связанный условиями этого общества, и интерес, вызываемый этой фигурой, а также содержание ее целей и деятельности носят; чрезвычайно частный характер» (1, 203). В соответствии с этим прозаическое сознание охватывает не живое единство жизни, «душу целого», а рассматривает материал действительно «в плане *рассудочной* связи причины и следствия, цели и средства и прочих категорий ограниченного мышления» (3, 357), а то и вовсе видит лишь «рядоположенность и беспорядочное смешение безразличных явлений» (3, 358).

Поэзия и проза жизни, поэтическое и прозаическое мирозерцание здесь противоположны. С одной стороны, они принадлежат разным эпохам истории человечества, а с другой — составляют противоположность реальности и искусства как области прекрасного. Поэзия же в новое время может быть, по Гегелю, лишь восстановлением поэтического представления из прозы, что таит в себе исключительные трудности и требует «величайшей гениальности» (3, 388—389); ее задача — изображение идеального состояния мира в противоположность прозаической действительности. Что же касается эпоса, то в современном мире частной жизни и прозаического сознания Гегель видит полную противоположность условиям, в которых возможно его создание, в связи с чем эпос, как и искусство в целом, неизбежно деградирует; на смену ему приходит романтическое искусство «абсолютной субъективности». В романе — «буржуазной эпопее» — он все же находит какие-то возможности «восстановления поэзии», хотя здесь и «отсутствует *изначально* поэтическое состояние мира» (3, 474). Роман производит прозу жизни и восстанавливает из нее поэзию: «Роман в современном смысле предполагает уже *прозаически* упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права — как с точки зрения жизненности событий, так и с точки зрения индивидов и их

* См. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968-1973. Т. 1. с. 195. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте: первая цифра означает том, вторая — страницу.

судьбы. Поэтому одна из наиболее обычных и подходящих для романа коллизий — это конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств» (3, 474—475).

Разрешение конфликта заключается не в романтическом торжестве субъективного над объективным, не в противопоставлении искусства реальной жизни с ее проблемами, не в бегстве от прозы. По Гегелю, в результате разрешения конфликта герои познают субстанциальное начало жизни и «удаляют прозаический облик со всего осуществляемого, и свершаемого ими, ставя тем самым на место преднайденной ими прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству» (3, 475). Речь идет о таком примирении субъекта и объекта, в котором субъект находит подлинные ценности объективной жизни в рамках самого прозаического бытия — при всей иронической и скептической оценке конкретного решения вопроса в современном романе (см. 2, 304—305).

Н.Д. Тамарченко убедительно показывает, что это соотнесение понятий прозы и поэзии связано с проблемой отчуждения человека в современной социальной действительности, и в гегелевской теории романа речь идет, таким образом, об «идеально-художественном «преодолении» отчуждения» в целостности романа¹⁷. Условием такого преодоления прозы является ее понимание «как опосредованного выражения скрытой поэтической сущности» и апелляция к такой объективной закономерности, которая позволяет считать конфликт между прозой и поэзией преходящим. Эта закономерность открывается в «целостном мирозерцании», историческом взгляде на жизнь, «предполагающем неизбежность восстановления в человеке и в мире утраченного единства внутреннего и внешнего»¹⁸.

Следует согласиться с тем, что противоположность поэзии и прозы у Гегеля не абсолютна, и поэтому преодоление отчуждения связано у него с познанием «подлинного и субстанциального начала» в прозаической действительности. Однако принципиальны здесь все же не столько «исторические возможности восстановления утраченной целостности мира», сколько положительные возможности самого прозаического миропорядка — «родственная «поэзии сердца» разумная необходимость»¹⁹ в его явлениях. Принципиально здесь то, что отчуждение между индивидом и наличной действительностью преодолевается отнюдь не только в сознании, но и в активности, деятельности индивидов, которые, примирившись с отношениями «обычного порядка мира», уже не противятся им, а «начинают действовать в них», «удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и совершаемого ими», деятельностно «присваивают» себе действительность, делают ее своей, «родственной и дружественной красоте и искусству» (3, 475).

Именно в этих, совершенно реальных, деятельностных отношениях человека и мира происходит у Гегеля преодоление отчуждения между субъектом и объектом и тем самым восстановление «прав поэзии» — «насколько это возможно» — в каждодневном бытии человека, а не в перспективе исторической необходимости. Но эти возможности действительно ограничены в современном прозаическом мире самым узким крутом, чем, и обусловлено глубоко ироническое, отношение Гегеля к роману как едва ли не филистерской форме реализации идеала — в «небесном уголке на земле», «подходящей девушке», семейном хозяйстве и т. д. (см. 2, 304—305). И здесь романист остается «братом поэта» лишь наполовину.

Дело в том, что в рассматриваемом случае Гегель мыслит разрешение конфликта прозы и поэзии практически лишь, на тематическом уровне — уровне сюжета, героя, материала. Характерно, что продолжатель линии Гегеля в эстетике Ф.Т. Фишер уже прямо понимает поэтическое в романе как идеальное, представляющее собой «зеленые оазисы среди царства прозы», на поиски которых и должен отправиться романист. Таким оазисом оказывается «узкий круг семьи, частного бытия, индивидуальности, внутреннего мира»²⁰. Понимание поэтического как идеального предмета или состояния заставляло многих эстетиков XIX в. считать одной из главных задач романа благополучное разрешение сюжетного конфликта.

Выработка поэзии из прозы обыденности действительно является задачей искусства романа, и в этом пункте немецкие теоретики романа XIX в. (Гегель, Фишер, Мендель, Людвиг, Готтшалль) указывают на важнейшие черты искусства романа, характерные, между прочим, для художественной практики немецкого «поэтического реализма». Но отождествление поэтического с определенным материалом заводит теорию в тупик, роковым образом приводя к филистерски-нормативным требованиям изображения в романе идеальных, возвышенных или мудрых героев, добродетелей, общественной гармонии, красоты «мудрого порядка жизни» и т. д.

Художественная практика великих романистов XVIII—XIX вв. свидетельствует о том, что поэзия романа заключается не в изображении идеала или идеального предмета, что поэтическое не тождественно идеальному, хотя и связано с ним опосредованно. Поэзия романа рождается в активности творческого субъекта, который определенным образом перерабатывает материал «прозаической жизни», и в этой деятельности по развертыванию художественного целого романа, построению романного образа целостности человеческой жизни она и заключена.

Поэтическое — это не идеальное и не какие-то явления действительности или сознания; оно создается не высоким словом, не патетикой или метафоричностью выражения; оно не принадлежит области выражения самого по себе, а только всей целостности художественной структуры — поэтической концепции, поэтике. Ибо оно порождается тем творческим отношением субъекта к предмету, которое осуществляется именно в ходе предметной переработки материала, данного в «прозаическом» опыте, и является принципом, обнаруживающим себя во всей внутренней динамике структуры художественного произведения.

Содержание поэтического — органическая, соответствующая внутренней сущности явлений свобода «творимой жизни» в богатстве ее возможностей, пробуждаемая в действительности творческим субъектом, реализующим таким образом в своем произведении деятельность сущности человека. В поэтическом произведении возникает образ единства и целостности сущностных начал жизни, в котором осуществляется целостность и полнота человеческого.

Такой подход отнюдь не чужд Гегелю: вся его концепция, по словам Е.В. Волковой, с одной стороны, «представляет апофеоз объективности в искусстве, с другой — развитие мысли об активно преобразующем характере поэтически-духовного», где «поэтическое» существует не только как определенное состояние духа, но и как художественная деятельность — «процесс переработки в сознании художника с помощью воображения и фантазии воспринятого и выявления его в чувственном материале»²¹. И в своей теории романа Гегель на первый план выдвигает как раз творческую задачу субъекта, а тем самым и его деятельность, организующую художественный мир произведения. Это видно и в его указании на две возможности разрешения конфликта поэзии и прозы — комическую и трагическую. Каждая из них означает ту или иную форму закономерного торжества прозаического мира над притязаниями индивида, тем не менее не отталкивающегося от своего идеала и своего достоинства и в рамках этой конфликтной ситуации все же до известной степени «присваивающего» себе действительность. Здесь, как показал Н.Д. Тамарченко, «если герой и ставит... сознательно перед собой задачу восстановить «самостоятельность» личности, то разрешается эта задача автором»²². Это автор целенаправленно организует и развертывает конфликт, дает ему определенное эстетическое завершение.

Эстетическая упорядоченность, в которой предстает жизнь в поэтическом произведении, есть непосредственное воплощение деятельности творческого субъекта, его понимания реальности и его сущностного отношения к ней. Композиция художника позволяет явлениям действительности как бы перерасти самих себя, образовать целый космос реализованных возможностей. Но целостность этого космоса является и отражением целостности человека, как и жизнь всего созданного творческим субъектом мира — отражением человеческого переживания, предметного человеческого понимания этого мира.

Вместе с тем принципиально для романа то, что эта его «поэзия» не снимает, не растворяет и не уничтожает «прозу». Романная поэзия — это поэзия жанра, в котором вполне обыкновенная жизнь обыкновенных людей раскрывает свои необыкновенные возможности, оказывается по-особенному, по-романному «интересной». Существенной чертой романного жанра является то, что он должен дарить читателю особое переживание жизни, увлекать, захватывать его эмоционально и интеллектуально, быть «занимательным» не только в познавательном смысле, но действительно «занимать», затрагивать его человеческое существо. Для этого романная жизнь должна быть похожей и одновременно не похожей на обыкновенную; она должна, как выразился американский литературовед, «ускорять биение пульса»²³, быть более напряженной, более драматичной, чем будни, более полной и человечески значительной, целостной. Какого бы рода ни была эта «интересность», она не есть нечто второстепенное, случайное по отношению к существу жанра. Напротив, она связана с самым главным — с собственно творческой его природой, «работой», совершаемой в этой форме.

В своих основах романная «интересность» связана с творческой задачей субъекта художественной деятельности, ценностная ориентация и структура которой определяют структуру романного мира. Здесь «техника» развертывания романного мира и возникающая таким образом жизнь внутри произведения образуют единство, специфическое для искусства: течение жизни, создаваемое работой художника в романе, и есть сама эта деятельность творческого субъекта по развертыванию этой жизни, по разработке ее в определенном направлении.

Это принципиально: «интересность», внутренняя напряженность романной жизни связана с творческой природой самого повествования, воссоздающего и перерабатывающего, «разыгрывающего» жизнь, с тем даром свободы, который она получает в работе художника. Это — мирозозидающая свобода; ее энергия обнаруживает себя уже на уровне отбора и творческого воссоздания материала, когда на глазах у читателя получают реальность, живую плоть и форму, множество явлений, выстраивающихся в целостный мир, композицию, где все, будто бы случайное, удивительным образом оказывается связано, получает смысл — как в целом, так и в частностях. Таким внутренним напряжением обладает и само слово автора, его проблематизирующая изображаемый мир интонация, сочетающая в себе объективную повествовательность и субъективную активность, серьезность и иронию, бесстрастность и задушевность, приятие и неприятие. В ней скрывается некая структура деятельностного отношения ко всему, угадывается определенный способ деятельности — познания, оценки и моделирования мира, драматизации обыкновенного бытия, преодоления границ заурядности.

Роман — это обыкновенная жизнь и одновременно ее необыкновенная метаморфоза, превращение, творческая переработка реальности. На ранних стадиях развития искусства романа эта работа прямо-таки буквально воспроизводится в его сюжете: апулеевский Люций был самым заурядным молодым человеком, жизнь которого ничем не отличалась от жизни его сверстников, и вдруг он оказался превращен в осла. Ослиная шкура не изменила его самого, но создала новую ситуацию его жизни, получившей таким образом удивительное драматическое развертывание: Люцию были дарованы испытания, позволившие ему за короткий срок пережить все превратности человеческой судьбы и обрести мудрость, принципиально значимую для целой эпохи. В самих этих переживаниях и испытаниях в общем-то нет ничего необыкновенного и неведомого человеку; необыкновенна лишь их интенсивность, сгущенность и главное — доставшаяся ему по воле субъекта художественной деятельности, его судьбы» — полнота жизни.

В этой полноте уже заключена специфическая «романность» романа — как раннего, так и позднего. Как сказано у Пруста, «...в течение часа внутри нас бушуют все радости и все горести, тогда как в жизни нам понадобились бы годы, чтобы познать лишь некоторые из них, причем наиболее сильные мы бы так и не испытали, потому что свойственная им медлительность мешает нам воспринимать их»²⁴.

В романских приключениях, будь то приключения раннего авантюрного или современного социально-психологического, философского романа, происходит мощная

драматизация обыкновенного бытия. Человек выхлупит за обычные свои границы, чтобы пережить удивительное, человечески «интересное» и значительное восполнение своей жизни. Как пишет Н.Д. Тмарченко, ссылаясь на Гегеля и Д. Затонского, «...автор романа восполняет мир и кругозор «частного» человека, утверждая тем самым его «родовую» (общественную) сущность»²⁵. Речь идет о творческой задаче романа. С самого начала он возникал не только как отражение, но и как антипод обыденной реальности, ее чудесная метаморфоза, где обретаются голос нереализованная человечность и неосуществленная жизнь.

«Интересная» человеческая жизнь в ы р а б а т ы в а е т с я из недр прозы — роман углубляется в прозу жизни, лишенной полноты и целостности, он разрабатывает эту жизнь в самой невыносимой ее ограниченности, обуженности, заставляя героя с предельной остротой переживать ее границы, но вместе с тем и жить на этих границах, испытывая свои возможности. Роман создает и, как уже говорилось, даже заостряет почти неизбежную в практической жизни ситуацию «ущемления» личности, и в то же время его работа заключается в развертывании «приключения» ее восполнения — человеческая жизнь обретае здесь полноту и целостность.

Одной из характерно романских форм такой разработки жизни героя как «приключения» драматического ее восполнения является изображение страсти. Своеобразную формулу и даже формулировку этого «приключения» нашел Г. Флобер в романе «Госпожа Бовари»: «Он врывался к ней в душу, как вихрь врывается в глубокую теснину, и уносил ее на бескрайние просторы тоски»²⁶. Так описываются переживания Эммы, когда она слышит вопли нищего слепца, преследующего ее непристойной песенкой. В системе романа страшная фигура этого нищего является развернутым и предметным воплощением голоса страсти, овладевшей ею, — страсти уродливой и вместе с тем прекрасной. В пошлой мещанке поселяется «могучая сила желаний», и она приводится, в трагический конфликт с узкой душой, в которой «высшее беспокойство» и «стремление к бесконечному» реализуются в мещанских представлениях о счастье, в жалком адюльтере, оборачиваются «распутством плоти».

Эта страсть и возвышает, и унижает, дарит Эмме человеческое величие, полноту жизни и заставляет ее остро ощущать границы своих возможностей, трагически — и именно полно — переживать свой удел как судьбу человека, что позволило Флоберу оказать: «Эмма Бовари — это я!». Это противоречивое переживание и дает жизни Эммы человеческую целостность и полноту — в самых узких границах ее бытия. Так роман именно вырабатывает эту драму из прозаической, человечески непродуктивной жизни. Исходная ситуация здесь — обыденность, данная в подробностях, правда конкретного социального бытия, как бы взятая из живой действительности.

Романная переработка этой прозаической действительности осуществляется как превращение ее пространства во время следующих друг за другом событий, а времени — в пространство художественного мира, где незаметное событие или переживание раскрывается во всех своих аспектах и возможностях, богатстве связей с действительностью. Работа творческого субъекта раскрывает, именно развертывает, выводя во внешние события, развивая в сюжете, повествовании и композиции скрытый драматизм внутренней жизни человека, напряженности, заключенные в его многообразных, часто рутинных отношениях с другими людьми. Роман — это развертывание в пространстве и времени и приключения «углубления во внутреннюю жизнь», как характеризовал искусство романа Т.Манн²⁷, и приключения разработки пространства «внешних» отношений человека с миром. Эти формы деятельности творческого субъекта переходят, превращаются друг в друга и в своем диалектическом единстве создают «необыкновенность» романной жизни.

Благодаря этому до начала XIX в. слово «романный» было синонимом удивительного, чудесного. В эпоху рационализма и реализма это понятие неизбежно приобретает отрицательную оценку, роман стремится к правдоподобию, но и этот принцип никак не исключает первичной установки романа «а создание образа напряженной, богатой событиями и переживаниями, «интересной» жизни. Чудесный случай, удивительное стечение

обстоятельств, необыкновенная судьба, интрига, преступление, «странный» характер — все это типично романские способы разработки материала действительности.

Случаю Ф.Т. Фишер отводит в своей теории романа важнейшую роль — как «отмстителю за живого человека прозе обстоятельств»²⁸. Р. Готтшаль, другой авторитетный представитель эстетики XIX в., относил романтику необыкновенного и таинственного к существу романного жанра²⁹. А в XX в. Б. А. Грифцов писал в своей «Теории романа»: «Как бы ни старались историки литературы доказывать, что все более и более реалистическим становится роман, обыкновенный читатель под «романом» прежде всего имеет в виду «выдумку», «вымысел», особое, интересное, обусловленное заданием — найти выход из затруднительных обстоятельств»³⁰. Р. Коскимиес считает элемент чудесного существенным для жанра и присущим, хотя и в ослабленной форме, даже роману XX в.³¹ Однако эстетика и поэтика необыкновенного являются не только способом развоплощения, развертывания внутренних возможностей действительности бытия человека. Роман — это диалог художника с миром, т. е. это еще и такая переработка прозаического опыта, в которой художник дает и свой ответ реальности, возражает ей, реализуя в создаваемой картине мира свои ценности. Так, Р. Готтшаль писал о романе XIX в., что поэтика необыкновенного «образует противовес всеохватывающей, прозе наших обстоятельств, навешивающей на человека (полицейские и гражданские этикетки, загоняющей его в рубрики своих реестров — от самого рождения и до могилы»³².

Именно как такого рода творческое возражение, своего рода вызов наличной действительности, противоположение ей истинных человеческих возможностей и идеалов возникает средневековый рыцарский роман, создающий целый удивительный мир волшебных приключений — «авентюр» и возвышенных идеалов. Как известно, реальной жизненной основой фабулы рыцарского романа (выезд рыцаря на поиск приключений и «служение даме») была необходимость для многих рыцарей эпохи майората искать себе средства к существованию в рискованных «авантюрах», попытках устроиться на выгодную службу в качестве профессиональных военных, а женитьба на богатой невесте оказывалась решением проблемы, о котором можно было только мечтать³³.

В романе, «превращая недостаток в достоинство»³⁴, рыцарь преображает свою жизнь, Преодолевает ее ограниченность, открывает высокие человеческие возможности, красоту и благородство, нравственную осмысленность бытия там, где на деле зачастую был лишь примитивный грабеж на большой дороге и выгодный брачный контракт. По словам Г. Гребера, «возникновение идеи странствующего рыцарства не приходится искать за пределами рыцарского разбоя»³⁵. Понятие рыцарской авантюры связывается в романе уже не только с приключением авантюрой, случаем, опасностью и военным подвигом, но и с высоким понятием судьбы, высшего назначения героя, получающим и религиозную окраску, а множество авантур образует уже некоторую целостность — идеальный образ человека³⁶.

Для развертывания такой идеальной полноты бытия индивида художник создает сказочный утопический мир как бы претворенных возможностей человека, где рыцарь реализует себя вполне, а окружающий его волшебный мир является коррелятом и продолжением его рыцарского достоинства, воплощением его сущности. Жизнь в целом освобождается от своей скованности и ограниченности; она обретает новое единство и целостность, соответствующие духовно-нравственным идеалам рыцарства. Двор легендарного короля Артура становится «средоточием идеальной человечности», символом идеального государства и социально-нравственных отношений, ориентированных на «совершенную реализацию высших возможностей человеческого бытия»³⁷. Этот образ осуществляет и ту «феодалную идеализацию деградирующей действительности», которая вмела место уже в исторической легенде и средневековом эпосе³⁸, а сам универсализм рыцарского идеала становится преодолением феодального партикуляризма.

Но и в целом, как показал И. Хойзинга, преображение повседневности, придание ей порядка, красоты и высокого смысла, и в частности «культивирование «прекрасной жизни» в формах героического идеала», превращение жизни в прекрасную игру, искусство —

особенность мышления, характерная для рыцарской и ренессансной культур Франции³⁹, т. е. культур, в которых рождалось искусство романа.

Для романного образа мира существенно то, что он не просто как целое противостоит реальности; сам этот конфликт идеала и реальности становится предметом изображения в романе, причем уже и в такой его ранней форме, как роман рыцарский. Это показывает исследование Э. Келера: жизнь внутри художественного мира романа предстает как противоборство противоположных сил, что находит свое воплощение в «двойной композиции» романа, где друг другу противостоят реальность отчуждения индивида от общности и образ этой идеальной человеческой общности. Взаимодействие обоих начал, целью которого, по мнению ученого, является «реинтеграция» индивида в общество, происходит, с одной стороны, в авантюрах рыцаря, а с другой — в композиции, повествовании⁴⁰ — событии и «приключении» самой художественной деятельности, искусстве создания формы романа.

В романе нового времени романские приключения, чудесный случай, как будто принадлежа к уровню фабульного материала, вместе с тем все больше и больше переходят в плоскость художественной разработки, повествовательной интерпретации этого материала, играют все более функциональную роль. В романе барокко все случайности в жизни героев являются «интересной» формой действия провидения, движения к предустановленному высшему порядку и благу, так что, по словам Лейбница, «никто не может подражать господу лучше, чем создатель хорошего романа»⁴¹.

Проблема соотношения «чудесного» и «действительного», «исторического» и «возможного» становится одной из центральных в немецкой эстетике XVIII в. — века быстрого развития реалистического романного искусства. С одной стороны, поэзия должна отделиться от историографии, осознать смысл и предназначение поэтического вымысла; с другой — выработать принципы правдивого подражания реальности в особом мире поэтического воображения. И.Я. Брейтингер говорит о необходимости творческого воображения, условием «которого является определенная дистанция к реальности, создающая «удивление» и позволяющая сотворить «новый идеальный мир, новую связь вещей»; при этом красота и сила поэзии заключаются в «соединении чудесного с возможным»⁴², если понимать это соединение как напряженные отношения полярных моментов⁴³. И.А. Шлегель, защищая свободу поэтического воображения в прозе, говорит о серьезном поэтическом смысле того истинно «чудесного», которое не противоречит «возможному» и присуще «прекрасной прозе», роману, хотя плохие писатели и подорвали его авторитет⁴⁴. В XVIII в. в Европе происходит становление эстетической теории, стремившейся соединить свободу поэтического воображения и правдивость⁴⁵.

Однако к концу XVIII в. в эстетике И. Канта искусство рассматривается уже как свободная игра духовных сил человека, как чистое творчество, противостоящее реальной действительности, «где духовные силы человека разобщены разделением труда, узким профессионализмом, порабощены практической потребностью». «В эстетике Канта, — пишет Е. Савостьянов, — отражалась реальная проблема соотношения искусства и действительности в капиталистическом обществе, но его концепция таила опасность отрыва искусства от жизни»⁴⁶. Теория искусства и в последующем имела тенденцию противопоставлять искусство реальности, но художественная практика романа активно противостояла этой тенденции, часто опережая и развитие теории. Роман опирается «а практическую прозу социальной жизни, и сама игра творческого воображения оказывается необходимой для более глубокого познания реальности».

Д. ван Гент в своем исследовании английского романа пишет о «гипотезной» природе романного жанра — роман «берет из жизни» ее эмпирические «условия», которые становятся условиями построения гипотез возможных событий.

«Гипотетическая структура» позволяет выйти за пределы эмпирически известного в область неизвестного, возможного⁴⁷. В поисках правды человеческого бытия художник как бы «разыгрывает» отношения действительности, до конца развоплощая их возможности. Для этого действительности должна быть дарована свобода творить саму себя, и эту свободу

художник может дать ей, строго держась в рамках ее «правил» и «играя» на одних случайностях и совладели яд, способных развоплотить жизнь почти в сказку или бытописание, трагедию или комедию, поэму или притчу. Случай и противостоит реальности, и служит художнику для разработки реальных возможностей этой действительности.

К.М. Виланд в предисловии к роману «История Агатона» говорит, что правда состоит в том, чтобы «характеры строились не в соответствии с фантазией и намерениями автора, а были взяты из неисчислимых запасов самой природы». Вместе с тем «в человеческой жизни часто происходят очень маловероятные вещи», но если в событиях нет ничего сверхъестественного, то автор заслуживает того, чтобы ему верили на слово⁴⁸. К.-Д. Мюллер показывает, что у Виланда происходит сознательное отграничение «действительных лиц» и многочисленных романтически-удивительных «случайных событий»: внутренняя жизнь «действительных лиц» получает реалистические психологические мотивировки, а «внешние события носят чисто функциональный характер: они создают необходимые ситуации, способствующие развертыванию истории души героя»⁴⁹. Таким образом, «романический случай» служит проникновению в глубину реальности, раскрытию ее правды; фантастические сплетения обстоятельств позволяют создать образы, в которых соединяются особенное и всеобщее, наиболее полно реализуется философская мысль, внутреннее действие романа — как удивительная необходимость и «судьба» его мира; сам по себе «случай» при этом повествователем иронизируется⁵⁰.

Такое взаимодействие правды и вымысла, необходимости и творческой свободы, глубокой серьезности и иронической игры в целом характерно для романного искусства, и Ф. Шиллер обратил на это внимание в связи с «чудесным» в романе Гете «(Годы учения Вильгельма Мейстера»: «...серьезное в романе — только игра, а игра — единственно истинное и подлинно серьезное, что в нем есть...»⁵¹, так что раны, наносимые романом сердцу читателя, быстро излечиваются благодаря легкому юмору, несколько театральной и романтической разработке событий, в которой есть нечто «чудесное», «напоминающее об искусстве». Роман вызывает страдания и освобождает от них так, как смех может пробудить нас от тягостного сна: «Сон переносится к другим теням, но его образ остается, чтобы вложить в окружающее высшую духовность, в покой и веселье (Heiterkeit) — поэтическое содержание, беспредельную глубину. Эта глубина при спокойной поверхности ... есть преимущественная характерная черта современного романа»⁵².

Одной из важных функций юмора и иронии в романе, этого «искусства верить в необходимость лишь условно»⁵³, является создание дистанции к материалу, к событиям, т. е., актуализация творческого момента художественной деятельности в романе. Посредством иронической и юмористической дистанции самое заурядное и бытовое, оставаясь таковым, вместе с тем предстает в каком-то «интересном» аспекте, преломляется и релятивируется, окрашивается субъективностью, превращается в нечто иное — как бы освобождается от своей косной идентичности, открывает в себе перспективы какого-то «инобытия», нереализованные возможности другого бытия. В романном юморе и иронии находит свою реализацию напряжение между материалом и творческим субъектом, напряжение, в котором ни одна сторона не принимает претензий другой на последнюю истину, в котором ни патетика идеально-поэтического, ни проза реально-практического бытия не могут добиться превосходства — оба начала строят образ полной человеческой жизни, освобожденной от односторонности как прозаически-обыденного, так и идеально-абстрактного.

Поэзия романа — в событии как переходе границы обычного порядка, «перемещении... через границу семантического поля»⁵⁴. Этот переход совершает герой, но и художник вместе с героем преодолевает границы прозаического порядка, эстетически организуя мир романа, в том числе и за рамками непосредственного опыта героя. Романый герой выходит за пределы своего обычного существования, соприкасается с новыми сферами жизни, живет в них, испытывает, осваивает их, познает новые ценности. Способность переходить границы — характерная особенность романного героя; она позволяет ему

расширить рамки своей жизни, своего опыта, сделать его жизнь богатой, большой, всеобъемлющей — так достигается романная полнота переживания жизни.

Поэтому уже в раннем романе герой может быть довольно обыкновенным человеком, который, однако, переживает необыкновенную, богатую событиями жизнь. Так, герой романа И. Викрама «Золотая нить» (1557 г.) Лейфрид — сын простого крестьянина; он получил воспитание в бюргерской среде, стал графским камердинером и полюбил дочь графа, что навлекло на него преследования. При этом он фактически ведет жизнь рыцаря, одерживает победы на турнирах, берет в плен кастильского короля, за что его действительно посвящают в рыцари, и женится на своей избраннице. Герой одноименных французских и немецких романов XIV—XV вв. Гуг Шаплен — сын мясника, который после многих приключений становится королем Франции.

Герои плутовского романа XVII—XVIII вв., романа барокко постоянно перемещаются из одной сферы жизни в другую, постоянно переживают всевозможные приключения, выступают в различных ролях. В этом смысле не менее «интересна» и жизнь героев Сервантеса, Филдинга, Виланда и Гете, не говоря уж о романтическом романе. На этом во многом строится и реалистический роман XIX в. Жюльен Сорель, Растиньяк, Люсьен дю Рюампре — типичные в этом смысле романские герои; вся жизнь Эммы Бовари — попытка преодолеть установленные судьбой границы...

Особенно напряженно-«интересна» жизнь героев Достоевского, в мире которого громадное количество событий, как выражается Аркадий из романа «Подросток», сыплется как «из какого-то рога изобилия», создавая особо лихорадочный темп повествования, необычайную сгущенность и насыщенность времени: события «сосредоточиваются в возможно большем количестве в возможно меньшее время»⁵⁵. Рассказчик в романе «Бесы» говорит об одном дне романного действия: «Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пушей путаницы. <...> Одним словом, это был день удивительно сошедшихся случайностей»⁵⁶. Как пишет А. Цейтлин, «в один день, в один час и притом в одном и том же месте, или, по крайней мере, на самом небольшом пространстве — между такою-то скамейкой Павловского парка и вокзала, между Садовой улицей и Сенной площадью — герои Достоевского переживают то, что обыкновенные люди не успевают пережить за годы, даже за целую жизнь, переносясь из одного конца мира в другой»⁵⁷. Это — характерно романная «интересность» жизни.

Романный вымысел, романная интрига — особая поэтическая композиция — создают хотя и возможные, но все же необычные, удивительные ситуации, в которых преодолевается обычная замкнутость индивида на своей сфере жизни, герой достигает полноты жизни, громадной, часто исключительной ее интенсивности, многосторонности — происходит восполнение его частной жизни жизнью общей. В романе Толстого «Война и мир» творческая активность автора в этом плане как будто ослаблена, хотя и здесь много чисто романских приемов. Достаточно напомнить линию князя Андрея, который на поле Аустерлица встречается с Наполеоном, возвращается с войны домой как раз к моменту смерти жены, раненый лежит на столе рядом с Анатолом Курагиным, затем попадает в обоз Ростовых. Правда, эти моменты теряются в массе «обыкновенных событий», однако на самом деле эта «обыкновенность» протекания жизни компенсируется автором в очень необыкновенном построении целого романа, где оказывается в итоге все же увязано между собой грандиознейшее количество персонажей, эпизодов, исторических лиц и событий, в результате чего достигается истинно эпическая полнота бытия. Осколки, атомы жизни героев встречаются друг с другом, дополняют друг друга, выстраиваются в целое — образуется единое движение, появляется жизнь, обладающая полнотой, целостностью и единством. Но здесь с необычайной широтой реализован чисто романский принцип построения образа героя — на границах между узостью и полнотой его жизни.

Преодоление границ, конечно же, не обязательно носит пространственный характер — и оставаясь в своей социальной среде, романский герой может пережить события, страсти, приключения, которые откроют ему (или читателю) неполноту и узость жизни в

предопределенных рамках, выведут его на просторы полноты жизнедеятельности, откроют ему новые системы ценностей, заставят его жить в иных «измерениях».

Необыкновенная страсть кавалера де Грие не столько открыла ему новую социальную сферу, сколько расширила мир его переживаний, сделала его способным к немислимым ранее поступкам, заставила его переступить многое из того, что казалось безусловным. Его жизнь — жизнь на границе, где происходит встреча всего со всем. Эта любовная история является одним из самых драматических приключений в истории романа. Кавалер де Грие пережил то, что в силу его происхождения было от него закрыто, что он сам всегда считал падением, и поэтому впоследствии надеялся «жизнью разумной и порядочной искупить позор своего падения»⁵⁸. Чувственная страсть заставила его пренебречь своим высоким общественным положением, обеспеченностью, карьерой и тем, что составляло для него понятие чести. А.Ф. Прево разрабатывает удивительное приключение, которое испытала «высокая природа» героя, познавшая страсть, пережившая разрушительный конфликт с ней. В этом конфликте-приключении его внутренний мир получил всестороннее и очень драматическое восполнение: он открыл и испытал не только так называемые «низкие» свои возможности, но и «высокие», не только порочную слабость, но и большую силу, способность жертвовать всем, жить по «человеческому максимуму»⁵⁹, где уже не просто отделить «низкое» от «высокого».

Реалистический роман XIX в. во многом живет такого рода духовно-нравственными приключениями, требующими от героя напряжения всех сил. В XX в. активность творческого субъекта еще более усиливается. Такие нетрадиционные формы романа, как «Волшебная гора» Т. Манна или «Степной волк» Г. Гессе, на деле едва ли не еще более соответствуют задачам жанра, чем их классические предшественники. «Роман в XX веке, — пишет Т.Л. Мотылева, — яснее, чем прежде, осознал себя как искусство»⁶⁰, и его нетрадиционность заключается в том, что принципы романной художественной деятельности оказались выведены на поверхность. Именно поэтому к таким произведениям интересно обратиться.

Герой романа «Волшебная гора» — обыкновенный человек, переживший, по словам Т. Манна, необыкновенные приключения: «...Ганс Касторп — герой весьма заурядный, балованный сынок из богатой гамбургской семьи и средней руки инженер. Однако... это несложное по составу вещество претерпевает активизацию, и теперь Ганс Касторп способен на моральные, духовные и чувственные похождения, которые ему и во сне не снились в том, другом мире, который обитатели Волшебной горы с неизменной иронией называют «равниной»⁶¹.

Художник создает особую, «лабораторную» ситуацию, останавливает время, сталкивает своего героя с «посланцами различных миров», для того чтобы он пережил свое обычное бюргерское существование необычайно глубоко и полно, со всей возможной интенсивностью, как ряд захватывающих приключений. Т. Манн писал: «...разве немецкий роман воспитания, развития и формирования героя, разве гетевский «Вильгельм Meister» представляет собою что-либо иное, нежели углубленный во внутреннюю жизнь, сублимированный приключенческий роман?»⁶². В результате этих «приключений» герой «Волшебной горы» воспитывается, переходит из автоматического, отчужденного, неполного бытия к жизни сознательной. Он обретает самостоятельность, собственную позицию, целостность своей личности, овладевает своим культурным достоянием постольку, поскольку в его жизнедеятельность втягиваются и оформляются, увязываются между собой разные сферы, формы культуры, к которой он принадлежал, но которая вместе с тем оставалась для него чужой, подчиняла его себе, как марионетку. Становление полной личности происходит по мере того, как из непонятного хаоса выделяются, обретают очертания и форму, смысл, осваиваются и предметно «присваиваются» им различные ценностные ориентиры и принципы жизни, образующие живое, противоречивое единство, где все противоположности, все его казавшиеся ранее разрозненными и случайными элементы взаимно обуславливают друг друга, живут друг другом и составляют единое целое.

Так создается романский образ мира, картина действительности, обладающая полнотой и целостностью. Своеобразие этого образа действительности заключается в том, что он рождается в соотношении, диалоге с индивидуально-личностным сознанием. Обе стороны находят себя и получают свою определенность: личность осознает себя, свой «культурный состав», свою индивидуальную жизнь в связи с окружающим миром, обществом; мир, действительность развертываются перед героем и как его личный опыт, и как объективность, ему противостоящая, обладающая своей собственной логикой. Становление героя и становление мира в романе, обретение героем полноты жизни и формирование единства жизнедеятельности различных сторон действительности друг от друга неотделимы. Здесь выявлена и лежит на поверхности важнейшая особенность и задача художественной деятельности субъекта романного творчества. Для искусства романа XX в., тяготеющего к радикальным, глубоким формам восстановления единства жизни, характерно то, что организация целостности жизни в романе зачастую осуществляется по мифологическим моделям, предполагающим неделимое, органическое, внутреннее единство мира и единство индивида с миром.

Роман Г. Гессе «Степной волк» тоже откровенно конструируется художником как необыкновенные приключения героя-аутсайдера, в которых он находит контакт с миром и достигает полноты жизни, восстанавливает целостность своей личности. Мир обретает для него цельность, противоположности встречаются. Вместе с тем здесь очень хорошо видно, что формирование целостности мира в романе осуществляется благодаря напряженной внутренней активности героя: у Гессе восстановление единства жизни осуществляется через сознание героя, его самоуглубление — события романа в конце концов оказываются происходящими лишь в воображении Гарри, а персонажи — фигурами его внутренней жизни. Обособление, ущемление романного героя порождают громадную энергию, направленную на преодоление своей ущемленности, реализацию себя в полноте бытия. Активность, самостоятельность, деятельный дух — существенные характеристики романного героя: он стремится осуществить, опредметить себя, свою личность, индивидуальность, достичь счастья в полноте своей жизни, самоутвердиться; как правило, он не хочет и не может оставаться в предустановленных границах. Эта активность — результат углубленной художественной разработки обособленности, частичности, узости его бытия, выработки человеческих, личностных возможностей из этого состояния индивида. Именно эта неполнота жизни заставляет героя искать восполнения своего бытия — будь то в приключениях на суше и на море, будь то в страстях, необыкновенных переживаниях, карьеризме, жажде «красивой жизни» и богатства, попытках самоутверждения и поисках истины. Эта активность несет на себе, с одной стороны, отпечаток ограниченности, вызванной социальным, моральным, материальным или просто индивидуальным обособлением человека, а с другой — в ней реализуется неудовлетворенная человечность, стремящаяся к тому, чтобы вырваться из тисков отчуждения, восполнить свою жизнь, реализовать себя в мире общественной борьбы, как это происходит в советском романе.

В силу этого романский герой выступает одновременно и как субъект, и как объект — в своей самостоятельности и свободе и в своей связанности действительностью, которая часто оказывается несвободной. Ощущение и глубокое переживание своей несвободы, подавленности обстоятельствами, «объектного» положения в жизни заставляет Родиона Раскольников искать путей самоутверждения, мыслить себя как «абсолютного» субъекта; переживание своей униженности рождает иступленную гордость Настасьи Филипповны; духовное и социальное одиночество Джуда Незаметного приводит его к поискам своего самоосуществления в богословии; ощущение, значительности своих возможностей рождает стремление Жюльена Сореля преодолевать многочисленные социальные границы, а осознание своей обделенности жизнью и «современная тоска», благородная жажда высшего счастья Эммы Бовари реализуется в адюльтере.

Энергия романного героя связана и с чисто эпической, также «положительной» мощью жизни, которая стремится к развертыванию, полному и последовательному осуществлению себя, своего внутреннего «задания», своего «морфологического типа» во

всех его структурных элементах, в его полной органической метаморфозе⁶³. Здесь жизнь должна пройти и исчерпать все свои этапы, задерживаясь на каждом из них столько, сколько ей необходимо для полноты воплощения, реализации и развертывания всех своих элементов. Этими элементами являются такие необходимые, ничем другим не заменимые и самоценные этапы, формы, переживания жизни, как рождение и смерть, детство, юность, зрелость и старость, индивидуация и социализация личности, переживания боли, радости, наслаждения, страха, любви, ревности, надежды, отчаяния, гордости, унижения и т. п., совершение ошибок и их преодоление. Жизнь человека, лишенная каких-либо элементов, окажется ущербной и уродливой как биологически, так и нравственно, социально — все эти элементы наполняются человеческим содержанием в самом широком, родовом смысле, являются формами жизни духа, общественной природы и деятельностной сущности человека. В них реализуется родовое и типическое, но эта реализация носит глубоко индивидуальный, неповторимый характер.

В жизнедеятельности романного героя эта энергия индивидуальной «метаморфозы» осуществляется в противоборстве со всем тем, что ей препятствует. Роман развертывает большую композицию элементов, где герой всегда «другой»; в его жизни — взаимодействии с миром он постоянно «переходит границы» своего прежнего «я», преодолевает ту или иную свою ограниченность, расширяет свой кругозор, приобретает новый опыт и открывает неведомые ранее ценности. Но вместе с тем с каждой новой формой его бытия углубляется и его индивидуальная обособленность, формируется его неповторимая личность. Так, Ганс Касторп выделяется из массы «средних инженеров», обретая свою индивидуальность, жизненную позицию, активизируя свою внутреннюю жизнь. Еще Шопенгауэр писал, что задача романиста — «не рассказ о больших событиях, а умение сделать интересными события маленькие. Роман будет тем выше и благородней, чем больше он будет изображать внутреннюю и чем меньше — внешнюю жизнь»⁶⁴.

Однако, как уже говорилось, «углубление во внутреннюю жизнь» — только один аспект работы творческого субъекта в романе, другой же — развертывание образа в полноте и широте жизни мира, и именно в общении с «посланцами» других миров происходит активизация внутренней жизни Г. Касторпа. Роман всегда в той или иной форме обращен ко всей полноте жизни внешней, социальной и природной; он строится так, что полнота жизни героя достигается не только в его личном опыте и внутренних переживаниях, но и во взаимодействии его опыта, его сознания с обществом, миром как целым. Только в этом взаимодействии индивид, обособленный до изолированного индивидуального сознания, противопоставляющего себя всему миру, может обрести и обретает подлинную жизнь. Сознание, отчужденное, изолированное от живой деятельности человека — его носителя, сознание, оторвавшееся от жизненного целого, коллективной жизни людей, омертвевает, утрачивает свою активность, становится «ложным сознанием», замкнутым на себе и своих иллюзорных представлениях. Такое сознание по сути своей глубоко «прозаично», и поэтическая полнота его жизни возможна только в обращении к другому человеку, ко всему большому целому жизни. В то же время раздробленная, лишенная цельности и внутреннего единства жизнь обнаруживает возможности поэтического единства в деятельности сознания, ищущего это единство.

Романное мышление всегда соотносит эти две точки зрения: внутреннюю и внешнюю, малого мира и большого, и развертывание образа осуществляется одновременно с этих двух позиций.

Роман исходит из ситуации прозаического обособления индивида, и, как уже говорилось, задача субъекта художественной деятельности — выработать из этой прозы поэзию, нащупать возможности «Полного человека», не впадая в утопию, а оставаясь на почве конкретной реальности. Поэтому проза и поэзия, свобода и несвобода — это тоже две точки зрения, которые не сливаются в романе, а взаимодействуют между собой в пределах одной и той же жизни, как начала противоположные, но в деятельности художника устанавливающие между собой связь-диалог, в котором одно находит себя в другом, обнаруживая в другом свои скрытые возможности и одновременно отвергая свою

противоположность. Жизнь постоянно рассыпается, дробится на прозаические осколки, но в самом этом дроблении открывает новые возможности и источники связи, единства и поэзии, в свою очередь снова подлежащие развенчанию: романский образ строится одновременно на «развенчании» и «увенчании», разрушении целого и созидании его, прозаизации и поэтизации, которые никогда не могут слиться, но постоянно созидают и разрушают, утверждают и отрицают друг друга.

Одно из наиболее смелых в своем «буквализме» осуществлений такого романного принципа построения образа героя в мировой литературе — роман Флобера «Воспитание чувств». Жизнь романного героя складывается здесь из тысяч разнородных, именно прозаических, как бы случайных моментов, впечатлений, переживаний; «действие рассыпано на мелкие эпизоды, которые идут сплошным потоком, без пауз»⁶⁵. Как писал Г. Лукач, «внутренняя жизнь героя такая же раздробленная, шаткая (*brüchig*), как и его внешняя среда; внутренний мир не обладает лирической или сатирической силой пафоса, которая могла бы противостоять этому ничтожеству»⁶⁶.

Все разрозненные атомы жизни Фредерика Моро принадлежат как бы не ему; он пассивно следует обстоятельствам, увлекаемый потоком жизни: он любит одну, другую, третью: женщину, пытается заниматься политикой, но ни в чем не проявляет активности, своей воли. Его переживания могут быть довольно интенсивными, но все, что он переживает, не заполняет его полностью, до конца, в глубине его существа всегда: остается что-то еще — безотчетное равнодушие ко всему, безотчетная тоска, свидетельствующие о том, что его существо не покрывается этой мелочной, частичной жизнью — как в личном, так и в общественном планах его бытия. Все, чем он живет, оставляет ощущение неполноты жизни, даже его главная, «высокая» любовь — к госпоже Арну. Эта любовь восполняет его прозаическую жизнь мечтой, но превращение этой мечты в реальность невозможно: она обернулась бы пошлым адюльтером. Не оставляя своей мечты, Фредерик заводит роман с вульгарной капитаншей Розанеттой, во всем противоположной, госпоже Арну.

Художник создает ситуацию полной непоследовательности героя, неспособности его быть собой ни в чем, неполноты его личного бытия, но вместе с тем он строит композицию, в которой все это ничтожество жизни начинает наполняться новым содержанием: любовь к Розанетте, унижающая героя, в этой композиции оказывается определенным восполнением его неполной, неосуществленной любви-мечты. «Высокое» и «низкое» неожиданно устанавливают между собой диалогические отношения: «Общение с этими двумя женщинами составляло как бы две мелодии; одна была игривая, порывистая, радостная, другая — торжественная, почти молитвенная; и, звуча одновременно, они непрерывно нарастали и мало-помалу сливались; если г-же Арну случалось прикоснуться к нему хоть кончиком пальца, перед ним вставал, откликаясь на его желания, образ Розанетты, ибо с ней он больше мог рассчитывать на успех; а когда в обществе Розанетты он чувствовал сердечное волнение, ему тотчас вспоминалась его великая любовь»⁶⁷. Розанетта возмущает его своей грубостью, глупостью, пошлостью, но с ней он ощущает «гордое сознание иной, более свободной жизни», «избыток сил»; капитанша Розанетта сливается для него с природой, радостной жизнью леса, воды, воздуха: «...он слушал ее голос и щебетанье птиц, рассматривал черные виноградины на ее шляпке и ягоды на кустах можжевельника, складки её вуали и завитушки облаков, а наклоняясь к ней, вдыхал свежесть ее кожи вместе с запахами леса»⁶⁸.

В одновременной любви к нескольким, совсем разным женщинам, как и в его, казалось бы, несовместимых между собой отношениях к общественной жизни, его личность предстает расщепленной, лишенной внутреннего единства, распадающейся на отдельные кусочки, растворяющейся в прозаических, частичных интересах. Реальность его чувств мелка и прозаична, но вместе с тем роман преодолевает эту прозу, в искусной композиции целого жизни героя увязывая все ее атомы, так, чтобы они, и враждуя между собой, диалогически восполняли друг друга. В результате из всех этих кусочков неполной жизни встает поэтический образ, именно образ, преодоленный, переработанный материал «прозаической жизни», поэтическая композиция некоей целостности человеческого бытия,

лишь отрывочно переживаемой, смутно угадываемой героем, — как это происходит в композиции человеческого голоса и щебетанья птиц, ягод на шляпке и ягод на кустах можжевельника, складок вуали и завитушек облаков, в композиции его различных отношений к событиям революции 1848 г., всем явлениям жизни современной Франции, а также и в той большой сюжетной композиции образов его возлюбленных, о которой уже говорилось. Разрозненные части, осколки жизни становятся элементами целостной «жизни-метаморфозы» поэтического единства жизнедеятельности героя как преодоления прозы его конкретного бытия.

Так строится романый образ томления по подлинной, человечески-восполненной жизни, происходит поэтическое преодоление, восполнение прозаической урезанности бытия героя до его истинной возможности. Единство его личности, внутренняя цельность — в его неспособности до конца отдалиться ни одной из форм наличного бытия, в его органической неспособности жить и действовать в соответствии с требованиями рвущей его на части ничтожной прозы дегуманизированной жизни. То же единство его личности, но претворенное в поэтическую композицию, полифонию различных повествовательных потоков, образных мотивов, музыкальных тем, ритмов открывается как музыка самой человеческой жизни; случайные характеры и обстоятельства, прозаические детали, данные во всей их осязаемой наглядности и погруженности в быт, их случайности и разрозненности, выстраиваются в систему, образуют ряды мотивов, параллели и антитезы, превращаются в музыкальные темы. Создается образ последнего обобщения возможностей подлинно человеческой деятельности, с позиции которой получает оценку и каждое конкретное явление прозаического материала жизни. Французский литературовед Р. Альберес говорит о «патетике» музыкального начала в романе, организующего его целое, о том, что именно форма, ритмическая организация, музыка повествования, контраст тем создают роман как художественное произведение⁶⁹.

В структуре художественной формы авторская концепция предстает на уровне самого глубокого философского обобщения, однако вне конкретного материала изображенной в романе жизни этой концепции нет — роман как художественное целое возникает в ходе переработки материала, представляющего конкретные явления, проблемы, типы и обстоятельства. Роман создают не абстрактная «патетика» музыкальной формы и не фабульный материал, конфликты и их непосредственное разрешение, а именно художественная переработка «прозы», взаимодействие «поэзии» и «прозы», диалог художника с жизненным материалом, диалог, в котором материал должен обрести свой голос и раскрыть свои истинные возможности, откликнуться зову художника и преобразиться, отвечая последним ценностям человеческого бытия. И форма, и материал обладают здесь активностью и содержательностью, но только в этом всегда конкретном их диалоге обретается вся полнота смысла конкретной деятельности творческого субъекта — в онтологическом, социальном, нравственном аспектах. В романном восполнении человека, романной поэзии целостной жизни реализуется полнота и всесторонность мироотношения субъекта эстетической деятельности. Художественно это осуществляется в создании образа, развертывающегося в многосторонних отношениях героя и мира, организующих все моменты материала и форм его переработки, все произведение как единое целое.

§ 3. Романный герой и проблема эпического единства

Проблема человека — это прежде всего проблема человеческой деятельности, условий и характера ее осуществления. Поэтому в романе на первый план выдвигается взаимодействие индивида и окружающего его мира, личности и общества. В этом взаимодействии раскрывается деятельностная сущность человека и все богатство его бытия. Мир, в котором живет человек, не есть внешняя по отношению к нему среда; это мир человеческой культуры, в котором отражается, осуществляется и предметно разворачивается его человеческая сущность. Личность драматически-напряженно противостоит миру, отстаивая свою неповторимость и самостоятельность; но она противостоит «другому» в конечном счете как своему другому «я», другой своей возможности, подвергаемой таким образом испытанию; в сложной структуре отношений личности к этому своему предмету раскрывается ее содержание и все содержание человеческой культуры.

Таким образом, роман разрабатывает проблему человека в его отношениях с самим собой и миром в целом как проблему личности в ее взаимоотношениях с обществом, и на этом, как пишет Д.В. Затонский, «оселке диалектической противоположности и диалектического единства индивидуального и социального, личного и сверхличного, отдельного и целого, духа и материи, человека и мира, отклоняясь то к одному, то к другому полюсу, веками оттачивалась структура романа»⁷⁰.

Как будто бы аналогичным образом ставится проблема романа и в работах представителей научной школы Г.Н. Пospelова, согласно которым жанровым содержанием романа является развитие социального характера персонажа, «вытекающее из противоречия его интересов с его положением в обществе, с теми или иными нормами жизни этого общества»⁷¹. Однако это не так: лежащее в основе жанровой классификации Г.Н. Пospelова противопоставление содержания и формы, отрыв жанра от литературного рода не дают понять собственно творческие задачи искусства, задачи художественной формы романа, подлинный смысл его художественной структуры, глубоко связанной с эстетикой и поэтикой эпического рода поэзии⁷². Это структура в основе своей эпическая, и она, как показывает Н.С. Лейтес, моделирует «соотношение «человек — мир» в его универсальности и текучести»⁷³. Н.С. Лейтес справедливо считает, что именно это соотношение «дает роману жизнь, служит основой его конфликта, источником энергии его сюжетного движения. Умаление роли одной из частей этого соотношения, попытка однозначного определения предмета романа приводит, как правило, к ошибочным выводам»⁷⁴.

Последнее и происходит в теории романа Г.Н. Пospelова и его учеников, которые к романическому жанрам относят некоторые лирические и драматические произведения, а эпические «Мертвые души» Гоголя противопоставляют роману как совершенно другой жанр (этологический)⁷⁵. Так получается потому, что роман отрывается от эпоса, понимается не как содержательная форма, не как творческая задача, а фактически только как отражение и идеологическая оценка отдельных сторон действительности.

Художественная специфика романа и концепция соотношения «человек — мир» связаны с эпической задачей романа, в соответствии с которой изображение общества (нравописание) и разработка проблемы личности не могут быть отделены друг от друга: разработка образа героя в романе является эпическим разворачиванием его отношений, связей с окружающим миром, включением его в большое эпическое единство, где жизнь героя только и обретает полноту бытия и полноту смысла. Жизнь человека эпически понимается в единстве с миром, и это единство человека и мира является одной из исходных ценностей эпического сознания и одновременно одной из центральных и «вечных» проблем эпической литературы. Особую остроту эта проблема приобретает именно в романе⁷⁶. Романный герой, испытывая себя и мир, познает сущностные основы жизни, всеобщий ее порядок, обладающий сверхличным смыслом, самостоятельной ценностью, имеющей значение не только для него, но и для всех людей.

Роман есть форма эпического сознания, отражающего в своем развитии различные этапы осознания человеком своей деятельностной связи со всеми людьми и миром, а тем самым и формы восприятия и понимания мира как универсального порядка, в котором индивидуальное и надындивидуальное находятся в отношениях определенного ценностного единства, образующего целостность жизни, единство всех форм бытия — от человеческих до природных, социальных, космических, божественных.

Категория единства является одной из важнейших в сознании человека; она отражает и раскрывает сущность фундаментальных ценностей человеческого бытия, вне которых оно немислимо. Ощущение единства с людьми и миром есть первое условие свободы и счастья индивида, условие всякой деятельности, предпосылка всех представлений об осмысленности человеческой жизни, всякого индивидуального существования. Без этого единства невозможна полнота человечности индивида, полнота его жизни, деятельности. Эпическое сознание разрабатывает эти ценности бытия в разных аспектах, выявляет их универсальность, субстанциальность, их человеческое содержание, обнаруживает их в мире, казалось бы, разрушенных связей и утраченного единства.

Представления о характере и сущности единства мира неоднократно менялись вместе с историческими изменениями реальных социально-экономических, нравственных, психологических, идеологических форм этого единства — от наивного, непосредственного единства «эпического состояния мира» до сложно опосредованных, внутренне драматичных форм осознания этого единства в классовом обществе различных формаций, мире прогрессирующего обособления индивида. История эпоса есть история его переустройства, выработки новых форм мышления, которые должны охватить ситуацию формирования личностной культуры, основанной на, казалось бы, отрицании эпической связи человека с миром. Эпическое мышление должно и усвоить, и переработать эту новую ситуацию — так, чтобы в ее пределах и исходя из нее найти более глубокие, сущностные основания эпического единства. Так эпическая связь и драматизируется, и углубляется.

Развитие искусства романа связано с этой творческой «задачей» эпоса; оно есть, таким образом, развитие искусства освоения «эпических основ» бытия человека в мире, который в своем внешнем явлении становится все менее и менее эпическим. Развитие искусства романа представляет собой обусловленное исторической эволюцией общественного бытия человека постепенное преодоление наивно-эпического мирозерцания, свойственного ранним этапам истории общества. Роман рождается из переживания и утверждения «интересности» и высокой гуманной ценности обособления личности, создающего новую человеческую культуру. В своем возникновении и эволюции он отталкивается от эпоса, преодолевая его «наивность», но вместе с тем и постигая его глубинную «мудрость», заново и в соответствии с новым историческим опытом пересматривая те проблемы бытия человека, которые ставит первичная структура эпического сознания. Так происходит актуализация жизненно важных для человечества ценностей, необходимых для сохранения и воспроизведения человека как родового существа и как личности.

Возникновение и развитие романного мышления связаны со сложной перестройкой внутри всей системы первичных эпических ценностей и отражают динамику эпического сознания в его творческом диалоге со становящейся действительностью. Распад изначального «эпического состояния мира» вызывает прогрессирующую субъективацию всей эпической структуры, по-своему восстанавливающую эпическое единство мира и человека сначала в форме «нравственного эпоса», а затем (отчасти и одновременно) и формах романских, где субъективное и объективное начала образуют специфически романное диалектическое единство в новой повествовательной структуре, новом типе организации художественной целостности. С одной стороны, эта новая форма отражает новое понимание человека и мира, новую концепцию личностной индивидуальности, а с другой — преодолевает это представление о человеке и взаимоотношениях человека и мира чисто эпически, но на принципиально новом, романном уровне эпической мудрости,

включающем понимание ценности самостоятельной личности и сознание отчуждения как между человеком и миром, так и внутри каждой из сторон.

Как показал М. М. Бахтин, по своей системе отношений к действительности, по способу моделирования художественного мира роман противостоит эпосу. Но это соотношение эпоса и романа отражает противоположные состояния мира; роман, вступая в контакт с новой действительностью, отстаивает эпические ценности в новых условиях, выявляет и здесь «субстанциальное» содержание человеческой жизни, открывая эпически-поэтическое и в «частном», прозаическом бытии человека новой эпохи. Именно живой контакт с изменяющейся действительностью, дает возможность этому жанру непосредственно ставить и разрешать насущные и каждый раз по-своему актуальные проблемы эпического сознания, эпических ценностей, потрясаемых в ходе исторического развития, перманентных кризисов традиционных ценностных систем.

Первая же, еще совсем не развитая форма романа — роман античный — обнаруживает эпическую задачу жанра. Исходный пункт здесь — жизнь человека одинокого, оторванного от коллективного бытия, совершенно беззащитного перед судьбой; однако к концу романа все противоречия получают разрешение, оказываются проявлением некоей высшей воли, божественного провидения, в котором вся беспорядочная масса событий обладает своей логикой, все случайности, заблуждения героев являются условием выполнения воли, божества, ведущего героев к строго определенной цели. Везде обнаруживается связь и смысл: то, что героям представлялось игрой фортуны, оказывается провидением. В этом отношении в высшей степени характерна свойственная античному роману монотеистическая тенденция — тенденция объяснять все как волю единого, высшего божества, оттесняющего других языческих богов. Гелиос, Селена, Озирис, Изиды ведут своих героев к новой мудрости, к познанию некоего высшего, универсального порядка, открывающего какое-то смысловое, духовное, нравственное единство всех вещей⁷⁷. Когда в XVII в. роман в очередной раз возрождается, он, использует эту сюжетно-композиционную структуру, сочетающую две точки зрения: точку зрения индивида, переживающего свою жизнь как совершенный беспорядок, хаос, царство случая и ослепления, и точку зрения высшей упорядоченности, высшего смысла этого, казалось бы, беспорядочного нагромождения событий — хаос оборачивается торжеством гармонии. Не случайно, как уже говорилось выше, Лейбниц сравнивал автора барочного романа с богом.

Мотив незнания, тайны — важный мотив романного искусства и таких крупных художников, как Диккенс и Достоевский. Он связан с типично романским, драматически-проблемным соотношением индивидуальной судьбы, индивидуального опыта и сознания, «кругозора героя» и «окружения» — целостного единства связей и отношений, в которое герой включен, но обозреть которое целиком не в состоянии. Именно в связи с обособлением индивида от коллективного бытия и коллективного сознания возникает чисто романная проблема соотношения индивидуального сознания и объективного порядка жизни. Герой и мир так или иначе противопоставляют друг другу свои ценности, но их диалог, имеющий для романа первостепенное значение, может состояться только в том случае, если здесь встречаются целое против целого — целостность мира и целостность героя, живущего внутри этого мира. Уже поэтому развертывание и организация целостной картины мира является одной из важнейших проблем романиста.

Художник ищет начало, способное помочь ему пробиться к «субстанциальному» содержанию жизни, сфокусировать, ценностно организовать и привести к единству все формы жизни, преодолеть их отчуждение друг от друга в целостной концепции бытия. «Провидение», «живая жизнь», «мысль народная», «родословное древо», «единство организмов» или древний мир — все это обусловленные различными социально-нравственными, культурно-историческими обстоятельствами формы понимания эпического единства и целостности жизни, которое творческий субъект стремится выработать, выделить из раздробленности современной общественной жизни. Представления об этом единстве реализуются в отдельных образах, характерах, конфликтах, в сюжетно-композиционной,

повествовательной организации художественного целого, интонации и ритме — всей художественной концепции романа.

Ценностная установка романного жанра на эпическое единство непосредственно обнаруживается в характерных романских зачинах⁷⁸, связанных с эпической традицией как типологически, так и генетически. Если эпос начинается с обращения к божественной творческой силе, которая впоследствии осмысливалась как символ творческого вдохновения и поэзии, то в романе этим образом, как показал Ф. Клотц, соответствует «мифологическое начало». Приведем типичные для романских зачинов XVII—XIX вв. мотивы солнца, погоды, времени года или дня, а также другие «универсальные» образы⁷⁹, указывающие на какую-то всеобщность, содержащие в себе некий «общий план»: «Солнце склонялось уже к закату, когда Агатон...» (Виланд К. История Агатона); «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе...» (Тургенев И.С. Рудин); «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек...» (Достоевский Ф.М. Преступление и наказание); «Было это в недавние времена, когда оба света, Старый и Новый, уже склонились к стопам властелина земли, католического государя Филиппа и королевской его короной стала орбита солнца, опоясывающая оба полушария» (Грасиан Б. Критикон); «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» (Толстой Л.Н. Анна Каренина).

В романе XX в. появляются иронизированные «неомифологические зачины»⁸⁰, например, у Р. Музиля: «Над Атлантикой была область низкого атмосферного давления; она перемещалась к востоку, к стоявшему над Россией антициклон... Температура воздуха находилась в надлежащем соотношении со среднегодовой... Восход и заход Солнца, Луны, фазы Луны, Венеры, колец Сатурна и многие другие явления соответствовали прогнозам в астрономических календарях» (Музиль Р. Человек без свойств). Филдинг в XVIII в. называл себя создателем «великого мира»; Т. Манн в начале романа «Избранник» полуиронически закликает сам «эпический дух» романа.

Роман, как бы ищет и отстаивает позицию какой-то высшей, объективной и существенной эпической вневременности; позволяющую, поднявшись над частными моментами и привязанностями, увидеть героя в большом целом жизни, охватить взглядом всю целостность и единство мира. Характерно, что во всех случаях сразу же устанавливаются отношения между этими мотивами эпической всеобщности, универсума и индивидом, частным, случайным бытием. Эта установка на субстанциальные начала внутри прозы жизни реализуется как в сюжете героя, познающего сущностные ценности бытия, так и в деятельности автора, эпически организующего общий ритм и единство движения всех сюжетов романа, целостную композицию многообразных форм жизни, где раскрывается всеобщая связь явлений, целостность бытия. Эпическое единство вырабатывается из материала прозаической действительности творческой активностью художника, стремящегося обнаружить в жизни то, что Г. Гессе определил словами «порядок и смысл».

Установка на поиск эпического единства приобретает особую актуальность в эпохи переломные и кризисные, когда оказываются поколеблены традиционные формы социально-нравственного единства человека с миром, рушатся традиционные ценностные системы (как это было, например, в романтическую и предромантическую эпоху, в первой трети XX в.). Это эпохи выдвижения новых форм осознания эпических ценностей и соответственно — периода быстрого развития искусства романа. Это время и самоосознания эпических жанров, создания, наиболее универсальных концепций романа. Именно на почве социально-нравственного кризиса общества, в ситуации растущего отчуждения, по контрасту со своим временем возникают философско-эстетические концепции эпоса как воплощения, общенародного единства общества, гармонии, единства человека с миром. Как пишет П. Ивинский, у Шеллинга, Гегеля, Белинского разрабатываются понятия «эпического состояния мира», «эпического героя», «эпического мирозерцания», которые «наполнялись остро злободневным социальным значением и с самого начала ассоциировались не только с этапом формирования народностей, а жанр, эпопеи, следовательно, — не только с периодом

расцвета национально-героического эпоса. Сами определения эпопеи перестали быть прикрепленными исключительно к Древности и — при всей абстрактности формулировок, характерной для немецких мыслителей, — впервые указывают на специфическое содержание жанра»³¹.

Речь идет о поисках и осознании основных эпических ценностей, которые в это же время реализуются в художественной практике очень по-разному, в разных жанрах, но глубже всего в романе. Романтики ищут в жизни органическую целостность, свободу: в пантеистической лирике, в сказке, фантастической новелле, свободной субъективности и размахе лиро-эпической поэмы так или иначе обретают голос стихии творимой жизни. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Миргороде» Гоголь сентиментально-романтически вызывает дух эпической воли и органичности, в циклической композиции соизмеряя с ним разные формы убогой современной жизни. Это — источник эпической мощи «Мертвых душ», идеала великого романа.

Жажда целостности, эпической органичности особенно явно обнаруживается на рубеже XIX—XX в., в условиях кризиса западной культуры, переживающей глубокое разочарование в гуманистических концепциях прошлого. В ситуации ощущения утраты целостности и осмысленности бытия в рамках буржуазного сознания рождаются новые радикальные концепции единства жизни, человека и мира, целостности человека, пафосом которых неизменно является непосредственное переживание этой целостности. В связи с этим возникают новые формы философского мышления — «философия жизни», стремящаяся преодолеть отчуждение на основе иррационализма и эстетизма, бергсонизма, преодолевающее рационализм в теории «чистой длительности», феноменология, сделавшая исходным пунктом целостность интенциональности субъекта, ценностная философия М. Вебера и М. Шелера, «диалогическое мышление» М. Бубера, Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, которым по-своему соответствуют и различные формы художественного сознания, художественные концепции, стили и образы, мотивы в искусстве этого периода.

На Западе в XX в. эпические ценности осмысляются чисто этически, но в категориях мышления, созданных миром отчуждения и ориентированных на выражение сущностных человеческих требований к жизни, которые в условиях современной цивилизации не могут получить практической реализации и поэтому оказываются метафизикой, религией, символом, т. е. утопией. Искусство, а в особенности роман, становится главной формой такой утопической реализации человеческого.

Именно так размышляет об этической задаче романа Г. Брех — один из крупнейших немецкоязычных романистов XX в. В своих теоретических и критических работах писатель говорит о религиозно-нравственном смысле поэзии, культуры, романа. Хотя обыденная задача романа — «изобразить мир или фрагмент таким, каков он есть», роман, как и любая другая деятельность, есть нравственное действие, и поэтому он не просто воспроизводит реальность, но выполняет какое-то этическое требование и заключает в себе некоторую патетику. Роман работает с «вокабулами реальности», но этот вокабуляр, включающий в себя все образы мира, создаваемые жизнью, организуется в новое единство, упорядочивается «поэтическим синтаксисом», так, что «все относительное входит в зону абсолютного»⁸². Роман создает «метасинтаксис», в котором реализуется сущность человека⁸³, образ мира, утопию, «где вырабатывается целостность познания мира, недостижимая для науки; он выполняет неосуществимое в реальности стремление отдельных ценностных систем достичь всеобщей значимости и добиться объединения всех рациональных и иррациональных элементов жизни, — все это хотя и не практически, но символически исполняется в космогонии и единствополагающем синтаксисе поэтического»⁸⁴.

В такой ситуации и собственно эпос становится философско-нравственной утопической конструкцией, в чистом виде и в живых поэтических образах практического бытия людей воплощающей ценности единства, целостности, гармонии в человеческом обществе, без которых жизнь человека становится абстрактной, лишенной полноты, осмысленности. В то время как реальный эпос, исторический феномен, наряду с

первобытным мышлением и мифом становится, предметом научного исследования (также не свободного от злободневного осмысления), эпос как система ценностей входит в философскую концепцию романа раннего Г. Лукача («Теория романа»), созданную в период первой мировой войны. Эта теория представляет собой опять-таки этическую конструкцию, в обобщенном виде формулирующую важнейшие проблемы эпохи и творческие задачи искусства в ситуации отчуждения, как раз и порождающей типично романские формы творчества.

Однако тем самым Г. Лукач выявляет реальные проблемы, общие для эпоса в его историческом развитии — вплоть до эпохи современного романа, где они переживают свое крайнее заострение в ситуации глубокого отчуждения человека. Развивая мысли Гегеля, он философски рассматривает античный эпос как воплощение состояния гармонии и нерасчлененного единства человека и мира, где смысл жизни имманентен ей самой, неотделим от всей целостности (Totalität) бытия во всех его проявлениях, всегда выражающих субстанциальное. Роман — это эпопея уже «обезбоженного мира», где субстанциальное стало для отдельного индивида трансцендентным и проблематичным; «форма романа... есть выражение трансцендентальной бездомности» человека; «эпопея выражает довлеющую в себе целостность жизни, роман ищет формы выявления и восстановления скрытой целостности». Герой романа — «вопрошающий герой»⁸⁵, ищущий сущностное как опору своего бытия в мире отчуждения и хаоса.

Поиск единства и целостности мира, познание субстанциальных основ бытия у Г. Лукача — проблема романного искусства, а конфликт героя с миром — средство ее разработки. Эта восходящая к Гегелю и традициям немецкой эстетики XIX в. постановка вопроса безусловно правильна. Г. Лукач идет значительно дальше своих предшественников в понимании содержательности художественной формы романа, в структуре которой происходит разработка противоречий действительности: «Все разрывы и провалы, идущие от исторической ситуации, должны войти в изображение и не могут быть перекрыты композиционными средствами. Формоопределяющая установка романа объективируется в психологии романских героев: они — искатели»⁸⁶.

Композиция разрозненных, замкнутых на себе частей организуется субъективной активностью «вопрошающего героя», соотношением их с проблемой его жизни, так что герой и мир, идеалистические искания и практическая мудрость, идея и действительность, непримиримо враждуют между собой, вместе с тем обуславливают друг друга. Роман строится таким образом, что субъективность героя и объективная действительность встречаются как противоположные этические позиции, герой и мир иронически освещают и оценивают друг друга.

Теория Г. Лукача раскрывает глубокий драматизм романной концепции отношений личности и общества, показывает роль сознания романного героя как центра, организующего художественный мир. Вместе с тем эта теория остается в основе своей гносеологической, роман в ней — почти исключительно только форма отражения противоречий наличной действительности, а места для истолкования творческих, созидательных задач художественной деятельности, собственно искусства в ней не остается. Здесь художественная форма не решает проблем, она только воспроизводит их в обобщенном виде⁸⁷, ее функция — глубокое отражение жизненного материала. Поэтому и романский герой у Г. Лукача не столько живет, сколько «вопрошает», ищет ценностную упорядоченность, смысл действительности.

В центре стоит проблема познания мира и ценностного отношения человека к миру, а конфликт в целом носит абстрактный характер, раскрывающий, с одной стороны, несостоятельность действительности, неспособной удовлетворить нравственную потребность человека, а с другой — и несостоятельность героя, воспринимающего мир абстрактно, лишь со стороны своих стремлений⁸⁸. Эти переживания героя создают целый мир, но сам герой — «лишь инструмент, центральное положение которого основано на его пригодности для раскрытия определенной проблематики»⁸⁹. Проблема романа опять решается только со стороны материала, и прежде всего с точки зрения проблемы действительности.

С этой методологической односторонностью связано и недиалектичное решение проблемы романа, предложенное Лукачем в его трудах 30-х гг. Рассматривая эпическую целостность бытия и человека только с точки зрения материала, предмета изображения, Г. Лукач приходит к неисторичному выводу о том, что роман, поскольку он является лишь «буржуазной эпопеей», — это деградация, распад эпоса, не способного больше дать образ эпической целостности (с этим связана и его критика западного искусства XX в. как упадочного). Задача романа, по Лукачу, состоит в преодолении, романа и возвращении к эпосу⁹⁰, что возможно только в искусстве социалистического реализма, отражающего исторические процессы преодоления отчуждения, восстановления единства индивида и коллектива. Отсюда возникают и нормативные требования, возведение жанра «романа-эпопеи» в эталон будущего искусства. В этом отрицании романа в пользу эпоса сказывается в конечном счете и недооценка роли субъективного начала в жизни, всего исторического развития той личностной культуры, проблема которой является для романа центральной. Г. Лукач создает нормативную теорию романа, оказавшуюся в конфликте с художественной практикой жанра.

Как совершенно справедливо указывает М. Вегнер, концепция романа М.М. Бахтина, в особенности его работа «Эпос и роман» (1941), где роман и эпос категорически противопоставлены друг другу, должна быть понята в контексте дискуссии 30-х гг. об эпичности романа и выступает, по сути, критикой теории Г. Лукача: предметом эпоса является «абсолютное прошлое», настоящее же принадлежит только роману. «Если для Лукача, — пишет М. Вегнер, — идеалом и масштабом образа человека в литературе была эпическая целостность, а распад буржуазно-капиталистического порядка отражается именно в утрате этой целостности ... то Бахтин основывает свои суждения по проблеме целостности человека в современную эпоху на материале самой конкретно-исторической действительности»⁹¹. М. Вегнер показывает эту позицию Бахтина на примере следующего положения: советского ученого: «Эпическая цельность человека распадается в романе... появляется существенный разрыв между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане — становится субъективность человека; появляется специфический разрыв аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития»⁹².

Вся концепция М.М. Бахтина раскрывает ценность романа как жанра, утверждающего самостоятельную личность в ее свободно-творческом противостоянии наличной действительности: «Человек до конца невоплотит в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпывать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой, — которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности... Все существующие одежды тесны (и, следовательно, комичны) на человеке»⁹³.

Центром концепции романа становится герой — сознание, самосознание, кругозор личности, освобождающейся от авторитета преданий коллективного сознания, живущей личным опытом. Роман раскрывает новые возможности личности, отделившейся от коллектива; эта самостоятельность человека — воплощение новой, глубоко прогрессивной стадии развития человеческой культуры. Поэтому концепция личности, выработанная Достоевским, представляет собой, по Бахтину, вершинное достижение искусства, утверждающего самостоятельность и незавершенность личности — субъекта, который не может быть полностью интегрирован никаким другим сознанием, суждением, никакой внешней оценкой.

Вместе с тем, справедливо отстаивая эти ценности, но в полемике доводя противоположность эпоса и романа до предела, М.М. Бахтин приходит к игнорированию

эпической природы романа. Это сказывается в его анализе творчества Достоевского, где этой второй, эпической, стороне концепции личности у Достоевского, связанной с представлением о внутреннем нравственном единстве обособленного индивида с миром, со всеми людьми, с его идеей (целостной «живой жизни», внимания не уделяется так же, как и средствам реализации авторской «внеаходимости» по отношению к герою. Это вызвало критику. Так, В.А. Свительский в ряде своих работ убедительно показал, что автор в романах Достоевского, давая самосознанию человека максимальную свободу, отказываясь от прямых форм оценки героя, в то же время прибегает к этической оценке, но уже на уровне «композиционного мышления», так что «композиция и сюжет оказываются главнейшими средствами и формами проявления авторского мышления и оценки»⁹⁴.

В конечном счете речь идет опять-таки о том, что в романном мышлении активны две точки зрения — и внутренняя, и внешняя. По-своему эту особенность романа показывает Н.Д. Тмарченко, указывающий, что «авторская позиция (и существенно, и формально) раздваивается, тяготея одновременно к двум «знающим друг друга» полюсам. Автор стремится максимально войти внутрь созданного им мира (предел *контакта* с героями — взаимодействие с ними как с живыми личностями автора как такой же «конкретной индивидуальности») и в то же время максимально отдалиться от него (предел «внеаходимости» — отношение ко всему миру произведения как к сделанной автором «вещи», а к героям как к литературным персонажам, *вымышленным* людям)»⁹⁵.

Вместе с тем именно идеи диалога, диалогической позиции автора, которые М.М. Бахтин разрабатывал применительно к литературному творчеству, позволяют найти правильное соотношение между обоими полюсами романного мышления, понять романную концепцию личности и романную концепцию единства мира. Но диалог должен быть понят как структура художественной деятельности творческого субъекта, создающего весь поэтический мир романа как целого.

В романе целостность и единство жизни открываются в ходе разработки того обособленного, индивидуального бытия героя, который, по словам М.М. Бахтина, «невоплотим в существующую социально-историческую плоть»⁹⁶, Роман — это не просто изображение действительности и не просто изображение судьбы индивида, а художественная деятельность, перерабатывающая наличный материал определенным образом. В этой деятельности происходит эпическая реализация человеческой сущности, эпическое восполнение человека посредством особой романной разработки его жизни в его реальных, конфликтных отношениях с миром.

Проблема романа — не поиск (целостности действительности как таковой, а постижение единства мира в связи с разработкой проблемы человеческой жизни как полного осуществления человека. Роман разрабатывает жизнь — возможности ее полноты и целостности — в ее «человеческом измерении», и поэтому центром романа является жизнь романного героя, художественное развертывание, разработка возможностей полной, подлинно человеческой жизни в ее всесторонности, богатстве контактов с обществом, миром в целом — богатстве предметной деятельности. Эта деятельность и создает романный мир, и романный мир является формой ее осуществления.

Но эта деятельность героя принадлежит не столько самому герою, сколько творческому субъекту, автору. Здесь происходит то, что М.М. Бахтин понимает как осуществление «нереализованного избытка человечности» в «формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека», когда «избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения...»⁹⁷. Герой и мир в романе находятся в отношениях конфликта, отчуждения; однако на уровне организации художественного мира, общей эстетической концепции художника они — две интегральные половины одного эпического целого, единства: одно осуществляется, разрабатывается, развертывается в другом.

Романное единство многообразных жизненных сфер не может быть осуществлено без помощи активности романного героя, относительно независимого от них, свободно и самостоятельно противостоящего им, переходящего их границы, познающего их изнутри,

включающего их в сферу своей жизнедеятельности и самоутверждения. Точно также и единство, целостность жизни героя не могут осуществиться без ценностного упорядочения мира — его интегральной половины.

Не столько герой ищет единство и целостность действительности, сколько субъект художественной деятельности ищет эпическую полноту и целостность жизни героя, которых в подлинном искусстве романский герой сам для себя обычно так никогда и не находит, не достигая полного счастья — счастья всей эпической полноты жизни. Эпическое свершение и завершение жизни героя — продукт деятельности не героя, а творческого субъекта, на своем уровне разрабатывающего эпическое единство героя и мира — в организации художественного целого романа, в большой художественной концепции автора.

Полнота жизнедеятельности героя достигается поэтому не только в его конкретной судьбе, в рамках его индивидуального существования, но и в жизни окружающего его мира, которую он лишь частично делает субъективно своей — испытывая, переживая ее, сопротивляясь ей. Эта особенность организации художественного мира романа у Достоевского переходит прямо в сюжет и проблематику.

Так, в романе «Подросток» герой активно вмешивается в отчужденную от него жизнь окружающих его людей («непомерная жажда этой жизни, *их* жизнь захватила мой дух...»⁹⁸), стремясь восстановить, завоевать полноту своей собственной личности, которая рассеяна в большом пространстве этой жизни «других», предстающей перед ним как непонятный хаос. Роман рождается как воссоединение противостоящих друг другу частей одного целого: Аркадий стремится овладеть жизнью вне его, ему нужно открыть в ней тайны своего собственного «я», справиться с «целым хаосом чувств», среди которых он «естественно должен был заблудиться»⁹⁹. И герой все больше погружается в этот хаос, выступающий и как хаос внутри него, и как хаос, «беспорядок» вне его. Но, как пишет ему Николай Семенович (опять-таки — «другой», «совершенно посторонний человек» и к тому же «воспитатель»), «это желание беспорядка... происходит, может быть, от затаенной жажды порядка и «благообразия»... Может быть, в этих... порывах безумия заключается именно эта жажда порядка и это искание истины»¹⁰⁰.

Вступая в интенсивнейшее общение с «другими», осваивая, присваивая себе пространство «внешней жизни», выстраивая целостную картину мира, противостоящего ему, Аркадий преодолевает, упорядочивает хаос внешней жизни, но тем самым он и познает себя, заново строит свое «я». Жизнь подлинного романного героя — приключение встречи внутреннего и внешнего мира. Он интенсивно переживает чуждость, враждебность действительности, ее дробность и ценностную неупорядоченность. Герой испытывает сопротивление ее границ, но при этом он ощущает себя, свою жизнь в ее подлинных возможностях и реальных границах, которые он нравственно, а отчасти практически не только познает, но и преодолевает, возвышаясь над самим собой, — частично в своем опыте, а частично в ценностной направленности авторской активности, осуществляемой в системе эпической целостности разворачиваемого творческим субъектом мира жизнедеятельности героя. Здесь, таким образом, и познается, и создается эпическая целостность жизни, возникает романное единство мира.

Специфику романной разработки образа героя точно характеризует формула М.М. Бахтина: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»¹⁰¹. Эта формула восходит к рассуждениям Г. Лукача о том, что в романе соотношение души героя и внешнего мира может быть двух типов: «душа или уже, или шире того внешнего мира, который дан ей в качестве арены и основы (Substrat) действий»¹⁰²; причем основным типом является тот, где «душа шире и дальше судьбы, которую может предложить ей жизнь»¹⁰³. По М.М. Бахтину, «избыток человечности» реализуется не в герое, а в «авторской точке зрения»¹⁰⁴. Это глубоко верно, только здесь следовало бы сказать не «точка зрения», а «творческая активность автора». Человечность героя по-романному вырабатывается, раскрывается субъектом художественной деятельности из неполноты, обособленности бытия

романного героя, субъективно далеко не всегда осознающего как свои границы, так и свои человеческие возможности.

Человечность героя реализуется не только и не столько в нем самом, сколько в большом единстве мира, возникающем в ходе разработки и эпического развертывания жизни обособленного индивида — героя романа. Это — одна из основных особенностей романного творчества, романного построения образа героя в единстве с миром.

Уже начиная с самых ранних, наивных форм романа эта особенность мышления субъекта романного творчества организует художественный мир романа — повествование о судьбе отдельного персонажа строится таким образом, чтобы оно включало в себя как можно больше разнообразного материала, как можно больше различных форм жизнедеятельности, тем или иным образом оказывающихся связанными с жизнью героя. Для того чтобы интересно рассказать, развернуть, разработать индивидуальную жизнь героя, роман переносит героя из страны в страну, заставляет его встречаться со множеством людей и переживать множество приключений. Эта тенденция экстенсивно разрабатывать, расширять жизнь героя часто ведет к характерному дублированию основного действия в побочных эпизодах и образованию целых дублирующих его сюжетных линий. С полной отчетливостью эта тенденция обнаруживается еще в эллинистическом романе, где уже наличие двух главных героев-любowników позволяет построить две линии действия, отчасти повторяющие друг друга, но все время переплетающиеся и стремящиеся к соединению. Античный роман дает дублирующие параллели к историям героев и их отдельным эпизодам, вводя в действие второстепенных персонажей, обычно заставляя главных героев выслушивать и переживать рассказы этих персонажей, чья судьба очень напоминает их собственную.

Эта романная тенденция подобным образом чудесно разворачивать частную судьбу и как бы переполнять ее материалом, переливать ее в большое единство целостности жизни, давая ей тем самым всестороннее восполнение, очень характерна и для самых зрелых форм романа, где она осуществляется с предельной интенсивностью и глубокой содержательностью, особенно в русском романе, например, как уже говорилось, в «Подростке», в других романах Достоевского и Толстого, где этот принцип построения романного мира связан с основной проблематикой и концепцией личности. В искусстве XX в. эта особенность конструкции романа выносится уже на поверхность его формы. По принципу образного и сюжетного параллелизма строится образ героя в романе Т. Манна «Доктор Фаустус», где между историей Леверкюна, который и сам «был велик делать одинаковое неодинаковым»¹⁰⁵, и едва ли не всеми остальными персонажами — от Цейтблома до мальчика Непомука и героя народной книги о докторе Фаусте, а также вплоть до судеб целой страны устанавливается тайная связь — «тождество». В этой композиции разрабатываются самые различные, в судьбе самого Леверкюна не реализованные, но тем не менее принадлежащие ему возможности, сообщающие его образу громадную перспективу глубины, полноты и интенсивности жизни.

Так и в романе «Волшебная гора» Сеттембрини, Нафта, доктор Кроковский, м-м Шоша, Пеперкорн, Иоахим и другие персонажи, живущие своей независимой от героя жизнью, фактически оказываются различными формами развертывания и осуществления возможностей главного героя. И если здесь позиции этих персонажей непосредственно воспринимаются и осмысливаются Гансом Касторпом, входят в его сознание, то в романе «Доктор Фаустус» многие решающие для развертывания образа героя обстоятельства находятся вне его сознания, как, например, вторая мировая война.

Одновременно художественный мир романа развертывается и с противоположной точки зрения, с точки зрения разработки единства и целостности большого мира, а своеобразной конкретизацией этого единства, в свою очередь, может стать уже жизнь индивида, его внутренний мир. Роман строит эпическое целое, собирая его из различных частей человеческой жизни, устанавливая связи между разрозненными сферами индивидуального, социального, природного бытия, между высоким и низким, конечным и бесконечным, случайным и необходимым. Романная концепция эпического единства отличается тем, что

мир предстает здесь в дробности и осколочности разных форм жизни, но вместе с тем в нем открывается некая внутренняя энергия, в которой все разрозненные, «прозаические» осколки, шаг за шагом упорядочиваясь, перестают быть случайными и претворяются в поэтическую целостность. Как пишет Д.В. Затонский, «романист видит перед собой *разрозненность*, но намерен воссоздать ее как цельность»¹⁰⁶.

Уже средневековый роман тяготеет к большой дробности композиционной организации — переключению с одной сюжетной линии на другую, как это происходит в таком раннем образце жанра, как анонимный «Руодлиб» (начало XI в.), где отсутствует непрерывность развития сюжета. В более развитых формах раннего романа композиция оказывается необычайно сложной. У Вольфрама фон Эшенбаха роман «Парцифаль» состоит, как кажется на первый взгляд, из совершенно не связанных между собой частей. В первой части на протяжении нескольких книг речь идет о подвигах Гамурета, отца Парцифалья, и только во второй появляется главный герой, история которого, однако, систематически прерывается другими сюжетными линиями.

Современный исследователь определяет такой тип организации текста как «аркообразующий»: «Аркообразующее повествование характеризуется тем, что тесно связанные, по содержанию принадлежащие или соответствующие друг другу части повествования прерываются вставками. В композиции целого это могут быть «книги» или «группы книг», в отдельных частях — сцены или другие включения среднего объема»¹⁰⁷. Однако такое построение романа создает не хаос, а именно связь — связь самых различных, далеких друг от друга явлений, между которыми автором устанавливаются — часто через все произведение — отношения аналогии, подобия, симметрии и отражения, рифмы и переключки. Такая композиция и активно членит художественный мир, делает его дробным, и одновременно организует его смысловую, идейную связность.

Но такая композиция оказалась характерной особенностью построения романа и нового времени, в том числе и самых реалистических его форм. Хотя теперь мы уже не встречаем таких изошренных, «математических», формально-орнаментальных композиций, на самом деле произошло серьезное углубление этого принципа построения романа. Это неизбежно именно в новое время — в эпоху социально-нравственного расслоения жизни на различные относительно самостоятельные сферы, обладающие своим сознательным отношением к себе и другим «жанрам» бытия, встречающимся теперь в пределах одной литературной формы. Здесь главное — уже не прерывистость в развитии основного действия, внутри которого распределяются различные эпизоды (хотя и это имеет место), а то, что пространство художественного мира состоит из многих пространств, мест действия, где движение жизни идет по своим законам, в своих ритмах и в своих системах нравственно-психологического, социального поведения.

Так, чужды друг другу «миры», составляющие картину жизни в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: поместье и дом Кирсановых с флигелем Фенечки и деревней, город с губернатором-«прогрессистом», Кукшиной и ее кругом, поместье Одинцовой, дом стариков Базаровых, кладбище. Здесь и разные круги социальной жизни России, и представители различных социально-нравственных, социально-политических позиций. Многообразие хронотопов обуславливает неоднородность картины жизни и наличие границ внутри художественного мира романа, преодолеваемых по-разному: с одной стороны, героем, для которого это пересечение границ означает глубокую перестройку внутреннего мира, переход в новую стадию жизни, с другой — автором, который из всех этих разных форм жизни выработывает единую, всеобщую картину мира, космос, устойчивый, законченный порядок, но одновременно и движущийся поток жизни, творящий и постоянно пересотворяющий себя.

Столь небольшой роман И.С. Тургенева даст относительно полную, а главное, — системную картину русской жизни на определенном этапе ее исторического развития. Но вместе с тем он создает и эпически-уравновешенную картину мира как целостного космоса человеческого бытия, включающего в себя основные его моменты и переживания как дополняющие и восполняющие друг друга: юность и старость, рождение и смерть, нигилизм

и конформизм, надежды и отчаяние, бунт и примирение, ненависть и любовь, гордость и смирение, мечта и отрезвление, свобода и зависимость, мудрость и неопытность и т. д. В романе Тургенева в конкретных русских характерах можно увидеть и основные социальные типы России конца 50-х гг., и «составные части человеческого общества» (как выражался Бальзак), и основные формы «человеческой природы»: сильный и слабый, умный и глупый, «романтик» и «рационалист», «революционер» и «консерватор», холодный и дружелюбный и т. п. Принципиально для романного искусства и то, что признаки этих основных типов имеются едва ли не в каждом из главных героев — Базарове, Аркадии, Павле Петровиче и Николае Петровиче.

Важно то, что все эти моменты человеческой жизни в романе не существуют как завершенные, замкнутые в себе. Все они даны как моменты и аспекты одного единства, одной целостности жизни: они «живутся», переживаются и изживаются не только отдельными индивидами-персонажами, но и всем целым — романом как единой жизнью, осуществляющейся в каждом герое, в каждом эпизоде, слове, жесте.

Здесь опыт «отцов», их чувства и надежды должны больно натолкнуться на то новое, что приносят с собой «дети». Но и «отцы» — совсем не апологеты существующих порядков, и они составляют определенную оппозицию им, содержат в себе некоторую долю «нигилизма». Таково «англоманство» Павла Петровича. А внебрачный ребенок Николая Петровича является своеобразным отрицанием традиционных моральных установлений, и «нигилист» Аркадий, покровительственно похлопывающий отца по плечу, оказывается братом этого ребенка. Нигилизм сына, обижающий отца, постепенно изживает себя в контакте Аркадия с родным домом и в его любви к Катюше — сестре Одинцовой.

Нигилист Базаров тоже влюбляется — в саму Одинцову, не способную ответить на его чувство. Эта любовь ставит под сомнение его позицию и обнаруживает его глубокое одиночество. Но этот эпизод напоминает любовь и одиночество идейного противника Базарова — Павла Петровича, безответно любившего загадочную княгиню Р. К этому следует добавить, что Базаров и Павел Петрович оказываются не только идейными противниками, но и тайными соперниками в любви к Фенечке, так что их дуэль начинает граничить с молчаливым сговором. Случайная смерть Базарова выглядит как результат безнадежности его положения, всей его деятельности и является скрытой метафорой, с одной стороны, самоубийства (ведь он порезался при вскрытии трупа человека, умершего от тифа), а с другой — обреченности героя в силу отсталости России (пустяковый случай оказался роковым именно из-за непрофессионализма сельского лекаря). Против этой социальной и культурной отсталости «мира отцов» и восставал Базаров.

Все в романе переплетено, связано, противоположности таят в себе единство, каждый момент соотнесен с другим — многообразнейшие, не связанные между собой явления оказались моментами общего движения жизни, так что кажется, что все произрастает из одного образа — зерна. Прорастая, оно рождает растение, каждая ветвь и каждый листок которого является разворачиванием одного образа, одной метафоры, и целью этого растения, его плодом должна стать аналогичная метафора человеческого бытия.

Это действительно так, но вместе с тем здесь есть и другая сторона: роман создается из обособленных кусков, жизни, принадлежащих далеким друг от друга мирам, и задача художника, как писал Л. Гроссман о романе Достоевского, — «создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание»¹⁰⁸.

Это говорит об особой сложности внутренней природы: художественной деятельности, создающей романное единство мира и обуславливающей особый характер этого единства, суть которого никак не исчерпывается представлением о единстве как космосе. Другая сторона природы этого единства связана с диалогическим характером деятельности субъекта, о чем речь пойдет в следующем параграфе. Оба понимания единства мира связаны с исходными ценностями: романного сознания и основными творческими задачами субъекта в романе — это две стороны проблемы осуществления человека.

В данном случае речь идет о ценностной ориентации романного мышления на единство мира как космос человеческого бытия. Этот регулятивный принцип романного

мышления связан с коренными э п и ч е с к и м и основами искусства романа и приобретает особую значительность в самые «романные» эпохи — эпохи наиболее драматичного отчуждения между человеком и миром. И особенно ярко этот принцип обнаруживает себя на уровне сюжетно-композиционной организации романного целого как произведения. Самое острое переживание ситуации отчуждения вызывает и наиболее энергичную деятельность автора в этом плане, как это видно, например в романе Дж. Джойса «Улисс», представляющем собой яркий пример выработки эпического единства из мира отчуждения и хаоса, где автор по-модернистски пытается сконструировать, алхимически синтезировать из разнородных осколков целостность жизни, миф бытия, в котором все живет по принципу «все во всем». Создается не имеющая себе равных по сложности организация произведения, где изощренная композиция разного рода мотивов, символов, стилистических аллюзий позволяет включить героя в грандиозное единство мира, и завершающее, и развоплощающее его как органическую частицу вечно живущей целостности, которую он субъективно отвергает, но которой тем не менее живет. Отвергающий жизнь Стивен находит себя, свою жизнь, покой и счастье в приемлющем жизнь Блуме. Центральную роль в решении проблемы восстановления единства человека с жизнью, преодоления его отчуждения, обретения полноты бытия играют образы любви, матери, родины, моря, воплощающие это единство. Такого рода образы и мотивы вообще очень важны для романного искусства.

Выше уже говорилось об «универсалиях» в романских зачинах. «Универсалии» намечают перспективу вхождения героя в большое целое, его осуществления в этом единстве. Композиционное завершение романа связано с завершением разработки образа героя в этом единстве, и само это единство «сворачивается» до основной ситуации бытия романного героя, сосредоточивается на отдельном моменте его судьбы, оказывающемся в чем-то идентичным исходным универсалиям. Действие как будто упрощается, в конце романа обычно происходит своеобразное восстановление исходного состояния — герой, кажется, возвращается автором в ту систему обычного порядка, единства жизни, из которой он был выведен в начале.

В плане сюжетно-композиционного развития в конце происходит разрешение основных противоречий, отпадают дублирующие основное действие сюжетные линии, разлученные находят друг друга (в этом отношении особенно характерны античный роман и роман барокко, разрешающиеся полной гармонией), число основных героев обычно редуцируется до одного или двух, объединяющихся при этом в супружескую пару. Попытки героев нарушить установленный порядок, практически или нравственно преодолеть те или иные социальные или моральные границы обычно заканчиваются их поражением в той или иной форме; примирением, торжествуют предначертания судьбы, индивид возвращается к своему изначальному предназначению — и роман как бы возвращается к изначальному порядку, исходная упорядоченность действительности восстанавливается. Так, Дон Кихот отрекается от своего безумия, принцесса Клевская преодолевает свою страсть, де Грие хоронит Манон и возвращается в Европу, Вильгельм Мейстер получает профессию, Жюльен Сорель терпит поражение, Раскольников возвращается к людям, герой тургеневского романа «Дым» излечивается от болезненной страсти, Анна Каренина отрекается от любви, Эмма Бовари умирает и т. д. Соответственно в конце романов появляются мотивы, аналогичные зачинам, связанные со всеобщими началами жизни.

Эта восходящая к архаике сюжетная схема¹⁰⁹ представляет собой как бы углубленную разработку обычного порядка человеческой жизни путем его временного нарушения, выхода за ее нормальные границы, в результате чего герой и достигает полноты жизни, драматически переживая, испытывая эти ее границы, связи, установления, познавая ее сущность, закон ее скрытой от него ранее целостности, единства. Возвращение к исходному порядку означает не капитуляцию перед реальностью, а, напротив, глубокое чувство реальности, которым живет роман и из которого он исходит, чудесно ее преображая. Но жизненный порядок, восстанавливаемый в конце романа, интересен не сам по себе, а его пониманием и оценкой, завоеванными героем в ходе его столкновения с жизнью. Этот порядок реальности теперь нравственно пережит, открыт его с м ы с л для человека; герой

познал новые ценности, познал человеческое, соответствующее возможностям, задачам, предназначению человека нравственное содержание жизни своей и жизни всеобщей. И в этом смысле роман преодолевает действительность, как реальную, так и изображенную в тексте произведения; он преодолевает порядок обособления, отчуждения в той цельности и полноте человеческой жизни, которая открывается его герою или открывается автором в жизни героя как нравственная ценность.

В конце романа герой оказывается и завершен, и незавершен одновременно: он приходит к определенному итогу, но содержанием этого «итога» является все богатство жизни и ее возможностей, которое было развернуто в целостности романного жанра и которое бесконечно превышает его судьбу по сюжету. Дело не в том, что герой, закончив один этап своей жизни, останавливается на распутье перед следующим, а в том, что в результате художественной разработки его жизни открылась невоплотимость человека в отдельную частную судьбу, что человек осуществляется не только в себе, но и в других. Личное поражение героя, сужение его личности в конце романа, возвращение в «рамки» подчеркивает контраст между конкретной судьбой и широтой человечности героя, осуществляемой художником во всем целом романа.

В этом отношении показательно двойное завершение романа Л. Толстого «Анна Каренина»: гибель Анны и нравственное просветление Константина Левина, в чей мир переходит роман. Стремясь к осуществлению себя, достижению счастья полноты жизни, Анна вступает в конфликт с миропорядком, переступает его границы и гибнет. Однако роман заканчивается, не так, как оканчиваются трагедии. Ведь жизнь романного героя, полнота его человечности заключена не в нем одном — человеческим продолжением и восполнением Анны в художественном космосе романа является Левин. Кризис, едва не приведший и его к самоубийству, связан с теми самыми проблемами, которые не могла разрешить Анна, и его нравственное просветление буквально продолжает жизнь Анны там, где она для нее самой продолжаться уже не могла. Он сознательно делает те нравственные выводы, к которым вел ее трагический опыт. Вывод Константина Левина о «смысле добра» есть не утверждение, общественных установлений, как будто бы восторжествовавших со смертью Анны, а открытие истинных нравственных ценностей.

Полнота жизни романного героя не столько в практическом преодолении всех социальных и моральных границ, сколько в полноте его нравственной активности, преодолевающей его социальную ограниченность и позволяющей ему соединиться с миром, найти свое истинное продолжение и восполнение в других людях.

Нравственному опыту героя на уровне авторской активности соответствует эстетическое упорядочение всего художественного мира — в фабульно-сюжетной, композиционной, повествовательной организации произведения. Оставаясь для героя лишенным единства, на уровне художественной организации произведения мир обретает единство космоса — связь и соответствие, композицию, смысловую соотнесенность всех мотивов, фигур, сюжетных ходов и линий. Эта упорядоченность внеположна сознанию героя, но свой смысл она обретает только в связи с его нравственной активностью.

§ 4. Диалог в романе

В предыдущем параграфе единство романного мира рассматривалось в качестве единства, организованного как космос. Но этой истиной проблема романного мира не исчерпывается, такое его понимание, как уже говорилось, отражает только один аспект его природы. Другая, антиномичная, истина заключается в том, что романский мир — не монологический космос, так как представляет собой взаимодействие не вещей, а разных активностей, деятельностей, позиций, разных форм ценностного отношения к реальности и друг другу и выступает в силу этого как диалогическое единство этих активностей.

Проблема диалога как формы отношений, организующих романное целое, впервые была поставлена М.М. Бахтиным, выдвинувшим в центр концепции романа проблему отношения сознаний. Эта проблема действительно возникает в эпоху романа, когда господство коллективного сознания сменяется «разноречием» социально-нравственных, индивидуальных позиций, представляющих и отстаивающих свои «правды». Эпопея мыслит мир «готовым» — ценностно упорядоченным, здесь «точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое»¹¹⁰. Роман же создает образ действительности становящейся, противоречивой, проблема этической, которая сама создает и пересоздает, отвергает и снова ищет новые формы оценки и осмысления себя, новые «языки».

Жизнь, предстающая перед нами в романе, постоянно ищет свой собственный смысл, примеривает на себе разные формы оценки, разные языки, выдвигает новые и новые системы ценностного упорядочения бытия человека. Роман как раз является тем жанром, в котором такая картина мира может быть эпически развернута. Он создает композицию различных сфер жизни, предстающих как точки зрения, обособленные языки, вступающие между собой во взаимодействие, общение, диалог, опору. Организация всех этих точек зрения в диалогические отношения и позволяет обнаружить и акцентировать в каждой из них присущую им ценностную направленность, объективировать их обособленность, и вместе с тем, организовав все эти позиции в некоторое диалогическое единство события взаимодействия и общения, дать им подлинную жизнь и восполнение.

Обособление различных социально-нравственных сфер и возникновение их общения, появление «частных интересов» и переход индивидов из одной сферы в другую обуславливают появление индивидуального опыта и сознания, а в связи с этим и выдвигают проблему самого сознания, его истинности, нравственной состоятельности, его отношения к коллективному сознанию, а также и проблему соотношения, упорядочения сознаний — общих ценностей.

Роман формируется вместе с развитием «разноречия» сознаний, вместе с познанием и признанием этого разноречия, способностью услышать чужое слово, понять его особый мир и вступить с ним в диалог. В установлении диалогических отношений между разными ценностными формами и сферами жизни роман находит способ творчески разрабатывать жизнь в ее многообразии и одновременно единстве.

Диалогические отношения формируют романский мир так, что происходит, с одной стороны, максимальное углубление и заострение обособленности различных сфер жизни друг от друга, получающих таким образом высокую степень самостоятельности и самооценности, отстаивающих достоинство и правоту своего собственного, отдельного от других, непохожего на другие бытия; с другой стороны, эти осколки бытия познают друг друга, устанавливая связи между собой и устремляются к новому единству, не мешающему обособлению, а скорее, уважающему достоинство обособления. Обособленные атомы жизни самоопределяются в общении друг с другом и в этом же общении достигают переживания интенсивности своей собственной жизни, восполнения ее другими ее формами в совместном, едином потоке бытия, стремящегося к целостности и единству, каждая часть которого обращена к другой, внутренне связана с характером целого. Единство открывается путем диалогического погружения, углубления в каждую отдельную сферу жизни.

В книге Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы» хорошо видны решающие предпосылки романа: художественная деятельность здесь направлена на углубленную разработку процессов социально-нравственного обособления различных сфер жизни, на выявление распада средневековой формы единства мира, расслоение его на отдельные сферы, «жанры», обладающие своим субъективным опытом и своей системой ценностей, более или менее сознательно противопоставляющие себя другим «жанрам» бытия и системам ценностей. Этот общественный процесс, четко обозначившийся еще в эпоху рыцарского романа, к Ренессансу приобретает вполне осознанный характер, ярким свидетельством чему является, например, «Декамерон» Боккаччо. В английской литературе с ее пластически-предметным духом и специфическим уважением к достоинству самостоятельности он в полной мере приходит к своему осознанию уже в творчестве Чосера: разнообразие форм жизни и их «разноречие», многоликость и многоязыкость жизни, не покрываемой приматом общего, становится структурообразующим художественным принципом его книги «Кентерберийские рассказы» в гораздо более осознанной и завершенной форме, чем в «Декамероне». Это эстетическое осмысление многообразия мира оказывается поворотным пунктом в развитии эпической литературы.

Многообразие форм бытия было известно, конечно, и раньше, но каждая из его форм существовала как бы сама по себе и не приходила к самопознанию; мир, как пишет А.Я. Гуревич, не казался человеку многообразным и разнородным¹¹¹. В рыцарском романе XII—XIII вв. и романе современников Чосера, например у Мэлори, рыцарская культура мыслится как культура универсальная и общезначимая; все остальное выходит за пределы культуры вообще. Сколько бы ни путешествовал рыцарь, он никогда не выходил за пределы своего космоса — везде он встречал только замки, рыцарей, королей, волшебников, дев и т. д. Если где и появляется крестьянин, то в почти обезчеловеченном облике, как, например, в «Ивейне» Крестьена де Труа, где он почти даже не понимает смысла речей рыцаря и, как и в других романах, играет исключительно вспомогательную роль. При этом искусство эпохи в целом не игнорирует многообразия жизни, однако все эти формы существуют в искусстве только сами по себе, живут в разных жанрах, не встречаясь в одном произведении в своей самостоятельности, не общаясь между собой, не сталкиваясь; следовательно, они и не познают друг друга, не осознают себя, свои ценности в полной мере.

В XIV в. в Англии начинается большое движение, которое в итоге привело к возникновению нации. Здесь все начинает общаться, выяснять отношения друг к другу, завязывать новые. И. Кашкин, описывая эту эпоху в статье о Чосере¹¹², приводит два симптоматичных анекдота о короле и ростовщике: один — XIII в., другой — XIV в. В первом король дергает за бороду и унижает ростовщика-кровопийцу, во втором — купец приглашает короля к себе в гости и в качестве подарка ему сжигает все королевские векселя. «Монологическая» позиция короля разрушена — король не может не считаться с купцом, на место «монолога» приходит «диалог». Качественно разные образы жизни, различные позиции оказываются уже значимыми друг для друга, требуя к себе уважения и понимания. Каждый осознает свое особое место в мире наряду с другими. Таким образом, идет процесс консолидации нации, в котором все узнают друг друга и объединяются уже на этом новом основании, так сказать, в новом жанре.

Различные «жанры жизни» образуют в книге Чосера новое единство, внутренне очень многообразное, в котором каждый жанр и самостоятелен, и связан с другими. В книге представлены все основные жанры средневековой литературы — от героического и звериного эпоса и рыцарского романа до христианской легенды и фаблио; объединяются они не «лабораторно», как у Боккаччо, а чуть ли не диалогически — каждый из них, являясь самостоятельным жанром и представляя самостоятельную сферу жизни, выступает и как самобытная часть целого, обладающая внутри этого целого своим собственным голосом. Этому способствуют прологи, а еще больше — спор всех этих сфер между собой.

Так, рыцарь и мельник рассказывают истории на одну и ту же тему — о соперничестве в любви, но в рассказах совершенно разных жанров, разной эстетики, мировоззрения, системы ценностей (рыцарский роман и фаблио). Так все точки зрения

оспаривают друг друга, но и самих себя — здесь постоянно происходит пародийное, часто смеховое взаимодействие между персонажами рассказов и реальными представителями описанных в рассказах сфер жизни. Так сталкиваются мельник, рассказывающий о плотнике, и мельник — персонаж рассказа плотника, кармелит-рассказчик и кармелит-персонаж, рыцарь-рассказчик и рыцарь в рассказе Чосера, серьезность отношения к рыцарю Чосера и объективная пародийность его рассказа и т. д. В этих взаимоотражениях и выявляется самобытное, характерное для всех персонажей.

Принципиален и образ автора-повествователя — Чосера, который оказывается «фамильярно» потеснен и высмеян этой шумной компанией, «эпически» все оценивающей, по сути народно-языческой стихией. Он выражает свою субъективную позицию в этом пестром мире, но она не выдается за абсолют, она признает безусловность реальности, правоту и других позиций, других нравственных ориентации, ценностных миров.

Но диалог предполагает еще и понимание другого, наличие некоего «среднего члена» между позициями. Этот полюс диалогического сознания обнаруживается в гуманистическом диалоге XV в., описанном Л.М. Баткиным. Здесь исходным моментом является уже не встреча изначально чуждых друг для друга миров, а представление о восходящем к единству человеческой природы единстве сознания, которое может выступать в разных и оспаривающих друг друга вариантах и обликах. Это — «столкновение разных умов, разных истин, несходных культурных позиций, составляющих единый ум, единую истину и общую культуру»¹¹³.

«Кентерберийские рассказы» прокладывают дорогу современному роману, доказывая распад старого единства коллективного сознания и акцентируя свое внимание на объективном, реальном существовании множества миров-сфер, обладающих своим опытом, мировоззрением, относительно самостоятельными системами ценностей. Но здесь отсутствует центральное звено романной структуры — романский личностный герой-индивидуальность, обладающий определенной нравственной самостоятельностью и сознательным, диалогическим отношением ко всем противостоящим ему сферам жизни и системам ценностей. До этого пока еще очень далеко: персонажи являются лишь фольклорно-эпическими представителями каждый своего единства жизни, своей сферы, и в них нет личностного сознания внутри этой сферы и в жизни в целом. Так и повествователь противостоит им — как наблюдатель, несколько отстраненный и эпически-«объективно», из другого социально-нравственного ценностного единства, следящий за этими чуждыми ему типами жизни. Он не способен установить ни с одним из них специфически-романного, личностного контакта, увидеть в ком-нибудь из них, этих сверхколоритных эпических фигур, личность. Все они остаются эпическими героями. Очевидно, в самой действительности отсутствуют необходимые для их нравственной, личностной индивидуации предпосылки.

Самостоятельность сознания, личности героя становится проблемой только в «Дон Кихоте» Сервантеса — первом настоящем «современном» романе. Личность впервые предстает здесь именно как проблема индивидуального сознания, здесь впервые все строится на диалоге индивидуального сознания с действительностью. Проблема сознания Дон Кихота связана с проблемой отношений субъекта и объекта, сознания и жизни, с развитием цивилизации утративших свое прежнее единство. Этой проблемы еще не знает сознание героев Чосера, не отличающее своих ценностей от своего жизненного уклада.

Дон Кихот живет уже в иной исторической реальности, но не признает того, что сознание и жизнь больше не образуют тождества. Это показал С. Бочаров: «...в начале коллизии «Дон Кихота» — роман, вторичное, идеальное бытие, образ мира в сознании, который сталкивается буквально в каждом предмете с другим, несовместимым с ним образом мира»¹¹⁴. Сознание Дон Кихота обладает, таким образом, особой активностью: оно эпически не признает мира единичных явлений, он «*видит* идеальные образы, вместо отдельного и случайного — целое и всеобщее», его сознание «измеряет практический окружающий мир своей мерой единства и целостности»¹¹⁵. Сознание не только противостоит, но и сопротивляется действительности, и роман Сервантеса строится из «субъективных образов

мира»¹¹⁶: каждое сознание является как бы одним из романов, содержащих свой образ мира, концепцию его единства и целостности; все эти сознания в той или иной степени представляют определенные формы коллективного сознания, ценностно упорядочивающего мир, исходя из опыта и ценностей своей сферы жизни. В этом диалоге развивается и личностное сознание и самосознание личности, отделяющей себя не только от чуждой ей социально-нравственной позиции, но и от того коллективного сознания, которому, казалось бы, обязана своим происхождением ее точка зрения. В диалоге происходит как «предметная» переработка и присвоение чуждых ценностей, так и осознание, корректировка своих, выработка сознательного, свободного отношения к «архетипическим» основам своего сознания.

Поэтому диалог языков как словесно осуществляемых систем общественного и индивидуального сознания, как идеологически наполненных языков — мировоззрений — ставится М.М. Бахтиным в центр романа: «Социальным разноречием и вырастаемой на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир»; любая тема движется в романе «по языкам и речам», дробится «в струях и каплях социального разноречия»¹¹⁷, преломляется и диалогизируется в разных сознаниях, словах. Здесь и рождается так называемое романное слово. Проблемой романа становится социально-нравственная жизнь и взаимодействие обособленных сознаний, живущих своим собственным опытом, частных точек зрения, противостоящих эпическому авторитету коллектива и добивающихся признания как у коллективного сознания, так и у сознания других частных индивидов и сфер социальной жизни. В ходе активного диалогического взаимодействия всех этих сознаний происходит их романно-эпическое восполнение, достигается интенсивность, глубина, многогранность их социально-нравственной жизни.

Бахтин определяет диалогические отношения как «существенное взаимодействие сознаний», предполагающее их равноправие, так что диалогическая позиция «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя», в силу чего он оказывается субъектом «диалогического обращения»¹¹⁸. В диалоге автора и героя слова автора обращены к герою, он спрашивает его, ждет от него ответа; автор и герой встречаются в одной плоскости¹¹⁹. Диалогическая позиция автора делает героя самостоятельным субъектом, способным вступать в диалог с другими сознаниями. Диалогические отношения рассматриваются М.М. Бахтиным как отношения «между целыми высказываниями разных речевых субъектов»: «это — особый тип смысловых отношений, членами которого могут быть только целые высказывания (или рассматриваемые как целые, или потенциально целые), за которыми стоят (и в которых выражают себя) реальные или потенциальные речевые субъекты, авторы данных высказываний»¹²⁰. Диалогические отношения «должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения»¹²¹.

М.М. Бахтин исследовал диалог прежде всего в области слова, где воплощаются отношения сознаний в жизни; роман изображает эти отношения сознаний, сам строится на них. Полифонический идеологический роман — это роман, основным принципом построения которого является изображение этого диалога самостоятельных сознаний, смысловых позиций, со всей полнотой выражающих себя именно в слове. Это стало возможным потому, что автор сумел осознать себя одним из участников диалога сознаний, сам включился в него; его отношение к герою — его слово — стало диалогическим.

Но хотя Бахтин и противопоставляет полифонический роман монологическому, он не отрицает и того, что «всякий вообще роман полон диалогических обертонов... В диалогичности (resp. субъектности своих героев) Достоевский переходит какую-то грань, и его диалогичность приобретает новое (высшее) качество»¹²². Бахтин исследовал роман прежде всего как организацию разноголосья сознаний, представленных героями и социальными группами как субъектами речевых высказываний; но он напоминал, что «при широком рассмотрении диалогических отношений они возможны и между другими

осмысленными явлениями, если только эти явления выражены в каком-нибудь знаковом материале»¹²³.

Поэтому диалогические отношения могут возникнуть между всеми элементами романной структуры¹²⁴, между совершенно всеми образами и мотивами, системами образов, сюжетами и т. д. В.В. Федоров показал, что все эти элементы могут представлять как реплики «большого диалога», разворачиваемого художником; так, в «Анне Карениной» это диалог целых миров, «а не столкновение мнений, точек зрения о мире»¹²⁵. На уровне художественной деятельности, а плоскости организации художественного целого все — герой, деталь, пейзаж — может означать, выражать какую-то активность, какие-то формы понимания жизни, выступая на правах целостного «высказывания», диалогически соотношенного с другими. И здесь герой может «слышать» повествователя и «отвечать» ему, вступать в диалог с персонажами, о которых он по сюжету ничего не знает, с картинами природы, разворачиваемыми автором «за его спиной», с целым художественным миром, устройство которого в принципе лежит «по ту сторону» его сознания¹²⁶. Более того, в романном диалоге участвуют целые сферы, центры действия, сюжеты внутри целого, вставные истории, дома и города, если на то будет воля автора. Однако такое понимание романа возможно только тогда, когда содержание художественного произведения воспринимается не только как жизнь, но и как искусство, художественная деятельность, в свою очередь представляющая собой диалог с жизнью.

Но таким образом диалогические отношения организуют образные системы во всех видах и жанрах искусства, и в этом специфика диалогических отношений вообще в искусстве — будь то музыка, живопись, литература или другие его виды. Применительно же к литературе специфика диалогических отношений в организации произведений разных жанров может быть определена только в связи с характером и задачами той художественной деятельности, которая создает определенную жанровую форму, в связи с проблематикой, присущей как жанру, так и конкретному произведению.

Так, романый диалог — это способ развертывания, образа героя в его конфликте и единстве с миром, это романная форма диалога «внутренней» и «внешней» точек зрения — максимального углубления в неповторимую внутреннюю жизнь личности и вместе с тем разработки ее на просторах большого мира противостоящей индивиду жизни. Романый диалог — это форма развертывания полноты жизнедеятельности героя, человечески-сущностного восполнения его жизни всею целостностью противостоящего ему единства мира. Здесь жизненной активности романного героя, его ценностям отвечает встречающая активность внешних сил и обстоятельств, заключающих в себе свою логику, свою систему ценностных отношений.

Так, например, в античном и барочном романах целое организуется творческим субъектом как диалог между жизненной активностью героя, его стремлениями и активностью «судьбы», которая, с точки зрения героя, враждебна ему, а на самом деле, с точки зрения «объективной», внешней, ведет его к высшему счастью, реализует и раскрывает ему его высшее предназначение и благо, что и познает герой в конце романа. Этот романый диалог создается художником на уровне фабулы и сюжетно-повествовательной, композиционной организации целого, где постоянно взаимодействуют между собой точка зрения героя и точка зрения объективного хода вещей.

В «Анне Карениной» диалог развертывается между жизненной активностью Анны и миром, который отвечает ей на двух уровнях — на уровне конкретных, личных ее отношений с людьми, находящихся в одной плоскости с ее практической жизнью и сознанием, и на уровне авторской разработки всеобщих проблем, ценностей бытия. Этот диалог осуществляется в изображении ее практических отношений с мужем, обществом, в ее любви, а также в сюжетно-композиционной организации целого, где создается смысловая композиция различных художественных мотивов и сюжетных линий, целых миров — ценностная система, как будто недоступная ее сознанию, но все же переживаемая ею в полноте ее жизнеощущения, трагического опыта, система ценностей, по-своему, внутри ее опыта отвечающая ее сознанию, представлениям о счастье. Но таким образом романый

диалог развертывается между ценностями автора и сознанием героя, отвечающего автору полнотой своих переживаний и опыта; в этом диалоге герою открываются ценности, которые хотя и лежат за пределами его непосредственного знания, вместе с тем могут оказаться основой его личности, его стремлений.

Так в романном диалоге происходит построение образа романного героя как целостного субъекта сознания и деятельности, который находится в сложных отношениях обособления и единства с другими, с миром. В этой диалектике обособления и единства реализуется свобода, самостоятельность героя и эпическая полнота его бытия. Диалогическая структура строит образ человека как субъекта и тем самым, раскрывает самую сущность, деятельностную суть человеческого, родовое в нем: она строит образ человека согласно этой мере человеческого — способности субъектно, творчески перерабатывать предметный мир, но в соответствии с мерами и сущностями этого мира. Эта деятельность человека и освобождает его от механической зависимости от окружающей среды (он выступает уже не только как адаптивное, природное, не знающее субъектной активности существо), но вместе с тем эта деятельность и связывает человека с миром. В процессе переработки действительности он присваивает ее себе, осуществляет себя в мерах и сущностях окружающего мира, приходит в новое, человеческое единство с миром.

Таким образом, полагание человека в качестве обособленного, автономного, самостоятельного субъекта, развертывание его деятельностной сущности оборачиваются установлением его единства с миром. Когда маленький, внутренне и внешне несвободный, расщепленный, ущемленный враждебным миром человек рассматривается как субъект, в нем раскрываются его собственно человеческие возможности, его бытие получает перспективу человеческой полноты, целостности осуществления в окружающем мире. Однако, как было показано выше, происходит это не столько в его собственной жизни, сколько в творческой активности, творческом отношении автора, видящего героя как субъекта, разрабатывающего бытие этого одинокого, несвободного героя как человека, личности — в целостности художественного мира романа. Но как в целостности романного художественного мира раскрывается образ героя, так и образ героя участвует в создании целостности романного мира. Автономность субъекта, понимаемого как субъект сознания и деятельности, я его единство с миром неотделимы друг от друга — это п о л ю с а , которые предполагают друг друга, создают друг друга в романе. Максимум обособления порождает максимум единства.

Эти противоположность и единство героя и мира осуществляются во всей полноте их именно диалогических отношений между собой. Диалог — это обособление, отталкивание одного субъекта сознания и деятельности от другого и вместе с тем это обращенность к другому, тяготение к нему, стремление добиться понимания и признания, реализация себя в сознании и деятельности другого самостоятельного субъекта. Диалогические отношения по своей структуре соответствуют отношениям, возникающим между человеком и миром в предметной деятельности, описанной К. Марксом. Диалог — форма полагания автономности субъекта, центробежных сил социальной жизни и вместе с тем — это единственно возможная в романе форма осуществления единства этих самостоятельных, субъектных форм бытия, реализации центростремительных тенденций.

В диалогической системе отношений обеспечивается таким образом единство романного мира, единство человека и мира. Это единство противоположно древнему эпическому единству, находившему свою форму в предании и мифе. Этому готовому единству человека и мира роман противопоставляет единство не готовое, не данное изначально, а единство, которое обнаруживается, постигается, создается в напряженнейших отношениях человека и мира, реализуется в активности, творческой деятельности обособленного индивида, осуществляющего себя в мире, завоевывающего трудное единство с миром.

Но таким образом роман создает концепцию личности, структура которой организована диалогически. С одной стороны в романном диалоге происходит

самоопределение, обособление субъекта, отделение им себя от других, от мира, познание и утверждение им своей суверенности и идентичности, тождественности самому себе, своей завершенности в качестве самостоятельной, автономной личности. С другой стороны, как раз обособление открывает ему невозможность, неполноту отдельного существования, вступающего в противоречие со стремлением индивида к полноте жизни, осуществлению себя в мире, и он, сознательно или бессознательно, самой активностью своей жизнедеятельности вступает в контакт с людьми, переживает этот контакт как саму жизнь внутри своего существа, как свое же собственное «я» и свою волю к жизни. Это, как известно, внутренний сюжет великого романа Достоевского «Преступление и наказание». Чем последовательнее Родион Раскольников противопоставляет свою личность прочим людям, тем неотвратимее он идет к ним, далее вопреки своим субъективным представлениям и целям. Романский герой в силу своего стремления к самоосуществлению, полноте жизнедеятельности познает и присваивает себе закон, меру существования другого, добивается полноты бытия в осуществлении себя во всем, в другом человеке, в котором он находит свое продолжение и развоплощение.

Такие отношения с большой полнотой и органичностью реализуются в разработке наиболее типичного мотива романа — любви, где субъект находит в другом человеке структуру своей личности. Этот «другой», другой субъект выступает перед ним в своей завершенной неповторимости, отдельности, идентичности только самому себе, но одновременно он представляется и незавершенным, не сводимым к какому бы то ни было однозначному определению, не укладывается полностью ни в какую форму. Он заключает в себе еще не испытанные, неведомые возможности и не может до конца совпадать с самим собой, соответствовать какому-то готовому образу, портрету. М. Фриш писал, что «любовь освобождает от любого портрета... человек, которого любят, непостижим». Когда же, любовь кончается, человека видят готовым, строят его образ как портрет — «это нелюбовь, предательство»¹²⁷.

Любовь — одна из главных форм осуществления диалогических отношений субъекта к действительности, и в силу этого она оказывается одной из главных форм достижения полноты жизнедеятельности романного героя, осуществления им в своем индивидуальном, личном переживании полноты и интенсивности контакта с жизнью. Этим объясняется возможность для романа замкнуться на теме любовного переживания. Поглощенные своим чувством герои известных любовных романов находят в нем целый мир, вне которого они уже ничего не видят, не слышат и не ищут. В нем они обретают полноту осуществления себя, счастье, радость траты жизненных сил, самоотдачи, своего жизнеосуществления и растворения в другом. Один находит в другом всю полноту связей с людьми и свою человеческую личность. Любовные отношения оказываются, таким образом, минимальной формой отношений героя с миром, в которых достигается полнота диалогических отношений с людьми. Это — минимальная форма целостного самоосуществления героя в действительности, его выхода за пределы индивидуального существования в мир, позволяющая найти себя в слиянии миром. Вместе с тем условием, предпосылкой такого романного контакта с миром является обособление субъекта; без обособления и самостоятельности не может быть романного героя, как не может быть и любви. Романное чувство жизни отличается от мифологического и эпического тем, что оно достигается в результате именно восстановления целостности путем восполнения жизни индивида полнотой окружающего его жизнотворчества, а не исходит из уже готовой целостности. В этом главная особенность задачи романного творчества и его нравственная необходимость. Отсюда — глубокий драматизм отношений романного героя с миром; сама жизнедеятельность индивида заключает в себе глубокое противоречие: отталкивание от мира, противопоставление себя всем, утверждение своей самостоятельности и вместе с тем могучая тяга к миру, людям, стремление к единению, счастью самоотдачи, растворения себя в другом и других.

В этом отношении творчество Толстого и Достоевского программно для романной концепции отношений человека и мира. Герой Толстого, живущий интенсивной духовной

жизнью, поднимающийся на вершины личностного самосознания, приходит к глубокому расширению своего индивидуального сознания, широко открывается миру «других», находит смысл своего личностного бытия в жизни для других, в жертвенной любви и отказе от себя. Путь героев Толстого — путь испытаний, поражений и кризисов, но последняя истина, к которой они приходят, внутренне гармонична, она обещает спокойствие и счастье. У Достоевского же и сама истина носит противоречивый характер — в ней не снимается драма человеческого существа, а едва ли еще не больше заостряется; в этой остроте — полнота жизнедеятельности героя. Этот герой — в широком смысле «смешной человек», постоянно ощущающий противоречивость своей природы: диалога обособления и соединения с целым, рассудка и нравственного чувства, реальности и мечты. Сущность человеческой жизни здесь — «страдание»: человек разрывается между стремлением к эгоистическому самоутверждению, обособлением и жадной слияния, единства с людьми, причем каждая из сторон требует своей противоположности, в стремлении к полноте жизнедеятельности он тянется к противоположному состоянию как к своему восполнению, завершению своей целостности. «Смешной человек» Достоевского переживает полноту диалогических отношений, в которых осуществляется жизнь личности: «фантастический рассказ» позволяет смоделировать и развернуть связь противоположных сторон как во временном, так и пространственном отношениях, как в последовательности их развертывания, неизбежности перехода от одной стороны к другой, так и в их рядоположенности, одновременном драматическом сосуществовании, воли к обособлению и воли к единству с людьми.

Достоевский был последовательным критиком обособления и его философии, «золотой век» единства всех людей всегда оказывался его эпическим идеалом. Но сам этот «золотой век», лишенный «страдания» личности, не мог быть предметом его искусства романа, так как роман — это форма преодоления действительности не в утопии, а в пределах самой этой действительности, в опыте реальной жизни, отдельной обособленной личности, в опыте работы ее сознания, в самом страдании человека, глубоко переживающего драму обособления, пробивающегося к осознанию своей человечности именно в этом страдании, переживании драмы диалога с миром. Этот драматический диалог и есть то, что у Достоевского называется «живая жизнь». Только в опыте обособления и через него романский герой может обрести единство с миром.

В то же время реальное единство с действительным миром ведет его снова к обособлению. Действительность подчиняет себе человека, отнимает у него свободу, подавляет личность — и ответом на это унижение является гордость обособления Раскольникова, Настасьи Филипповны, подпольного парадоксалиста, закладчика из «Кроткой». Это — обособление, скрывающее в себе тайную жажду возвращения в единство, которое, однако, оборачивается в современном обществе рабством и несвободой, унижением личности.

Эта драма личности является продолжением драмы самой действительности, лишенной внутреннего единства. Сама жизнь лишилась целостного характера, все ее атомы враждуют между собой. Чтобы решить проблему личности, творческий субъект должен решать и проблему действительности. Но и наоборот — жизнь романного героя осуществляется в этих обеих половинах.

Глава вторая

ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРЫ РОМАННОГО СОЗНАНИЯ

§ 1. Диалог и элементы структуры художественной деятельности в романе

Романный образ человека и мира развертывается одновременно в двух измерениях. С одной стороны, человек очерчивается как существо, определенное и ограниченное всевозможными обстоятельствами внутреннего и внешнего порядка, а мир — как ряд более или менее случайных, изолированных, разрозненных явлений, характеров, форм общественной и природной жизни. С другой стороны, эта ограниченность человека и разрозненность изображаемых явлений преодолеваются благодаря тому, что образы человека и мира развертываются не только как имеющие строго определенные границы и контуры, но и как выходящие за свои границы, заключающие в себе возможность внутренне, изнутри сообщаться с другими явлениями, «откликаться им» и осуществляться в них, в чуждой среде, жить «в другом» и «во всем».

Отдельный человек, субъективно как будто замкнутый в своем изолированном мире, живет и жизнью «другой»: внутри его отдельного «я» идет жизнь других людей, жизнь природы и других обстоятельств, и сам он живет в других, которые оказываются как бы формой его инобытия. Романский герой, столь часто претендующий на исключительность, или в своей личной, отдельной, по-романному удивительной судьбе, необычайных переживаниях, или в других персонажах-посредниках или «двойниках», образных соответствиях, в сюжетных аналогиях может войти, перелиться во все, жить всем и во всем, сотворяя, реализуя себя во всем богатстве; мер и сущностей мира, входя в живое всеединство бытия.

Обе стороны деятельности творческого субъекта по развертыванию художественного мира романа предполагают и порождают друг друга: человек, реализуя себя во всем богатстве мира, вместе с тем должен не становиться этим миром, не сливаться с ним, а обретать свою автономию и свободу. Так и воссоздаются отношения диалога человека с миром в форме диалога романского героя с романским миром, — так здесь строится образ человека как субъекта.

В созданных творческим субъектом диалогических отношениях происходит, во-первых, обособление человека, освобождение его от непосредственного подчинения внешнему, обретение им свободной ценностной дистанции к миру и другому человеку, позволяющей ему понять или ощутить своеобразие другого. Во-вторых, в этом другом индивид открывает как бы себя, субъекта, но себя как преображенного, перестроенного по внутренней мере этого другого, как обретшего в другом новую свободу и новые возможности. Осуществление, развертывание моего «я» в другом может вызвать во мне глубокое восхищение, удивление, зависть или ужас и отвращение, т. е. ответную активизацию моей сущности, субъекта во мне, попытку осуществить себя заново, в другой форме, в другой жизни, новых формах общения с другими людьми.

Это — структура реальных жизненных отношений, но полное ее осуществление возможно главным образом в романе, художественной системе, позволяющей радикально развить и исчерпать опыт реальных отношений, добираясь до последних их ценностных основ, разыгрывая и развертывая эти отношения в самых различных композиционных и сюжетных структурах и мотивах, вплоть до такого осознанного построения, обнажения романской проблемы, как роман М. Фриша. В нем герою позволено самому подбирать себе биографии, меняя их «как платья», чтобы в другом, в новой «истории», может быть, наконец осуществить себя, свою сущность как субъекта.

В романном мире происходит как будто то же самое, что в реальном, но вместе с тем и совсем другое: так и диалог в реальности и в мире романа. В реальности диалог почти никогда не осуществляется во всей его полноте. Отчасти он реализуется в разговоре, споре, перепалке или обмене, мнениями, молчаливом взаимопонимании, в религиозном переживании или в искусстве, любви. Но во всей полноте он осуществляется не в отношениях отдельных людей, а в жизни всего рода в пространстве и времени — общества, нации, культуры, человечества. Так и в романе, не в отношениях отдельных персонажей, а в полном пространстве и времени жизни романа, романного поэтического мира осуществляется полнота диалога — романного восполнения человеческой сущности.

Романный диалог вообще, открытый М.М. Бахтиным и прежде всего в полифоническом романе Достоевского, это по особым законам организованный диалог-спор персонажей, диалог глубокий, осознанный; но даже и здесь подлинная полнота диалога достигается не в непосредственном общении героев, не в словах и сознаниях, а в полифонической организации всего романного мира.

В романной диалогической структуре художественной деятельности происходит познание и полагание одним субъектом активности другого субъекта именно как самостоятельной, свободной активности и это обуславливает двойственный характер активности субъекта. С одной стороны, он стремится завершить, собрать воедино все моменты встречной активности другого субъекта. Здесь происходит закрепление, уплотнение, идентификация его качественной определенности, устойчивой направленности его активности, в связи с чем выявляются мотивы этой встречной, деятельности, ее фон, условия, всевозможные обстоятельства, причины и возможные следствия, ее неповторимое место в жизни, мире. С другой стороны, в диалогических отношениях происходит и субъективное развоплощение встречной активности; я открываю в другом себя — освобожденного и преображенного, незавершенного, самостоятельного, но живущего другим миром и другой деятельностью, мерой другого субъекта.

Адекватное диалогическое восприятие этой активности осуществляется при условии как описанной М.М. Бахтиным эстетической вневходимости, объективирующей дистанций к ней, так и вхождения вовнутрь ее смысловой, нравственной направленности как «своей другой». И происходит это внутри романа, в диалоге героя и мира, создаваемом особой структурой художественной деятельности: субъект видит, переживает, осознает себя в форме, активности другого субъекта, но вместе с тем и стремится выйти из этой зоны, выдержать такую дистанцию к другому субъекту, которая позволила бы ему самому остаться именно, субъектом, не превратиться в объект встречной деятельности, не лишиться своей самостоятельности субъекта, свободы своей активности и способности самостоятельно, свободно познавать, оценивать, завершать другого. Оба субъекта стремятся испытать, познать активность другого, узнать в этой активности „себя, но вместе с тем и противостоять ей, сохранить свою суверенность”.

Это значит, что автор и созерцает героя со стороны, наблюдая его в пространстве мира объектов, и становится на его внутреннюю точку зрения, переживая его изнутри и идентифицируясь с ним. Описывая работу художника над образом героя в романе, Р. Лидделл показывает, что в создаваемых им характерах писатель стремится осуществить и развернуть какие-то частицы своего «я», но жажда самореализации оказывается в конфликте со стремлением дать объективный, обладающий своей самостоятельной жизнью и своим складом характер. Авторское «я» как бы стремится разрушить рамки характера, а характер пытается отстоять свою самостоятельность — в результате художник чувствует себя одновременно и действующим лицом, и сторонним наблюдателем¹.

Но дело здесь не только в психологии творчества; важнее та структура диалогического отношения творческого субъекта, которая позволяет ему построить романский образ героя. Это глубинная структура творческой позиции художника, его способа понимания человека, но она обнаруживает себя и непосредственно — в нравственно-психологическом отношении автора к герою. Так, Г. Фрайтаг писал об умении романиста глубочайшим образом соединять «живое участие» к герою и «свободу» взглянуть на него со

стороны, способность отдаваться «пылу и безумию его темных страстей» и сохранять «спокойную ясность духа», так что, и будучи тронут до слез, он может с «внутренней улыбкой» наблюдать их и «пускать им наперекрест» контрастирующие переживания².

Эта структура художественного мышления определяет собой не только отношение автора к герою, но и способ развертывания романного мира в целом, на всех его уровнях — от слова до решения общих проблем. Роман порождается ею, но и сам создает ее. Романский принцип углубления во внутреннюю жизнь и одновременно переливания, развертывания ее в большой мир, в композицию разных форм жизни, принцип разработки образа сразу с внешней и внутренней точек зрения малого и большого мира, — все это, в свою очередь, требует определенной структуры отношений творческого субъекта к его предмету, диалогического мышления.

В целом диалогическое понимание предполагает как *вне*находимость, *д и с т а н ц и ю* субъекта по отношению к предмету, так и его *к о н т а к т*, идентификацию с ним. Отсюда и диалогические отношения романного героя с миром предполагают описанный выше конфликт полагания героем своей отдельности, самостоятельности, независимости от окружающего мира, других людей, «взгляд со стороны» и его слияния с жизнью этих других людей, его жизни с этим миром.

Во всех случаях такой характер деятельности субъекта создается романной структурой художественной деятельности, обуславливающей его способность объективно видеть, завершать другого как готовый характер и одновременно полагать в другом субъекта, моделировать его как свободную активность.

Эта структура деятельности творческого субъекта определяется ее внутренним строением — взаимодействием составляющих ее ценностных отношений, обладающих определенной ценностной направленностью в отражении, моделировании, переработке жизни. Речь идет прежде всего о тех двух необходимо присущих субъекту формах деятельностного отношения к предмету, взаимодействие которых обеспечивает диалогическое восполнение человеческой сущности в романе. Элементами этой структуры являются две противоположные формы познания и моделирования предмета — объективного его завершения в отношениях определенной рационально-познавательной, созерцательной дистанции к нему и развоплощения его внутренней, незавершенной активности, развертывающейся в отношениях нравственного контакта-сопереживания, творческого проникновения в тот же предмет. Это — разные точки зрения, разные формы именно отношения субъекта к предмету; они формируют особый характер романного слова, особую внутреннюю напряженность, двойственность его интонации, противоречиво сочетающей в себе интимную близость к герою и трезвый взгляд со стороны, простоватую непосредственность и мудрую иронию, поэтическое воодушевление и прозаическую деловитость. Романное слово формирует встреча энергий, направленных на обособление и полагание единства, на развоплощение и завершение. Это энергии, отношения, осуществляющиеся в развертывании всего романного мира и по-своему создающие его единство — в своем ценностном плане.

Каждое из этих начал, взятое в отдельности, обладает своей содержательностью; оно связано с исторически сформировавшимися фундаментальными ценностями цивилизации, способами мышления, понимания единства мира. В них — века человеческой культуры, поистине бесконечная перспектива смыслов, оценок, развивающегося коллективного опыта человечества. В этом смысле романно-диалогическая активность субъекта, в которой происходит творческое взаимодействие этих универсальных начал, является драмой, а подчас и иронической комедией встречи универсальных творческих начал в самом незначительном событии обыденной жизни, а роман, кажется, наивно повествующий о судьбе какого-нибудь авантюриста или сумасброда, — вершинным воплощением полноты человеческой культуры. Содержательность только самой диалогической структуры авторской позиции может поэтому оказаться бесконечно богаче конкретных смыслов и оценок, «вкладываемых» художником в свое произведение. Универсальность того восполнения человеческой сущности, которое осуществляется в романе, связана и с

глубинной содержательностью этих элементов ценностной структуры романного мышления. Проблема романа — проблема взаимодействия и необходимости друг для друга этих форм ценностного отношения к жизни.

Эти составляющие структуру романного сознания исторически сформировавшиеся формы ценностного отношения к человеку и миру начинают наиболее глубоко осознаваться и раскрывать свою продуктивность в эпоху кризиса романного сознания, связанного с кризисом личности индивидуалистического типа, кризисом ценностных систем, в которых эта личность (ее можно здесь назвать личностью романного типа) ориентировала себя в мире. Это — конец XIX — начало XX в. и дальше. Выше уже шла речь о том, что именно в этот кризисный период возникает целый ряд философских и эстетических систем, с большой остротой ставящих проблему, находящуюся в центре романа,— проблему поисков целостности человека, единства человека и мира. Теперь следует обратить внимание и на то, что в этом же «кризисном» движении начинают выделяться и абстрагироваться и ценностные установки, подходы, концепции, соответствующие отдельным элементам романного сознания, двум основным, но противоположно ориентированным формам активности творческого субъекта, которые в романе, восполняя друг друга, образуют глубоко продуктивное единство, но в философии оказываются оторваны, изолированы друг от друга. Это позволяет теории романа не только хорошо осознать их своеобразие и задачи, каждой в отдельности, но и понять гуманистическую ценность их единства.

Речь идет о двух противоположных и часто направленных друг против друга тенденциях в идеалистической философии, эстетике, искусстве, которые четко обнаруживаются с момента, когда начинается параллельное развитие позитивизма, натурализма и — «философии жизни», интуитивизма, символизма. Каждая из этих тенденций идеалистически абсолютизирует один из элементов структуры романного мышления: или отношение к предмету с объективно-познавательной дистанции как к готовому объекту, отношение-объяснение, или отношение контакта-сопереживания, духовно-эмоционального «вчувствования», «понимания», проникновения в динамику возможностей самостоятельной внутренней жизни, открывающего в другом свободную незавершенность.

Бросается в глаза то, как натурализм и символизм на практике словно дополняют друг друга, образуя какую-то систему, иногда и уживаясь в творчестве одного и того же художника. Следует обратить внимание и на то, как в разных видах искусства начала XX в. парадоксально соединяются крайне интенсивная чувственность и избыточная субъективность, импрессионистическая детализированность, прямо-таки рационалистическая расчлененность оттенков и динамическая «смазанность», неопределенность и неуловимость общих контуров, как бы изнутри размываемых; бытовая конкретность и повышенный лиризм и интеллектуализм, тяготение к символике, условности, фантастичности образа, а также мистике и иррационализму. В это же время возникают романы прямого и непрямого изображения с установкой на «изображение» и с установкой на «выражение». Очень характерно известное парадоксальное соединение рационального и иррационального в сюрреалистическом образе, у Кафки и др.

В связи с этими общими тенденциями развития западноевропейской культуры и на фоне углубления процессов отчуждения человека, в связи с опытом, вынесенным европейским гуманизмом из первой мировой войны, возникают и специальные философские идеи, выдвигающие новые принципы отношения человека к человеку. Зачастую эти принципы осуществляются в формах так называемых исканий нового: религиозного сознания, представляющих собой попытки нравственного преодоления отчуждения человека от человека, восстановления целостной личности прежде всего не через «объяснение» ее объективных, внешних, отчужденных форм бытия, ее места в обществе, а именно в противовес к этому подходу — путем проникновения в ее внутреннее ядро, внутреннюю меру, «понимания» закона ее самостоятельной — целостной — активности как субъекта.

Интересно, что как раз представитель английской классической политэкономии Адам Смит одним из первых стал на этот путь «противовеса» — поисков целостности внутренней нравственной энергии человека — в так называемой симпатии. «Идея симпатии», «сочувствия» как своего рода органической нравственной энергии человека, изнутри соединяющей его с другими людьми, разрабатывается и такими представителями позитивной науки XIX в., как Ч. Дарвин и Г. Спенсер. В очень разных формах эта идея развивается от Новалиса, Г. В. Ф. Гегеля и Ф.В. Шеллинга до Э. Гартмана, В. Дильтея, А. Бергсона, Т. Липпса. В начале XX в. духовно-историческая школа и психологическая эстетика делают своим центральным понятием «вчувствование» (*Einfühlung*), в соответствии с которым субъект эстетической деятельности полностью «вживается» в свой предмет и отказывается от того, что М. М. Бахтин называет позицией «внеаходимости».

М.М. Бахтин доказал несостоятельность психологической («экспрессивной») эстетики, исходя из анализа общих условий эстетической деятельности. Эстетическое завершение образа человека принципиально невозможно изнутри самого героя — «изнутри себя сама жизнь не может породить, эстетически значимой формы»*. Для создания целостного образа героя — «цельного человека как единой ценности» (86) — необходим избыток авторского видения, восполняющий героя в тех моментах, где он сам себя восполнить не может (24); даже и «...душа как... *целое* внутренней жизни героя трансградиентна его жизненной смысловой направленности, его самосознанию» (89), для своего воплощения она требует другого сознания.

В то же время Бахтин показывает, что эстетическое завершение образа человека предполагает одновременно две стороны художественной деятельности автора — и «вживание» и сохранение «внеаходимости»: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его» (24). Бахтин ищет диалектическое единство обеих сторон, используя и перерабатывая понятие «симпатического переживания» и «эстетической любви» (72—82 и др.), впоследствии приходя к своей диалогической концепции романа, также противостоящей идеалистической абсолютизации одной из сторон деятельности творческого субъекта. Вместе с тем для понимания эстетики романа необходимо вполне осознать, что идеалистическое выдвижение на первый план одного из моментов эстетической деятельности отражает потребность противопоставить силам отчуждения и овеществления человека и его деятельности иные, более «человечные», «живые», «полные» формы понимания человека.

В атмосфере этих исканий в области религиозно-философской мысли возникает и учение о диалоге М. Бубера, центром которого является разработка понятия «*Beziehung*» — отношение, контакт Я — Ты, предполагающий не отношения вещей, а общение живых душ, прежде всего человека и человека, человека и бога. Познанию объекта противопоставляется установление с предметом «Ты-отношения», общения, контакта: «Человека, которому я говорю Ты, я не познаю, я стою в отношении к нему... Только выходя из него, я его снова познаю»⁴. Это уже диалог с другим («*Действительная жизнь есть встреча*»⁵)/М. Бубер цитирует «Основные положения философии будущего» Л. Фейербаха⁶: «*Истинная диалектика не есть монолог одинокого мыслителя с самим собой, это диалог между Я и Ты*»⁷.

Другой человек в этом отношении рассматривается не просто как носитель какой-то мысли, а как «Person», целостная личность: «Когда же мыслительная активность научится выносить, включать в себя, освящать присутствие жизни другого (*die Gegenwart des Gegenüberlebenden*)? Когда мыслительная диалектика станет диалогикой? — лишенным сентиментальности и фамильярности строго мыслительным общением с постоянно присутствующим человеком»⁸. Восприятие «другого» здесь — не наблюдение, не суждение, а «проникновение» («*1ппегшег1еп*»)⁹. Диалогическое переживание «другого», живой

* См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 63. Далее страницы указаны в тексте.

контакт с ним, личностная обращенность к нему, описываемые как «выход-к-другому», «приход-к-другому», «пребывание у другого»¹⁰, — гуманные и религиозные ценности, которые, по М. Буберу, должны обновить современного человека, позволить преодолеть отчуждение.

Очевидно, что концепция диалога у Бахтина довольно существенно отличается от религиозной теории М. Бубера, где диалог в конечном счете совершается между человеком, человечеством и богом. Кроме того, Бахтин полагает участникам диалога больше свободы и самостоятельности, Независимости друг от друга; пафосом диалогической теории Бахтина является не конечное обретение единства в боте, а обретение свободы, полагание самостоятельности другого человека. Характерно, что чуть позже и параллельно с М. Бубером к популярной в начале века проблеме «другого» обращается экзистенциализм, но в отличие от М. Бубера М. Хайдеггер рассматривает «другого» как источник отчуждения, порабощения личности. Там, где Бубер видит отношения субъектов, экзистенциализм полагает отношения объектов и ситуацию «изначального конфликта».

Идеалистическая философия склонна вычленять и абсолютизировать один аспект сложного целого. Такая абсолютизация одной стороны отчасти имеет место и в романном мышлении, однако лишь постольку, поскольку это соответствует противоречивости и отчужденности человеческих отношений в реальности. Из одной стороны искусство романа вырабатывает противоположную и развертывает обе друг против друга, устанавливает полные драматизма отношения взаимодействия, диалога между ними. То, что философия дает в аналитически-абстрагированном виде, уже одним этим объективируя наличное отчуждение друг от друга разных сторон жизни человека, романное искусство разрабатывает как внутренне конфликтное целое, где одно драматически оборачивается и восполняется другим. Философия обнажает и объективирует те элементы раздробленного целого, которые искусство перерабатывает по законам меры человеческой целостности в новое — романное — единство.

Особое напряжение между силами отчуждения и преодоления этого отчуждения свойственно искусству Достоевского с его напряженным этическим пафосом. Из опыта глубочайшего познания отчуждения Достоевский выносит поэтическую мысль «проникновенного» отношения к другому человеку, «восторгов и иступлений», в которых человеческая душа открывает свою глубинную внутреннюю связь со всеми людьми. Вяч. Иванов в духе исканий начала XX в. вычленяет этот аспект художественной деятельности писателя. Остановившись на нравственной идее его поэтического мира, он аналитически раскрывает, философски-теоретически акцентирует противопоставление нравственного отношения к человеку отношению объективно-познавательному, составляющему внутреннюю структурную особенность романного мышления Достоевского, но на первый план он выдвигает только один принцип. Эта односторонность позволяет дать интересную и очень продуктивную для понимания структуры романного сознания разработку составляющих его элементов: «Зиждется этот реализм, очевидно, не на дознании, потому что познание всегда будет полагать познаваемое только объектом, а познающего только субъектом познания. Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение». <...> Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект»¹¹.

Эта разработка понятия «проникновения» явно перекликается с теориями вчувствования и Дильтея, и Липпса, и Шпрангера и др., с противопоставлением «объяснения» и «понимания»: «природу мы объясняем (*erklären*), душевную жизнь — пониманием (*verstehen*)» — у Дильтея, «познания» и «переживания» (*Erkennen und Erleben*), разума и интуиции у представителей «философии жизни», а особенно — с религиозной философией диалога у М. Бубера и отчасти теорией диалога М.М. Бахтина, которая, однако, отличается от всех этих учений глубокой диалектичностью постановки вопроса.

Отсюда открываются возможности понимания структуры романного мышления как взаимодействия разных форм активности творческого субъекта, обладающих прежде всего различной ценностной направленностью, различными ценностно ориентированными способами понимания и переработки предмета. Рассмотрение каких-либо отношений в аксиологическом плане дает возможность реально учесть именно деятельностный, творческий, субъективный характер этих отношений, что особенно важно как раз при анализе явлений искусства. Учет аксиологического плана, позволяет обнаружить деятельностную природу отношения субъекта к предметному миру уже в моменте отражения, познания, т. е. там, где искусство только начинается, но вместе с тем уже и совершается.

В процессе познания деятельностная сущность субъекта осуществляется, во-первых, в специальной ценностной направленности процесса познания на вычленение в структуре объекта присущих ему объективных свойств, обладающих определенной значимостью, ценностью для самого этого о б ъ е к т а . Во-вторых, она обнаруживается в том, что субъект моделирует и перерабатывает в своем сознании как в процессе теоретического познания, мышления (которое есть мысленное преобразование действительности с целью; ее познания), так и в процессе практической, созидательной деятельности образ объекта в существенном, значимом для с у б ъ е к т а аспекте.

Так он раскрывает те объективные качества и связи предмета, которые отвечают не только сущности предмета, но и сущности субъекта, образуют мир значимых для него отношений. В результате создается какая-то ценностно ориентированная картина объективной действительности; аксиологический анализ отношений действительности раскрывает системы отношений, взаимозависимостей явлений, их объективную значимость друг для друга¹², универсальную их связь, единство, в которое включен и субъект познавательной деятельности. Здесь всегда определенным образом конципируется универсальное единство мира, единство человека и мира, что имеет фундаментальное значение для конкретного бытия человека.

В художественной деятельности, в процессе художественной переработки, преобразования реальности происходит материальное развертывание и предметная реализация, по сути, того же потенциала ценностной активности субъекта, который предопределяет и структуру чисто познавательной его деятельности. Целостная деятельность творческого субъекта предполагает познание объективного порядка вещей и одновременно такое деятельно-творческое проникновение во внутренний закон их самостоятельной активности, в котором этот внутренний закон претворяется в деятельность, свободно творящую изнутри как отдельный предмет, так и образ мира в целом.

Однако каждая эпоха дает свою меру человеческого овладения жизнью, устанавливая и художнику возможности и границы его величия. Гениальная реализация этих возможностей и достижение этих границ позволяют человеку реально почувствовать всю идеально доступную ему полноту совершенства, т. е. сущность того предела и типа «человеческого», который способна создать данная эпоха. Категории «ценность», «тип ценностного отношения» позволяют дать предельные границы осуществления «полноты человеческого» как раз тогда, когда эта полнота как таковая не осуществима практически, но реализуется в рамках именно определенных ценностных отношений¹³.

Таким образом, реально целостность мира, человека, человеческой культуры всегда существует как определенным образом ориентированная целостность. Характер этой целостной ориентации, способ ценностного конципирования единства мира субъектом познания и деятельности обусловлены общественно-историческими факторами, общим типом культуры. Они отражают объективный уровень овладения действительным миром, степень и характер вовлечения его в сферу предметной деятельности. Объективным основанием способа отношений человека и мира является характер предметно-практической деятельности, общественных отношений, тип взаимодействия субъекта с миром, свойственный данному уровню развития общества, данному типу культуры.

§ 2. Основные исторические типы конципирования эпического единства мира и образа человека в европейской культуре

Структура романного сознания — порождение определенной эпохи: она отражает определенный исторический тип ценностной ориентации субъекта в мире, но вместе с тем включает в себе и исторический опыт воплощения человеческой сущности, достижения «полноты человечности» в тех двух типах ценностного освоения жизни, которые она включает в свою систему.

В этом плане большой интерес представляет исследование Э. Ауэрбаха: в его основу положена концепция развития европейской культуры в двух традициях, двух стилистических системах; одна из них восходит к гомеровскому эпосу, другая — к стилю Ветхого завета. Первый стиль, «гомеровский», представляет собой «описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человечески проблемного». «Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов»¹⁴.

За этой содержательной характеристикой литературных стилей стоят глубокие различия в формах мышления, творческого конципирования мира, ценностного овладения жизнью. Это все же не «реалистический» и «нереалистический» стили, как их трактует Э. Ауэрбах, а нечто большее: здесь выделены два начала, и взаимодействие их создает и реализм, и многие другие творческие методы, многие жанры, среди которых центральное место займет роман. Эти стили порождены разными принципами художественной деятельности, связанными с разными исторически сложившимися типами ценностного отношения субъекта к миру.

Это — свойственное античному миру объективное, эстетическое созерцание мира, ориентированное на выявление объективной системы и единства материальных отношений в нем, связанное с отношением «дистанции» познающего субъекта к миру как к готовому космосу, и это — связанное с христианским монотеизмом переживание мира в отношениях «нравственного» субъективного контакта с ним, развоплощающее в нем активность субъекта, творящего действительность в соответствии с какой-то духовно-нравственной целью. Речь идет о двух объективных аксиологических установках субъекта, обладающих различной «интенциональностью», ценностной направленностью сознания, способностью отражать и моделировать образ своего предмета в сознании (и в жизни, и в философии, и в морали, и в искусстве), по-разному упорядочивать свой опыт, представлять себе единство мира, ценностно ориентировать его по отношению к себе и тем самым осуществлять или испытывать основные ценности своего мира, своей исторической эпохи, своего сословия. Тип ценностной направленности сознания субъекта определяется его объективным положением в мире, обществе, его общим социально-нравственным статусом, структурой его самосознания и мирозерцания. Это — различные способы познания и художественной разработки универсальной взаимозависимости явлений, значимости их друг для друга, различные способы конципирования представлений о единстве мира.

Эстетическое и нравственное, дистанция и контакт — две пары категорий, в которых раскрываются важные для художественного сознания аспекты ценностной ориентации субъекта познания и деятельности: эстетическое и нравственное — категории, отражающие определенный аспект объективных отношений самой действительности, моделируемых сознанием, дистанция и контакт передают характер способа отражения и моделирования мира субъектом. Категории эстетического и нравственного отношений к миру охватывают

две формы ценностной ориентации субъекта, фиксирующие различия космологически и антропологически, природно и социально направленных, ориентированных отношений действительности. Категории отношений дистанции и контакта охватывают ценностные формы предметно-пластического и духовно-нравственного, чувственного и «чувствительного», «овнешняющего» и «развоплощающего» отношений субъекта к предмету деятельности (если использовать, соотнося их между собой, термины Бахтина и Берковского). В отношениях дистанции субъект рассматривает предмет как нечто отдельное от себя, как вещь, существующую сама по себе; в отношении контакта субъект сближается и идентифицируется со своим предметом, его восприятие становится переживанием и сопереживанием.

Обе пары категорий — отношений эстетического и нравственного, дистанции и контакта — очевидно соотносятся между собой, в значительной мере раскрывают друг друга, но не совпадают. Первая пара категорий охватывает ценностную ориентацию объективных качеств мира в сознании субъекта, вторая — объективную ценностную ориентацию самого сознания в его отношении к объекту; в отношениях дистанции раскрывается эстетическое, в отношениях контакта — нравственное единство мира. Соотносимость и связь этих категорий отражают соотносимость и связь объективного и субъективного начал в познании мира, образующих в искусстве своеобразное единство объективного и субъективного.

Следует обратить внимание на то, что специфика рассматриваемых систем эстетического отношения и отношений дистанции, с одной стороны, и нравственного конципирования мира и отношений контакта — с другой, заключается как раз в том, что обе системы направлены на охват мира в его ценностной связи, единстве и цельности. Тем самым они не только отражают бытие определенных исторических систем общества, породивших данный тип сознания, но и выражают основополагающие для эпического сознания ценности. Своими корнями они уходят в глубины мифологического мышления, давшего тот или иной способ упорядочения, «завершения» мира в единую, цельную систему, придававшего бытию связность и единство.

Так, в системе отношений эпической дистанции субъект конципирует мир в чувственно-пластическом единстве, как самодовлеющий, объективный порядок конечных предметов-вещей, предстающий как чувственно созерцаемый, постигаемый разумом, эстетически завершенный и целостный космос, — «логика, облеченная в бытие Космоса»¹⁵. Такая интенциональность субъекта была свойственна в наибольшей степени античному обществу, где она получила классическое, всестороннее развитие и в искусстве, и в философии, и в обыденном сознании. В.В. Лапицкий определяет этот стиль мышления как «онтологически-космический»¹⁶.

В сфере искусства наиболее полно и, можно сказать, радикально это отношение проявилось в «эпической дистанции», что и обусловило выбор термина для обозначения соответствующего отношения субъекта к миру. Понятие «эпическая, дистанция» употребляется обычно прежде всего в смысле специфически-эпической дистанции во времени. Начиная от Гете и Шиллера, а в советской науке в особенности в трудах Бахтина эпос в собственном смысле трактуется как изображение абсолютного прошлого, отдаленного от современности непреодолимой временной гранью — абсолютной эпической дистанцией. Вместе с тем, как указывает Бахтин, «дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи как жанра». По мнению Бахтина, речь должна идти об определенной установке человека, который изображает мир на особом «ценностно-временном уровне»¹⁷. Временная дистанция есть лишь выражение определенного ценностного отношения.

В «эпической дистанции» в концентрированном виде проявляются черты свойственного всему античному миру особого объективного, эстетического «эпического» мирозерцания, где каждая вещь и каждое явление оказываются частью однородного, единого в себе, цельного космоса пластически завершенных предметов, в которых духовное

и материальное еще не противостоят друг другу. Эта система ценностей связана с особенностями всего мира социального и нравственного бытия человека в общинно-родовом и рабовладельческом обществе Греции и Рима, с его так или иначе связанной с мифологическим сознанием в целом природно-пластической, материально-телесной, по сути, внеличной концепцией человека.

«Античный мир не знал ничего другого, кроме чувственного и материального космоса, а также и кроме богов, демонов и героев, бывших только предельным обобщением разных областей все того же чувственного космоса»¹⁸. Во многих своих работах по античной культуре А.Ф. Лосев подчеркивает, что именно **«чувственное тело, живое и неживое ... подлинный и, говоря без особой детализации, единственный: эстетический предмет, который известен Гомеру»**¹⁹. Сама «бестелесная» душа человека в конечном счете все равно мыслится как особый телесный предмет, сообщающий «членам» жизнь²⁰. Точнее, это даже три разных органа жизни, понимаемых по аналогии с органами тела, и подземная жизнь души после смерти человека есть лишь какой-то суррогат все того же земного бытия²¹. Чувства и переживания человека также представляются какими-то живущими в человеке, входящими и выходящими из него существами — по мифологическому типу.

Это — объективирующее, овнешняющее, овеществляющее отношение к человеку и миру, устанавливающее пластическое единство предметов, идентифицирующее их, выявляющее равенство предмета самому себе, единство внешнего и внутреннего. Такое отношение является проекцией на мир античной формы самосознания субъекта, мыслящего себя и объектом. Это созерцание направлено на атрибуцию, выявление конкретных определенностей объектов чувственно-пластического мира; оно выделяет их качества, позволяющие индивидуализировать объект, но вместе с тем связывает его со всей целостностью мира, помещает его в завершенную систему, классифицируя, завершая его: у Гомера «рассказ ведется так, что всякая вещь и всякое соединительное звено обретают совершенную законченность и ничто не остается в тени»²². В отношениях дистанции субъект полагает себя в большой системе порядка, гармонии готовых, завершенных, цельных объектов — космоса — и с этой позиции рассматривает весь мир и все подлежащие атрибуции и идентификации индивидуальные объекты: вещи и сознания, характеры, нравы — в одном ряду. Такое созерцание является по сути своей эстетическим, продуцирующим представление о завершенной гармонии и самодовлеющем, внутренне цельном, непротиворечивом чувственном единстве мира.

Э. Ауэрбах говорит об «исходном импульсе», заставляющем Гомера, «изображая явления, придавать им наглядный, пластический облик, точно передавая все их пространственные и временные отношения»; «все должно обрести пластическую форму», — это относится как к изображению вещей, ради подробного описания которых можно прервать рассказ о самом драматическом действии, так и к изображению душевных процессов, — «и в них не может быть ничего, что бы оставалось скрытым, не находило выражения в слове». Это относится и к повествованию в целом: «Отдельные звенья происходящего самым явным образом соединены между собой; большое число всяких союзов, наречий и частиц, других синтаксических инструментов, ясно определенных в своем значении и очень тонко разграниченных, размежевывают людей, вещи, части повествования и одновременно соединяют их в непрерывный и ровно льющийся поток; и, подобно отдельным явлениям, в той же совершенной законченности, выступают «а свет их связи и отношения, их всевозможные сочетания и переплетения — временные, пространственные, причинные, следственные, сравнительные, уступительные, противопоставительные, условные... Непрерывный, ритмически волнующийся поток явлений проходит перед глазами, и никогда не проскальзывает в нем ни наполовину освещенный или недостроенный образ, «и зияние, ни пропасть, ни взгляд в неизведанные глубины»²³.

Отношения эстетической дистанции, определяющие собой характер античной эпохи и античного искусства, не исключают и отношений нравственного контакта, однако эти отношения образуют синкретическое единство с отношениями дистанции, растворяются в них, выступая в неосознанной, нерасчлененной, чувственно-телесной форме. Элемент такого

чувственного понимания духовности сохраняется даже в самых развитых формах греческого философского сознания. В гомеровском эпосе собственно нравственные оценки практически отсутствуют, будучи почти полностью растворены в оценках эстетических. У Гомера «каждый эпитет и глагол ... есть наивное «да» вещам и действиям, каковы бы они ни были, и уже потому, что они суть»²⁴.

В специальном исследовании А.Ф. Лосева показано, что «красота и добро, будучи разными областями, настолько мыслятся ... объединенными в одну общую героическую цельность жизни, что не поднимается даже и вопроса об их противоречии». В силу этого добро в гомеровском эпосе «отнюдь не мыслится как абсолютное добро, как абсолютный личный дух, наподобие средневекового, но это есть только хорошо и крепко созданные вещи и неразрушимость чувственного, телесного мира, отдельных вещей и космоса»²⁵. Даже у Платона красота и добро не всегда и не вполне различимы. Качества души и характера тесно увязываются с материальным и сами фактически обладают качествами материально-телесного. Это «добро» — «арете» — дают людям боги, и они же отнимают его у них²⁶.

В конечном счете всем правит судьба, человек является объектом ее воздействия, и поэтому субъективное отношение человека к своим поступкам не очень существенно. А. значит, что нравственное сознание остается не развитым, этика носит в основном экстравертированный характер; сознание вины и ответственности на некоторых ступенях развития античного сознания отсутствует, так как действие совершает не сам человек, «не он», а судьба²⁷. Этот связанный еще с мифологическим сознанием синкретизм мышления древних греков²⁸, до конца не отделяющих субъекта от объекта, духовное от материального, внутреннее от внешнего, индивида от коллектива и природы, дает совершенно цельную картину мира.

В основе греческого мирозерцания лежат представления о единстве человека, и общества, мира, космоса. Единство между людьми существует как единство именно природно-космическое, материально-пластическое и воспринимается в отношениях космологической дистанции, где это единство носит объективный, внеличностный, раз и навсегда данный, готовый, завершенный характер, освященный порядком мира и традицией.

Греческое сознание открывает высшую ценность познания объективного порядка вещей, красоту реальной, практически существующей гармонии мира, и непротиворечивого, единства человека и мира, внешнего и внутреннего, телесного и духовного, объективного и субъективного, красоту законченности и упорядоченности. Величественное спокойствие мира, пребывающего в объективной гармонии, становится для европейского сознания непреходящей эстетической и нравственной ценностью, идеалом, присущим даже романтическому искусству.

Греческая культура создала неоспоримые для Европы модели человеческого совершенства; среди них — мудрость, связанная со способностью объективно созерцать, познавать «порядок всех вещей», с авторитетом «логоса», философии — науки с высокой оценкой объективного, неутилитарного знания о природе, обществе и человеке, на основе которого вырабатывается позиция «мудреца», особая этика; затем — «калокагатия», связанная с идеей гармонии и реально осуществленного во внешнем и внутреннем бытии единства человеческой деятельности, ее цельности и полноты. Образованность и культура в широком смысле составляют греческий идеал. С этим связана и ценность меры и формы, открывающей порядок, законосообразность и совершенство, красоту мира в целом и в каждой отдельной вещи, каждом поступке и слове — этом человеческом ее выражении.

Одной из важнейших для европейской цивилизации ценностей греческой культуры является греческое уважение к свободе и праву человека, предполагающее единство его с обществом и индивидуальную свободу, осуществляющиеся в свободном общении с согражданами, общественной, гражданской деятельности. Все это в целом составляет понятие гуманизма, созданный греческой культурой идеал *humanitas*, в котором представление о высоком достоинстве человека и человечность, гуманность составляют

единство. Идеал *humanitas* синтезирует также представления о божественной упорядоченности всего сущего и человеческом соответствии этой упорядоченности.

«Классические» ценности европейской культуры в той или иной форме актуализируются в периоды общественных кризисов, хаоса и отчаяния, тревоги и надежды, в переломные моменты исторического развития, так как в них сконцентрированы идеи человеческого достоинства и гуманной общественности, даны формулы порядка и свободы, без сохранения и развития которых немислима не только европейская, но и всякая другая гуманистическая культура. Современным свидетельством этого являются мысли о культуре, высказанные известным немецким ученым Бруно Снеллем в опубликованном сразу после второй мировой войны труде о «греческом духе» и обращенные к «каждому человеку, кого охватывает ужас перед лицом наступающего на нас со всех сторон варварства»: «Культура Европы стоит на открытии греков о том, что этот порядок познающему открывается как закономерность, чувствующему как красота, действующему как право. Вера, что правда, красота и право существуют, даже если они и замутнены в нашем мире, непреходящее наследие греков, доказывающее свою силу и сегодня»²⁹. Эти мысли напоминают о словах Г. Гессе, который в ситуации крушения традиционных ценностных систем говорил о «вере в порядок и смысл» и как художник искал, вырабатывал единство в мире распада и хаоса.

Отношения контакта входят в состав европейского мышления только начиная с христианской эпохи, эпохи создания качественно новой системы общественных отношений и новых принципов их регуляции. Христианское сознание, может быть противопоставлено античному как нравственное эстетическому. Эта форма сознания наметилась в ближневосточной культуре и вошла в европейское мышление вместе с ее крупнейшим памятником — Библией, особенно в ходе ее средневекового истолкования раннехристианскими философами, а также в ходе самой общественной практики становящегося феодального общества. Библия дает уже во многом, противоположный античному тип эпического единства мира.

Когда в ситуации «кризиса западной цивилизации» в конце XIX — начале XX в. происходило осмысление исходных ценностей современной культуры, в целом ряде исторических, философских, теологических и культурологических работ не случайно было начато исследование ее элементов, «потенций» (Я. Буркхардт), типологических «форм жизни» (Э. Шпрангер), а вместе с тем и истоков, в связи с чем, в частности, разрабатывалась и проблема соотношения «греческого» и «христианского» мышления. (Теология стала заниматься этим вопросом раньше, но в век позитивной науки проблема приобрела для нее особую актуальность.) О. Шпенглер выдвинул идею сопоставления культуры античной и «западной», «фаустовской» (кроме того, еще и арабской — «магической»); культуры «евклидовой», создающей статическую картину мира, и культуры монотеистической, основанной на динамической концепции исторического становления. Здесь греческому «космосу», «гармоническому распорядку всех заключенных в соответствующие границы осязаемо-наличных отдельных предметов»³⁰ противостоит западный мир «фаустовской бесконечности», развоплощения всего телесного, ограниченного, стремления преодолеть все границы существования, протекающего «в виде внутренней жизни, которая сама себя наблюдает» и обладает «в высшей степени личной культурой мемуаров, размышлений, воспоминаний ... и, наконец, совести», души, потерянной во мраке мирового пространства. «Прасимволами» этих культур являются «в одном случае осязаемое тело, в другом — единое бесконечное пространство»³¹.

Концепция О. Шпенглера была подвергнута критике и в целом и во многих частностях, но противопоставление статической и динамической концепций, превратившись в противопоставление греческого и иудейски-христианского мышления, с 20-х гг. XX в. стало общим местом в культурологии, а его характеристика рационального, статически-геометрического, наглядно-телесного мышления греков получила развитие во многих исследованиях³².

В специальных фундаментальных трудах по проблеме соотношения библейского и греческого мышления немецкий философ и теолог И. Гессен противопоставляет их как ста-

тический и динамический, субстанциалистский и персоналистский, космический и исторический типы мышления³³.

Продолжая разработку проблемы и основываясь на достаточно объективных результатах сравнительных исследований древнегреческого и древнееврейского языков, Т. Боман показал, что бытие всех вещей и мира в целом в Библии действительно понимается как их идущая изнутри активность, становление, деятельность; быть — значит жить, быть действенным, обладать силой воздействия³⁴. По определению И. Гессена, здесь «действительно то, что действует»³⁵. Бытие любого предмета — как бы выход за свои границы; соответственно этому в Ветхом завете нет понятия границы как линии, ограничивающего контура, нет самого слова «форма»; граница, контур, форма — категории греческого логоса³⁶. Поэтому в Ветхом завете нет собственно описаний, контуров, линий: предмет характеризуется по цвету, прочности, температуре³⁷ — признакам его действенной силы. При этом и сами обозначения цвета, а также образные сравнения в Ветхом завете не указывают на непосредственно, чувственно данное, не имеют буквального смысла, «не овнешняют» предмет, а «развоплощают» его внутреннюю энергию, силу, нравственные качества. И именно в этом смысл библейских (в «Песне песней») сравнений шеи, носа, груди девушки с башнями, а ее самой — с крепостью; так белый и красный цвет выражают невинность, светоносность, а не физические качества. Как показывает Т. Боман, «материальные, т. е. видимые, вещи обладают для израильтян каким-то смыслом, понятным содержанием; и этот смысл и содержание — их главенствующее качество. Так, смыслом башни является «непреодолимость», а смыслом золота — «богатство», как это видно в «Песне песней» ...». Представления о красоте у древних евреев связаны не с законченностью и расчлененностью чувственной формы, как у греков, «израилит находит красоту во всем, что живет и играет, в ритме, прелести и грации, но особенно — в силе и мощи. Не форма и образ несут переживания красоты, как у греков, а ощущения (Empfindungen): свет, цвет, голос, звук, тон, запах, вкус...». «Песнь песней» свидетельствует о том, что «красота человека заключается в его выдающихся качествах, которые выражаются динамическим образом через его тело. Израильские поэты — экспрессионисты. <...> Высшую красоту, мы находим в бесформенном, возбуждающем ужас огне и животворящем свете...»³⁸.

Таким образом, главное в вещах — их внутренняя жизнь, заключенная в них энергия, активность, смысл; поэтому «вещи являются естественными символами, они о чем-то говорят», метафоры же — естественнейшие формы мышления и речи древних евреев³⁹. Вся жизненная энергия, многообразно содержащаяся в вещах и проявляющаяся во всем, в конечном счете едина, мыслится как осуществление какой-то духовной, осмысленной силы, она есть бытие, действенность этой силы во всем, она сообщает всему бытие.

Т. Боман вслед за И. Гессеном и другими связывает это мироощущение с персонализмом и монотеизмом древних евреев: «Бытие в полном смысле слова означает в Ветхом завете в первую очередь бытие персональное (Person-Sein) <...> Персона — это внутреннее движение и действенность, как «бытие», так и «становление», «активность»; она «живет»; ее особенностью является внутренняя, выходящая вовне и объективно проявляющаяся деятельность ее органов и сознания. Персональное бытие — бытие sui generis, не соотносимое с вещным бытием, и поэтому оно не может быть выражено в терминах, которые созданы безличным, объективным мышлением. И наоборот, мышление, которое исходит из бытия персонального, не может охватить объективную, вещную действительность»⁴⁰. Высшие достижения и сила греков — в области логического мышления: философии и науки; сила древнееврейской культуры — в области религии и морали⁴¹.

Бытие всех вещей открывается, таким образом, не в объективном, безличном их созерцании как готовых, внутренне и внешне единых предметов, а в отношениях особого контакта — «проникновения» в их сокровенную внутреннюю жизнь. Это отношение деятельное, связанное с переживанием в себе внутренней активности другого, своей вовлеченности в жизнь всего мира, заключающую в себе всеобщее движение к какой-то всемирно-исторической цели. «Притязания на всемирно-историческое значение и постоянно

ощущаемое, сказывающееся в беспрерывных конфликтах присутствие в них бога, единого, сокровенного и скрытого и все же выявляющего себя, который направляет всю всемирную историю, награждая и взыскивая, придают рассказам Ветхого завета совсем иную перспективу — совершенно немислимую у Гомера», — пишет Э. Ауэрбах⁴².

Поэтому основной формой переживания жизни является в Библии время, а не пространство, как у греков. Важнейшей особенностью жизни оказывается то, что это творение чего-то, движение к чему-то; Е. Добшютц еще в 1922 г., опираясь на В. Виндельбанда, показал, что греки мыслят пространственно, в то время как мышление древних евреев охватывает мир во времени⁴³. Греки знают только циклическое время, Библия — линейное, связанное с надеждой на будущее спасение, которое несет именно время, — надеждой на «после» в противовес «сейчас»⁴⁴.

Религиозный философ П. Тиллих говорит даже о «борьбе времени и пространства» как борьбе языческого и христианского начал. Греческое пространственное мышление связано к чувственным вещам, и поэтому в греческом сознании нет чувства истории, оно везде видит только повторение и круговорот целого космоса; в результате человеку закрыта бесконечность духа, его жизнь трагически ограничена местом, семьей, народом; задача же человека, по мысли П. Тиллиха, — преодолеть эту ограниченность, трансцендировать свою смерть во времени. Для этого надо было отказаться от языческих богов пространства — богов крови и почвы, семьи и рода и т. д. Библейский конфликт бога с народом означал, что бог освободился от пространства, стал богом в духе⁴⁵. Древние евреи были народом времени и истории.

Таким образом, речь идет о двух противоположных концепциях универсума: греческой концепции «космоса» и библейской — «олама». С.С. Аверинцев в известной работе о греческом и библейском творческих принципах дает содержательное противопоставление этих концепций и следующих из них особенностей художественного мышления. Олам — «...по изначальному смыслу слова «век», иначе говоря, поток времени, несущий в себе все вещи: мир как история». «Космос» греков — законосообразная и симметричная пространственная структура; «внутри «космоса» даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия ... отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри «олама» даже пространство дано в модусе временного движения — как «вместилище» необратимых событий»⁴⁶. Греческий универсум — созерцаемая структура, библейский мир — история, в которой приходится участвовать. А.Я. Гуревич исследовал эту противоположность «греческого» восприятия мира в пространстве и «христианского» — во времени в качестве черты, раскрывающей характер этих культур в целом⁴⁷.

С.С. Аверинцев показал эти различия в искусстве слова. Здесь прямо проявляются два типа указанной интенциональности субъекта. В греческом мире «человек есть «индивидуум», создавший дистанцию между собой и миром и через это получивший способность видеть вещи, людей и самого себя «со стороны», отрешенно созерцать, в связи с чем «существеннейшей частью словесного искусства необходимо, признать пластически-объективирующее *описание*»⁴⁸. В библейском мире человек не созерцает мир, а живёт в нем, он внутри ситуации общения, и это проявляется в чуждом описаниям повествовательном искусстве Ближнего Востока: «Слова поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию»⁴⁹.

Отношения эстетической дистанции и нравственного контакта — разные формы деятельностного отношения субъекта к миру, создающие во многом противоположные концепции человека и мира, разные формы слова. Здесь противоположны творческие задачи слова, сами исходные ситуации творчества: если греки исходят из представлений о существовании готового космоса, наличного порядка вещей, который человек должен признать, то в Библии чувственно-пластический мир изначально не имеет опоры в самом себе, он раздроблен, атомарен, хаотичен, полон анархически-жестоких, своевольных, злых

страстей. Но этот хаос, атомарных существований преодолевается в эпическое, единство и гармонию в слове — путем откровения нравственной задачи мира перед лицом единого нравственного требования бога к каждому отдельному атому бытия, в свою очередь сотворенному из ничего словом единого бога. Исходный пункт сознания — не нерасчлененное единство, которое упорядочивается в созерцании в картину стройного, завершенного космоса единичных существований, как в античной культуре, а напротив — единичная, одинокая креатура, которая видит вокруг себя беспорядочный мир таких же, как она, предоставленных самим себе атомов и, преодолевая свою замкнутость на себе, открывает свою сотворенность богом; вступая с ним в личный, внутренний, контакт, диалог, познает смысл своего бытия в его бесконечном творческом сознании, и в этом сознании открывает свое единство совсем его творением.

Тут имеет место духовная активность, близкая, романной, созревает способ мышления, из которого впоследствии рождается роман. Вместе с тем в романе все атомы жизни изначально существуют сами по себе, обладают материальной устойчивостью, своей собственной логикой; здесь же их бытие восходит к некоей единой духовной первопричине. Для возникновения романного слова, романного мышления необходима встреча и взаимодействие этого принципа отношения к миру с принципом гречески-эпическим.

В Новом завете и христианстве в целом жизнь человека получает осмысление и завершение в движении, переходе — как путь из Царства материального хаоса в большое духовно-нравственное единство творения. Лицом к лицу с творцом человеческое сознание почти по-романному переживает свою незавершенность, неготовность, неисчерпанность, творимость, открытость и бесконечность, неравенство самому себе, И только соединившись с богом, оно может найти свое подлинное завершение. Это — ожидание чуда, открытость в будущее свершение и завершение не в себе самом, а в большой целостности мира, преодоление своего обманчивого равенства самому себе, своей мирской «идентичности», «характера», «нрава»⁵⁰; это отношение моделирует мир творимый, чудесный, полный внутреннего, становящегося смысла; это отношение везде и во всем открывает такие же незавершенные сознания, главным в которых является аналогичная ему страстная душа, сердце. Человек понят здесь как тайна, открытая лишь богу. По Августину, «constientia» — глубочайшее, что только может быть; это — пропасть, глубина, бездна, непознаваемое души человеческой, скрытый образ, который несет в себе каждый⁵¹. Каждый несет в себе непостижимое, непредсказуемое для другого человеческого сознания, каждое сознание скрывает в себе бесконечную внутреннюю перспективу, где оно оказывается вместилищем бога. Эти сознания не могут рассматриваться как единые внешне и внутренне вещи; их нельзя подвергнуть «атрибуции», нельзя идентифицировать, исчерпать определениями; они открываются в контакте-любви, они переживаются, им сострадают, от них ждут чуда.

Христианство создавало новую этику, основанную на личностном понимании человека, концепции «совести», по сути, не известной языческому эпическому миру, да и античности в целом.

Античность «мало интересовало субъективное отношение человека к своему поведению», тогда как для христианства именно эта проблема является центральной: «христианская теологема индивидуального спасения через веру диктовала необходимость психологизации этики»⁵². У древних добродетель носила пластически-эстетический, материально-телесный характер; она обязательно проявлялась внешне и определяла предметы и поступки, а не мотивы поступков. Как показывает современный исследователь христианской философии, у христиан «она локализуется в самой сокровенной, самой интимной, а потому и в самой подлинной части человеческой личности: там, где втайне от посторонних глаз, а иногда и от самого человеческого разума зарождаются и зреют внутренние побуждения и импульсы, симпатии и антипатии, служащие последним основанием человеческих поступков, — в движениях человеческого сердца, полностью прозрачных для одного только бога»⁵³.

По Августину, «только перед лицом бога и его представителя в человеческой душе — совести обнаруживает себя добродетель»⁵⁴. Совесть — одна из центральных категорий

философии, этики и теологии Августина и ее следует понимать очень широко: совесть в современном смысле слова является, собственно, лишь элементом того, что Августин называет «constientia». Constientia охватывает едва ли не все стороны внутренней жизни человека, всегда придавая им религиозно-нравственный смысл. Это не только совесть, но и внутреннее «вместилище бога», вера, «сердце», субъективность, «внутренний голос», воля, чувство вины, самосознание, память, состояние души, самооценка и т. д.⁵⁵ Но тем самым на первый план выходит сложная жизнь человеческой души, происходит «углубление во внутреннюю жизнь», без которого немислим современный роман.

Человек оказывается внутренне, интимно-лично, сознательно и одновременно «сердечно» включен в мировой порядок, в большое божественное единство жизни, приобщен и сопричастен тайне этого единства, тогда как внешне, материально-практически он может быть одинок, преследуем, угнетаем, несвободен, может видеть себя в противоречии со всем миром. Но вместе с тем его вера преодолевает и эту внешнюю сторону вещей, его вере открывается некий внутренний смысл, порядок, единство всех вещей — «воля провидения». И все вокруг него начинает светиться этой волей, оказываясь ее знаком и символом. На этом основано истолкование библейских текстов экзегетами, на этом строится поэтика средневекового нравственного, аллегорического эпоса, в недрах которого зарождается романное сознание, намечаются и некоторые предпосылки романной организации картины мира вокруг личного нравственного опыта.

Центром художественного интереса и ключом к бытию, средством его постижения становится душа, переполненная переживанием своих отношений с людьми, миром и богом, проблемой своего спасения. Именно эта переходная эпоха — от античности к средневековью — породила произведение, где с исключительной художественной силой выражена высочайшая, не имеющая себе равных, на протяжении многих последующих столетий степень интенсивнейшего в своем драматизме переживания своей личности в ее соотношении с миром. Это написанная около 400 года «Исповедь» блаженного Августина.

Произведение охватывает целый новый мир, почти совершенно неизвестный античности, — внутренний мир личности в ее суверенной духовности: «безграничную область духа», «глубину безмерную и бездонную», «великую, неизмеримую глубину — самого человека». Удивление перед возможностями своего сознания заставляет человека сказать: «Я сам не знаю вполне, что я», и «мой дух недостаточен, чтобы постигнуть себя самого»⁵⁶. Этот внутренний мир обладает «силой необыкновенного самоощущения, противостоящего прочему бытию — как в словах «Soliloquia»: «Бог и моя душа, ничего больше»⁵⁷.

Это — мир, по-романному развивающийся, переживающий целые эпохи падения и обновления, драматические конфликты и перевороты, но при этом обладающий внутренним единством. Во внутреннем мире, «во внутренней хранилище души» происходит «страшная борьба»⁵⁸; здесь с глубоко потрясающим все целое драматическим напряжением и «заражающей» психологической и нравственной достоверностью взаимодействуют разные внутренние силы, начала. В этом плане поражает восьмая книга «Исповеди», где с необычайно глубокой субъективно-проникновенной эмоциональностью рассказывается об «обращении» Августина. Внутренний мир, как показал Р. Гвардини, — не один цельный блок, а конкретное взаимодействие, борьба и драма различных слоев, сфер, образов человеческого «я». Иногда внутренняя жизнь этого «я» (например, в той же восьмой книге) разрабатывается в споре целой группы персонажей, выступающих почти как опредмечивание тех форм жизни, которые борются внутри человека⁵⁹: «...в чертах окружающих людей развертывается полнота его собственного бытия»⁶⁰. Здесь, кажется, впервые в мировой литературе создан образ человека, предвещающий романного героя XIX—XX вв. Он находит своих родственников в мятущихся героях Толстого, Достоевского, Джойса, в творчестве которых уже едва ли не преодолевается форма классического романа. Именно это произведение создало Августину репутацию «первого современного человека»⁶¹. Насколько этот образ новаторский, видно и из сопоставления его с героями почти современных ему эллинистических романов Ахилла Татия и Гелиодора, не знающих внутреннего развития.

В произведении Августина выпукло выступают новые черты сознания эпохи, оказывающиеся принципиальными для развития эпической литературы не только средневековья, но и романного мышления последующего времени. Книга строится как покаянная исповедь о целой жизни — от младенчества до зрелых лет; это исповедь, обращенная одновременно и к богу, и ко всем людям, и к себе самому. В центре ее — история внутреннего развития личности. Эта история подробно рассказывается с позиции другого личного сознания — позиции обретения истины. Оно произошло в «обращении» автора, когда он после драматической борьбы с самим собой стал на путь веры и с этого момента всю свою жизнь посвятил богу. В результате «обращения» он достиг того единства, контакта с богом, которое сделало его цельной личностью и открыло перед ним новый мир цельности, единства и нравственной упорядоченности.

Однако условием достижения этого единства является обретение нового сознания, нового ценностного отношения к жизни. Августин прошел школу греческой философии, и в соответствии с «греческим духом», объективно-безличной греческой «мудростью» воспринимал и христианское учение; поэтому оно не могло не оставаться для него внутренне чуждым. Обращение Августина — преодоление греческих представлений о духовном: «Главная и едва ли не единственная причина заблуждения моего в том именно и состояла, что я, рассуждая о боге моем, мыслил о нем не иначе, как под условиями телесности, и никак не мог освободиться от чувственных понятий и представлений, потому что ничего не мог представить себе в другом виде»; «...я ничего не мог представить себе вне пространства; всякий предмет, не наполняющий собою определенного места, исчезал в моем понятии»; «...моя мысль была занята только чувственными образами», «и самую мысленную силу я считал не чем иным, как тончайшею матернею», и «материальный мир сей и его чувственные формы, от которых я и в мыслях своих никак не мог отрешиться, до того подавили дух мой, что, задыхаясь под ними, я не мог уже дышать чистым воздухом животворящей истины Твоей»; «От такого недуга я мог найти врачество только в вере»; «...я убедился, что надобно отрешиться от чувственности окружающих меня предметов, и войти во внутреннюю храмину души своей...»⁶². Здесь говорится о принципиальной для романного сознания встрече противоположных принципов отношения к жизни. На тематическом уровне это столкновение приводит к торжеству отношений контакта.

Обретение нового ценностного отношения ко всем предметам означало полную перестройку своего «я» — «обращение»; переживание мира как активности абсолютного субъекта, творящего действительность в соответствии с какой-то духовно-нравственной целью, позволило заново собрать его, «растерзанного и разбросанного по частям, воедино»⁶³.

Вся его жизнь обрела новый смысл; все разрозненные факты жизни, все, что казалось случайным одинокому индивиду, теперь оказалось закономерным и исполненным высокого смысла с точки зрения единства и цельности творения. И сам рассказ есть его обращение, есть обретение единства с самим собой, людьми, божественным мирозданием.

Изменение мироощущения Августина сразу же отразилось в тональности его слова, его «Ты» по отношению к богу и себе: по сравнению с прежними его произведениями это «различие между «объективным», характерным для античной философии способом говорить о боге в третьем лице, и «субъективным», христианским, который выводит самопознание и познание бога из религиозных отношений Я и Ты»⁶⁴.

Таким образом, субъективно-личный тон слова Августина по своему содержанию оказывается полностью противоположен тону объективной дистанции, характерной для эпоса, более того, — даже субъективности античной лирики, которая всегда остается пластически-дистантной, определяемой внешним, объективным, материальным миром. Так же и образ человека у Августина с его внутренней подвижностью, его сознанием своей единственности, личной ответственности за собственные действия, мысли, чувства, всей его нравственной рефлексией тоже противоположен античности, рассматривавшей человека как частицу природного и общественного мира и фигуру по сути «юридическую». Образ мира у Августина в силу этого также претерпевает принципиальные изменения — он предстает

преломленным через личность, нравственное сознание и раскрывает в себе это нравственное измерение, в каждой своей части будучи едино целостен как личность бога, создавшего его, и как личность человека, познающего его, а через него и себя, и бога. Но таким образом открытие внутреннего мира происходит не для того, чтобы замкнуться в нем, в его неповторимости, а чтобы открыться целому бесконечному миру творения: «...душа наша доколе томится, не находя себе покоя, доколе не успокоится в Тебе»⁶⁵.

В духовной активности человека открывается внутренняя, нравственная связь вещей, их бесконечность и незавершенность в вечном акте творения. Вместе с тем у Августина обращение к богу означает и обретение покоя, в чем сказывается его еще не преодоленный платонизм⁶⁶, - в конце концов оставшийся жить в христианстве.

Ценности эпического единства и упорядоченности мира, вечного покоя и гармонии — эпические ценности, обретающие здесь новую, отчасти уже романную жизнь. Они открываются человеку не в объективном созерцании, а в субъективной активности, ищущей устойчивой гармонии и упорядоченного единства всех явлений творимой жизни — единства активности бога. Эта упорядоченность мира, природных и человеческих явлений, которая связывается теперь не с идеей космоса, а с замыслом творения, поддается и по-гречески рациональному объяснению, на чем зиждется схоластика, не случайно сделавшая Платона и Аристотеля своими учителями.

Отношения субъективного развоплощения готового предмета, преодоления устойчивости его формы, переживание его незавершенности, неготовности, не идентичности самому себе заключают в себе и возможность полного растворения его в нерасчлененных стихиях жизни, погружения в аморфность и иррациональный хаос. Исследователь средневекового сознания живописует своего рода невоздержанность в сфере чувств человека того времени, описывает в качестве характерных особенностей его мышления безрассудство и страстность, необычайную душевную возбудимость, склонность к патетике, крайностям во всех переживаниях, стремление подчеркивать, разыгрывать и преувеличивать все, что относится к нравственной сфере. Именно эта страстность духа требует, по его мнению, определенной культуры формы во всех проявлениях жизни, строгости в регулировании всех страстей и переживаний⁶⁷.

Отсюда «фидеистический рационализм» средних веков⁶⁸. Даже вера должна быть рационально упорядочена, христианство дополняет ее «греческим разумом», которому надлежит сообщить ей определенность и направленность, чтобы христианское сознание не оказалось в опасном соседстве с тем иррационализмом, который Ф. Ницше характеризовал как дионисийство. Страсти Христа должны быть отделены от «страстей» земных божеств, также умирающих и возрождающихся, но уже вместе со стихиями всей природной жизни.

Безоглядное культивирование отношений контакта — полное освобождение чувств, переживание везде и во всем свободы бесформенной жизни стихий через много столетий стало проблемой движения «Бури и Натиска» в Германии, что отчасти послужило причиной появления веймарского классицизма с его пафосом формы и культуры; опасность для гуманизма безудержного иррационализма вполне раскрыла драматическая история XX в.

Поэтому греческий гуманистический рационализм, культура анализа и систематики, культура формы и общественного бытия были необходимы для новой религии. «Чтобы христианство могло стать идеологической санкцией ранне-средневекового феодализма, его динамические идейные структуры должны были в пределах возможного быть заменены статичными»⁶⁹. Это и делает Августин, наследующий и перерабатывающий рационалистическую культуру античного мышления. Поэтому и в его проникновенной «Исповеди», в субъективном и глубоко личном слышится голос публичности и общественности — новой, создаваемой, христианской общественности, окрашивающей слово августиновской «Исповеди» интонациями греческой риторики, декламации — всей культуры античного логоса⁷⁰; здесь формируется новое понимание общественного бытия человека и устройства мира.

Эта новая общественность и новая концепция мира базируются на принципах духовно-нравственного единства, новых личностных отношениях. Поэтому Августин и мог

стать основоположником средневековой философии, «отцом церкви». Его заслугой является использование ценностей категориального аппарата греческого мышления в духе новой веры, переориентация их, пересоздание греческой системы толкования, объяснения, операций анализа и синтеза явлений материального и духовного мира на новых основаниях. «Августин заново продумывает старые идеи, отправляясь не от объекта, а от субъекта, от самоочевидности человеческого самосознания...» — пишет С.С. Аверинцев⁷¹.

Новый, субъективно-личностный принцип, принцип интимного контакта с реальностью, переживания и незавершенности, ее сокровенного духовного смысла, перекрывающего всякий эмпирический опыт, реализуется в глубокой, субъективизации и интимизации поэтического слова, без чего было бы немислимо романное повествование. Такая субъективизация становится характерной чертой ранней христианской литературы, где она проявляется в разных формах и с разной степенью интенсивности — от идеализирующего описания-прославления или, напротив, снижения до эмоциональнейшего самоизлияния. Здесь постепенно раскрываются творческие возможности субъективности, почти совершенно неведомые прежде.

Поэт не созерцает, не описывает эпически-объективно свой предмет, а переживает его в его чудесной незавершенности и творимости, вступая с ним в отношения любви, благоговения, сострадания ему; он создает его истинным — в духовном, внутреннем видении. У современника Августина Пруденция в книге «О венцах» героиня стихотворения «Мучения Агнии» могла испепелить грешника своим взглядом. Лирический субъект мечтает, чтобы этот взгляд проник в его душу: «Очищен буду, коль твоего лица Сияньем сердце Ты просветишь мое»⁷². Рассказ становится глубоко эмоциональным актом «обращения», очищения, движения к постижению бога в страдании и радости. Уроки античной риторики приобретают новый смысл — повествование, предельно уснащаясь риторическими фигурами, становится взволнованно-личным до экзальтации; его предмет предельно актуализируется в переживании поэта.

У другого современника Августина, Сальвиана, прозаический рассказ «О миротворении божьем» переполнен экспрессией; едва ли не каждое, предложение содержит восклицание, риторический вопрос, эмфазу, начинается такими характерными оборотами, как: «Я бы сказал, что...», «В самом деле, какой...», «Все далеки друг от друга, если не...», «О, если бы...», «В самом деле, кто...», «Кто считает себя...», «Кто из...», «Кто не считает...», «Кому хватает...» и т. д.⁷³. Обращает на себя внимание открытая, непосредственная направленность этих оборотов на субъекта. Так создается эмоционально-нравственное напряжение, рассказ становится нравственным переживанием.

У Седуллия в «Пасхальном стихотворении» изложение событий Ветхого и Нового заветов переходит в лирический комментарий, молитву, хвалу создателю. В книге искусного ритора и стилиста Исидора Севильского «Синонимы, или О стенании грешной души» раскрывается целая панорама глубоко потрясенного, скорбящего сознания, обращенного к богу. Автор нагнетает, нанизывает слова таким образом, что они почти теряют свой непосредственно предметный смысл, в особом, взволнованно-возвышенном ритме абстрагируются, наполняются обобщенным нравственным содержанием; слово приобретает взволнованную значительность, ореол святости, становится молитвенным: «Душа моя стеснена во мне, дух мой горит, сердце мятется, скорбь душевная овладела мной. Скорбь душевная гнетет меня, и окруженный всеми бедами, заваленный тяготами, зажатый напастями, осажденный невзгодами, беззащитный перед несчастьем, задавленный скорбями, я нигде не обретаю убежища, не нахожу доводов для оправдания этой муки, не вижу указания, как избавиться от бедствия, не могу привести доводов, чтобы умалить боль, не знаю, куда идти, чтобы избежать смерти, повсюду преследует меня мое несчастье, ни в доме, ни вне его не отступает от меня моя беда»⁷⁴.

Аналогичные тенденции убедительно показывает Д.С. Лихачев в книге «Человек в литературе Древней Руси» на материале русской литературы, выделяя в ней экспрессивно эмоциональный стиль конца XIV—XV вв., стиль психологической умиротворенности XV в.

Сходные особенности обнаруживаются им и в других стилях, но в иной степени экспрессивности и в иной форме. Неотъемлемой чертой стиля монументального историзма является субъективность в форме идеализирующего, творческого переживания-прославления; она носит здесь эпически сдержанный характер, но не становится эпически «дистантной». Это особенно чувствуется при сравнении этих стилей со стилем «эпическим», который, однако, в ту эпоху уже не выступает в «чистом виде»⁷⁵; но на фоне эпичности стиля классических эпопей новые черты мышления выступают уже со всей ясностью.

Новые формы мышления позволяют упорядочить, преодолеть мир, где система «эпических» связей ушла в прошлое; они позволяют восстановить эпическую «непосредственность» человеческих отношений новым способом, на уровне личных, сознательно-нравственных отношений, как это происходит и в складывающихся новых формах социальной организации общества: Это обуславливает и новые формы эпического конципирования мира, появление качественно новой формы эпоса — нравственного или «апагогического» эпоса.

Новая форма эпического сознания формируется в IV— IX вв. в реальной практике отношений в феодальном обществе, как в народе, так и в культурной среде. Латинские и греческие поэмы на библейские сюжеты, видения, жития, исторические, аллегорические поэмы — вся эта многообразная по форме и содержанию литература, частью продолжающая и языческие традиции, так или иначе обладает признаками нового нравственного эпоса. Новым в этой литературе является то, что главный ее интерес составляют внутренний мир человека, нравственные качества героев и нравственный смысл происходящего в целом. Как заключает С.С. Аверинцев, исследующий этот процесс формирования новой культуры, «путь из пространств внешнего мира во внутренние пространства человеческого сознания — таков путь, пройденный в эту переломную эпоху искусством. «Не блуждай вне, но войди вовнутрь себя», — поучает Августин»⁷⁵.

Так формируется новый способ построения образа человека. Фокус повествования перемещается с самих действий и событий в языческом эпосе на внутренние, нравственные мотивы действий и событий, с «эстетики» на «этику», что является важнейшим шагом искусства на пути к роману. Герой характеризуется не столько поступками, сколько их мотивами и самой способностью решиться на поступок; за поступком всегда стоит главная ценность — добродетель, мудрость, любовь, вера.

Для христианского сознания важно не само объективное действие, а субъективная установка, воля, нравственный смысл: «Бог смотрит на намерение (*intentio*) и на внутреннее (*conscientia*)»⁷⁷. Внешний облик героя, его поведение могут даже скрывать его сущность, как в византийской агиографической легенде о Симеоне, который свои подвиги «совершал под личиной глупости и шутовства», «чтобы сокрыть добродетель свою, дабы не иметь от людей ни хвалы, ни чести»⁷⁸. Хвала и честь, суждение и признание других — «*fama*», игравшие решающую роль в эпосе, теперь отходят на второй план; более того, стремление заслужить похвалу может даже обмануть, привести на ложный путь. Подлинная праведность прячется от суетной молвы, она ориентируется только на голос собственного сердца и совести, подлинные подвиги совершаются в душе человека.

В отличие от старого эпоса, где повествование описывало выдающиеся качества героя, так что уже их простое перечисление являлось по сути его воспеванием, автор не дает описания внешности героя, его одежды, мало говорит о его родителях, очень скупо сообщает о всякого рода обстоятельствах повествуемых событий; образ героя в объективном плане оказывается очень абстрактным. В этом уже и проявляется специфика отношения контакта, освобождающего героя от чувственной определенности, моделирующего его в первую очередь как духовно-нравственное явление, открывающееся «духовному взору», нравственному переживанию. Часто образ героя строится в зоне идеализирующей, восхищенной, благоговейной, трогательной любви; он сам внушает к себе или должен вызывать у добрых христиан любовь и чувство душевной близости.

Для житийной литературы особенно характерно то, что контакт с душой героя поддерживается своеобразным бытовизмом, неприязательностью, не-эффектностью

жизненных деталей и обстоятельств, лишенных, как правило, какой бы то ни было красочности, яркости, свойственных древнему эпосу качеств совершенства, выдающейся красоты и т. д. Напротив, «сердечность» героя и самого слова о нем усиливается внешним ничтожеством персонажа, даже всякого рода безобразием. В повествовании, собственно, нет описаний; оно отличается аскетичностью, отвергает детали, не имеющие отношения к бытовой или публичной, героической праведности, духовной красоте героя и чудесам, в которых проявляются эти качества.

Перенос внимания с внешнего бытия человека на его внутреннюю жизнь, как бы схематично и безлично она ни понималась в средневековой литературе, означал важнейшее для романного мышления развертывание творческих возможностей субъективности, отношений нравственного контакта с человеком. В рамках религиозной проблематики формируются представления о громадной ценности внутренней жизни индивида как исполненной драматизма борьбы разных стремлений и начал, в результате которой происходит становление, развитие и пересоздание духовного мира человека, определяющее, в свою очередь, и внешние формы его бытия. Концепция человека как существа нравственного и внутренне конфликтного, незавершенного, а его жизни как исполненного кризисов и глубоких внутренних переворотов процесса изменения и развития, превращения всей его природы, понимание смысла человеческой жизни как движения к истине и достижения нравственного совершенства — все это принципиальнейшие завоевания новой литературы, непосредственно ведущие к роману, к романному образу человека.

Христианство создавало такие отношения контакта с человеком, в которых внутренние конфликты и внутренняя жизнь индивида открывались в прямой связи с динамикой жизни мирового целого, его духовные проблемы были и «мировыми» проблемами, что также предвещало великие открытия романа далекого будущего.

Однако это было возможно потому, что сама внутренняя жизнь индивида еще не была по-настоящему индивидуальной. Другой стороной этой исторической формы отношений контакта являлось то, что духовная жизнь человека представала именно как реализация и воплощение единой духовной жизни мира: в средневековой литературе еще отсутствует представление о самостоятельности личности с ее особой точкой зрения на мир, духовное развитие индивида подчиняется родовому началу, осуществляется в соответствии с общими закономерностями жизни духа.

§ 3. Элементы структуры романного сознания в различных формах эпоса христианской эпохи

Исходным пунктом развития искусства романа является, с одной стороны, ситуация кризиса основных ценностей эпического сознания, ситуация распада первоначального эпического единства жизни, «эпического состояния мира», а с другой — первые попытки эпически преодолеть этот кризис, выработать форму мышления, которая позволила бы найти новые формы эпических ценностей. В качестве одной из первых таких форм эпического преодоления мира, утратившего состояние наивно-синкретического единства, можно выделить средневековый «нравственный» анагогический эпос, представляющий собой попытку восстановления единства жизни на основе новой ценностной системы, порожденной эпохой. Здесь эпическое единство жизни восстанавливается уже не как пластическое, а как духовно-нравственное; его основой становится единство системы ценностей религиозно-этического порядка, которая для средневекового человека действительно выступает в качестве единой для всех форм и случаев жизни.

На смену органически-бессознательного, материально-практического единства бытия выходит единство именно создания, духовное, идеологическое единство, объединяющее самые разные виды практической деятельности людей, преодолевающее барьеры, создаваемые резким усложнением социально-классовой структуры общества.

В перспективе формирования романного мышления анагогический эпос продуктивен тем, что здесь развиваются новые способы разработки внутреннего единства человека с миром, формы углубления в духовный мир человека и организации произведения не с точки зрения событийного материала, а с точки зрения сознания, определенной духовно-нравственной задачи, с позиции которой творческий субъект увязывает между собой характеры и события, строит образ человека. Здесь возникает особое творческое напряжение между событием и сознанием, внешним, объективным, и внутренним, субъективным, отношениями дистанции и контакта. Это напряжение является одной из важных предпосылок создания романного образа. В нравственном эпосе, в отличие от романа, оно не носит проблемного характера; духовное начало изнутри, «монологически» определяет характеры и связь событий. Проблема заключается здесь только в соотношении одного уровня с другим, в возможности дознания всей глубины духовного содержания, создаваемого таким образом. В анагогическом эпосе все явления материального мира подчиняются системе внутреннего смысла, эстетика становится воплощением этики.

Однако в движении эпох и сознание и жизнь проявляют все больше самостоятельности, и это напряжение приобретает все более драматичный и проблемно-конфликтный характер. Представления о внутренней смысловой упорядоченности действительности утрачивают свою убедительность, живой контакт с миром открывает глубокие противоречия творимой жизни, социальный порядок, жизнь людей все менее кажутся реализацией единой благой воли, здесь открываются иные творческие начала, вступающие в конфликт с идеей порядка. Образ человека начинает строиться на пересечении и диалогическом взаимодействии противоположных, встречных ценностных отношений творческого субъекта — внутри эпоса зарождается роман. История анагогического эпоса представляет собой драматическую историю борьбы сначала сознания с событием, а потом события — с созданием.

Навстречу анагогическому, нравственному эпосу идет эволюция традиционных форм эпической разработки материала, внутри которых рождаются новые способы конципирования единства мира и, в свою очередь, также возникают романские черты. Это характерно прежде всего для так называемого «шпильманского эпоса»; его часто относят уже к эпосу «романическому». Новые черты эпического сознания и принципы организации художественного мира, обнаруживающиеся в «шпильманском эпосе», связаны с перерождением эпической традиции под влиянием социально-нравственного опыта

феодальной эпохи, новых представлений о жизни и судьбе человека. Особенно существенно изменяется эпическая фабула, она строится теперь во многом по сказочному типу, ее отличает свобода художественного вымысла и ярко выраженная авантюренность.

Авантюренность романического эпоса связана со сказкой, но ее смысл и содержательность обусловлены отнюдь не только фольклорным сознанием. «Шпильманский эпос» использует и перерабатывает отдельные фольклорные мотивы таким образом, что они дают голос современным переживаниям бытия человека, уже не отождествляющего свою судьбу с судьбой коллектива и потому остро ощущающего конечность и драматизм личной жизни, превратности индивидуальной судьбы, зависящей как от внешних обстоятельств, так и от личных качеств индивида, его конкретных отношений с другими.

Более того, «шпильманский эпос» творчески перерабатывает множество форм современной ему жизни, создавая единство мира, основанное уже на этом принципе индивидуального бытия, — приключения и странствия его героев являются простым способом познания и испытания других сфер жизни, овладения чуждыми мирами. Здесь открываются большие повествовательные возможности, на несравненно более высоком уровне реализованные потом в прозаических переложениях рыцарских романов, в ренессансном рыцарском романе и разных формах аллегорического эпоса. Эта повествовательная форма включает в себе, таким образом, определенные романские возможности, но и в самых развитых своих явлениях она все же ограничивается лишь, одним полюсом романного сознания, — внешней, объективирующей точкой зрения на человеческую жизнь. Роман требует, однако, и противоположной, «внутренней», точки зрения, причем такой, которая вместе с тем является и эпической, — обладает возможностями эпического развертывания внутреннего мира человека в единстве с «другими». Этот элемент романного сознания формируется в нравственном эпосе.

Этическая форма эпического единства также зарождается в народном эпосе Европы в период формирования феодальных общественных отношений, упрочения христианского мировоззрения и его победы над мирозерцанием эпохи героического эпоса. В народном сознании возникает новая система ценностей, и в героический эпос, развивающийся: вместе с феодальными отношениями, проникают монотеистические тенденции, новые структуры морального сознания, личностные принципы отношений между людьми. Кроме того, героический и мифологический материал подвергается обработке людьми, вносящими в него христианское мировоззрение.

Уже древний слой героических эпосов демонстрирует симптомы распада богатырского эпоса и свидетельствует о том, что эпическое сознание в этот момент должно было серьезно изменить свою структуру, чтобы справиться с новым историческим опытом. Есть основания полагать, что перестройка эпического сознания могла начаться и началась еще на этапе бытования богатырского эпоса. Так, уже в «Старшей Эдде» есть тревожное сознание неустойчивости человеческих отношений, распада кровно-родственных связей внутри еще цельного эпического мира. Уже здесь появляются чисто моральные мотивы действий, снова и снова раздаются предостережения и призывы этического характера, призванные обуздать разрушение эпических уз.

Характерно для этого состояния мира возникновение самой проблемы прочности клятвы, прочности родовых связей и дружбы, обсуждаемой в «Эдде», а также акцентирование понятий «добра» и «зла». Христианская культура дает решение проблемам, возникшим в ситуации кризиса эпического мира. В этой связи можно отметить и общий трагический колорит героических эпосов той эпохи. В этом мире нет эпического равновесия горя и счастья, преобладают беды и кровавые развязки. «В народном эпосе отдельные герои иногда погибают, да и то очень редко; сраженные в битве, они снова воскресают. Но даже гибель героев не колеблет основы необычайно устойчивого эпического мира. В «Прорицании Вёльвы» имеется трагический пафос, немислимый в рамках народно-фольклорной эстетики», — пишет о «Старшей Эдде» Е.М. Мелетинский⁷⁹.

Суровая эпоха переселения народов, в непрерывных войнах истребляющих друг друга, разложение первобытнообщинного строя и перестройка форм общественных отношений, религиозного сознания, в процессе которых рушатся старые эпические ценности, дает трагическую картину мира, где все представляется неустойчивым. Концепция гибели богов связывается в «Старшей Эдде» с картинами крушения родовых связей, с погружением некогда устойчивого, гармонического мира в хаос распри, где рушится вся традиционная система человеческих отношений, как это видно, например, в «Прорицании Вёльвы»:

Братья будут биться и ранить до смерти,
будут дети сестер рушить родовые связи,
тягостно в мире, великий блуд (супружеские
измены),
век секир, век мечей, щиты треснут,
век бурь, век волчий, пока мир не
низвергнется.

И не случайно из этого хаоса появляется идея обновления и упорядочения всего, сформулированная монотеистически:

Нисходит тогда
мира владыка,
правлящий всем
властелин могучий⁸⁰.

Пафос «Прорицания Вёльвы» — это патетика нравственного, преодоления хаоса.

В этом смысле характерна отчетливая христианизация: свойственной для германского эпоса архаической модели мира с ее оппозицией «срединного мира» культуры, порядка и мира хаоса, беспорядка. Эта оппозиция осмысливается как нравственно конфликтная и христианизируется, причем отнюдь не поверхностно, как это произошло, например, и в «Беовульфе». Мифологическая модель получает в героическом: эпосе явственно трагическое осмысление; здесь дворец Хеорот, как бы воплощающий собой мир эпического порядка, светлый мир «героизма», является лишь островком человеческого порядка на фоне враждебных ему стихий, хтонических чудищ, врагов в болотах и скалах.

Именно в Хеороте голос песносказателя ведет предание об устройении мира создателем, где Хеорот предстает как бы итогом творения, последним результатом деятельности единого бога. Архаические мотивы победы богов над силами хаоса, гигантами, мотивы мифов о культурном герое наполняются здесь новым смыслом: «срединный мир» как мир добра, даже христианского бога вечно противостоит миру зла и находится в постоянной борьбе с ним. «Порядок», «культура» наполняются, так сказать, принципиальным этическим содержанием. Они понимаются как принцип добра, бога именно постольку, поскольку абсолютно противостоят другому миру — миру зла, беспорядка, отпадения от бога: Грендель, которого именно эта песня о божественном порядке приводит в ярость, называется автором и Каином, язычником, и «пращуром зла», а Беовульф оказывается чуть ли не в роли христианского подвижника⁸¹.

Цельность эпического мира нарушена, мир утратил свое прежнее эпическое единство, и это со всей силой обнаруживается благодаря тому, что силы беспорядка начинают даже возобладать — на событийно-практическом уровне, уровне материальных вещей: Хеорот в результате сожжен, мир культуры уничтожен. Однако разрушение эпической устойчивости и гармонии преодолевается на другом уровне, мир упорядочивается на уровне абсолютных — нравственных оценок, неизвестных богатырскому эпосу.

Крушение эпической гармонии старого, «наивного» типа должно быть восполнено гармонией нового типа, гармонией, присущей новой, христианской эпохе. Оценки Хеорота как мира добра, мира творения бога как бы ставят его в сильную позицию, позицию

преобладания. Качество добра перечеркивает практическую ослабленность: как бы ни сложились обстоятельства, но мир Хеорота все равно уже победил. Более того, с точки зрения христианской концепции мира, как она была сформулирована уже Августином, мир добра, мир бога только и обладает бытием, тогда как мир зла, отпадения от бога находится как бы в небытии. В этом смысле практическое поражение добра, блага фактически преодолевается и так или иначе получает оценку победы, практическая же победа зла оказывается перед лицом бога ничем. Эпическое равновесие восстанавливается путем внесения принципа нравственной оценки. Обреченность героев средневековых эпопей в реально-практическом смысле, обреченность, отражающая реальное положение эпохи, создающая впечатление нарушенного эпического равновесия, полного преобладания горя и слез над счастьем, прямо-таки требует эпического уравнивания, но оно может осуществиться только путем внесения в эпос новой системы оценок — системы религиозно-нравственной.

Но это означает глубокую субъективацию эпоса, и это явление связано уже не с архаически-внеморальным «коллективным субъективизмом», а с порожденным социальной историей религиозным, этически-оценочным отношением к происходящему. И, вероятно, более отсюда, чем только от материала, идет повышенный драматизм, мрачная внутренняя конфликтность и трагическая экспрессия эпопей средневековья. Эта нравственная экспрессия встречается с традиционно эпическими формами повествования, с чувственно-эстетическим восприятием материала, не говоря уже о том слое поздней куртуазии, который тоже включается в эпическую ткань, в результате чего возникают причудливые и внутренне противоречивые образы и ситуации.

Субъективация ведет к перестройке всех форм эпического повествования. Так, в греческом героическом эпосе «Дигенис Акрит» описываются нежные чувства и речи, любовные страдания, объятия, поцелуи, слезы, обмороки от полноты чувств; центральным же моментом эпоса становится раскаяние героя, совершившего грех прелюбодеяния; едва ли не треть повествования составляют его рассказы от первого лица, выдержанные в личном тоне, тема которых — совершенные им эпические подвиги и раскаяние по поводу греха.

В сюжетной схеме произведения имеются черты средневековой легенды о грешном святом, где по-своему преломляется архаическая схема эпического сюжета. Герой здесь нарушает нравственный закон, и результатом этого являются нравственные страдания; возвращение к истинному порядку носит не столько практический, сколько духовный характер, и именно эти переживания находятся в центре эпоса.

Так народный эпический материал постепенно наполняется новым содержанием. Исконно эпические ценности не исчезают, а вступают в противоречивое, часто почти романное единство с новой концепцией мира, отчасти же переориентируются, обретают новый нравственный смысл. Возникает новая — христианская концепция примата общего над индивидуальным, и это служит почвой для создания нравственного христианского эпоса средневековья и Ренессанса, а также и некоторых более поздних его форм, оказавших воздействие и на искусство романа. В этих формах нового эпоса происходит известное нравственное восстановление распадающегося эпического единства мира, преодоление расщепления бытия на чуждые друг другу сферы жизни, обладающие своей целостностью, «культурой», миры, живущие каждый своей правдой.

Отношения контакта здесь направлены главным образом на нравственное абстрагирование личности, ее деиндивидуализацию и включение в общее рациональное единство порядка. На первый план выходит субъективное переживание прежде всего единства мира и внутренней связи личности с этим целым, ее «типологичности».

Нравственный эпос есть, таким образом, субъективная форма именно эпоса, и в нем не может получить полного развития концепция человека как личности, так как ведущим началом здесь является развертывание единства человека с миром, а это — лишь одна сторона бытия личности. Другая сторона личностного бытия — обособление человека — как раз должна быть преодолена в духовном единстве мира этой формы эпоса.

Такое нравственно-эпическое преодоление действительности происходит в «Видении о Петре-Пахаре» У. Ленгленда, возникшем в эпоху как раз резко усилившегося расслоения английского общества в целом и крестьянской общины в особенности. Общинное крестьянское сознание с его системой нравственных ценностей осмысливается, идеологизируется как сознание подлинно христианское и поэтому универсальное. С этой позиции дается нравственная оценка всем остальным слоям населения, всем прочим формам бытия, жизненным принципам как отпадающим от истины. Но таким образом утверждается некое нравственное единство мира в целом, единство, основанное на определенной нравственной позиции, которую должны принимать все. Всякий, кто живет не так, как живут крестьяне, живет неправедно и еще должен стать на путь Правды, т. е. путь крестьянского труда.

Эпическое единство мира, конципируемое в поэме, есть единство нравственного отношения, преодолевающее неоднородность, раздробленность жизни. Это единство духовно-нравственное, и в поэме оно раскрывается в форме «видения» — бытие дано здесь в «откровении», преломлено через духовную деятельность. Все бытие не существует само по себе, оно сориентировано по отношению к этической истине, «святой Правде», имеет свое основание в этом духовном порядке вещей. Эмпирические отношения пространства и времени здесь заменяются более глубокими отношениями смысловых связей⁸², все является знаками и символами духа. Поэтому форма «видения» и становится одной из основных форм реализации эпического сознания, и аллегорическое истолкование всех явлений и непосредственное построение образа-аллегии типично для этой эпохи.

Средневековье, начиная уже от таких своих предтеч, как Филон Александрийский, разработало целую систему аллегорического толкования библейских текстов. Эта система становится философской формулой структуры образа в христианском эпосе. Художники в своем творчестве не придерживались, вероятно, так уж строго этих доктрин, однако их мышлению в той или иной форме были свойственны данные-структуры.

Своеобразным теоретическим итогом их поэтической практики является перенесение учения о четырех смыслах, обнаруживаемых богословами при толковании библейских текстов, и на светскую поэзию, как это сделал Данте во втором трактате «Пир». В нем говорится, что первый смысл текста — это его буквальный смысл; второй же — аллегорический, он таится под покровом «басен поэтов» и «является истиной, скрытой под прекрасной ложью»; «третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам»; «...четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие...»⁸³.

Такая духовная перспектива образа моделируется уже развитой системой, культурой отношений интенсивного контакта-переживания автора с изображаемым миром. Эта система тяготеет к тому, чтобы полностью перестроить и развеять, развоплотить телесно-предметную, «эпическую» связь вещей, полностью перекрыть, преодолеть эпическую дистанцию к этому миру, чтобы сделать каждый отдельный предмет выражением духовного содержания, аллегорией, выйти в бесконечный мир «сверхсмысла»: классический образец этой поэтики развоплощения представляет собой «Роман о Розе». Однако этой тенденции к бесконечному развоплощению и развоплотению, абстрагированию в нравственном эпосе противостоит чисто эпическое тяготение к идентификации объектов, их материально-пластическому завершению. Без этого второго начала нравственный эпос был бы невозможен — не только потому, что он в противном случае превратился бы в абстрактную метафизику, а в первую очередь потому, что тогда потеряла бы смысл сама творческая задача этого эпоса — выявление, восстановление единства, преодоление завершенности, замкнутости материальных объектов на себе, развоплощение их. В нравственном эпосе «эпический материал» красочен, он может быть грандиозно многообразным, но он как бы изнутри преодолевается формой, которая и оценивалась тогда как начало духовное.

Очень высокая степень драматизма преодоления материала характерна для искусства Т. Тассо. Задача художника — духовное пересоздание реального мира; творчество должно одухотворить, прояснить действительность, поэт создает особый мир высокой духовности — материально-чувственные явления вдохновенно и человечески-интимно переживаются творческим субъектом в их сокровенной божественной сущности, трагической и прекрасной. Эта единая духовная сущность раскрывается, по словам поэта, в Аллегии, представляющей «истинный облик людской жизни»: она «отражает страсти, мысли и обычаи не только в их внешнем проявлении, но главным образом открывая их скрытую сущность. Она, если можно так сказать, обозначает их темными и таинственными знаками, которые с трудом доступны пониманию лишь знатоков самой сущности природы вещей»⁸⁴.. Аллегоризм нравственного эпоса Тассо, как и Данте, более глубокой и сложной природы, чем аллегоризм Ленгленда. Этим термином обозначается глубокая перспектива смыслов, порой «темных и таинственных», ведущая в соответствии со средневековыми представлениями к чудесной, бесконечной, духовной первооснове всех вещей. Здесь более приемлем термин «анагогический эпос», чем «аллегорический», — в отличие от однозначных аллегорий некоторых писателей XVII—XVIII вв. К этой традиции анагогического эпоса близки Камюэнс, Мильтон, Клопшток. Более аллегорическая линия развития нравственного эпоса может быть представлена, именами Э. Спенсера и Дж. Бэньяна, хотя и здесь применение термина «аллегория» в некоторой степени условно. В «Королеве фей» Э. Спенсера сюжет и основные события, вплоть до самых красочных материальных деталей, имеют действительно прозрачно аллегорический смысл и дидактическую установку; вместе с тем это не означает, что они лишены остальных уровней смысла, описанных Данте. Вместе с тем эпос и Т. Тассо, и Э. Спенсера имеет множество романских черт, связанных с традицией рыцарского романа, а в особенности так называемого романического эпоса.

Эта традиция связана, казалось бы, со всеми противоположными анагогическому принципу формами сознания, и все же между этими противоположностями обнаруживаются и точки соприкосновения, свидетельствующие об общих: задачах этих двух форм деятельности. Речь идет о традиции, восходящей к «шпильманскому эпосу», которая, как уже говорилось, представляет собой более традиционно-эпический способ конципирования единства мира, противоположный анагогическому. Кроме «шпильманского эпоса» эта традиция обнаруживает себя в разных видах низкой, светской, часто псевдороманной литературы, начиная от таких ее памятников, как получившие в средние века широчайшее распространение античные «Роман об Александре» и повествования о Трое, прозаические переложения рыцарских романов. Позднее этот тип определяет собой поэтику рыцарского романа Ренессанса, поэмы Ариосто, глубоко проникает в анагогический эпос.

В «шпильманском» повествовании создается условно-сказочный мир удивительных приключений, непрерывного и напряженного действия, потока увлекательных событий, где жизнь предстает, конечно же, в чисто внешнем своем течении, материально-событийном, эпическом плане. Но этот мир далек от эпической уравновешенности и цельности, эта жизнь не созерцается, а переживается как активность, беспокойное, драматически-изменчивое движение, удивительная игра обстоятельств, цепь непредвиденных испытаний, ставящих на карту жизнь героя. Этот мир находится в постоянной метаморфозе — место действия то и дело меняется, переносится в экзотические страны, где уже сами люди превращаются в необыкновенные существа — карликов, великанов, людей-журавлей, длинноухих, плосконогих и т. д.

В форме эпически-пластического мышления здесь таким образом происходит развоплощение скрытых возможностей жизни — но не ее духовной первоосновы, а творческой энергии, играющей в каждом ее моменте, пересоздающей все ее обстоятельства, положения, судьбы. Здесь практически нет попыток углубления во внутреннюю жизнь героя, действие носит чисто внешний характер, но так как весь этот материал организуется как история приключений индивида, обладающего соответствующей инициативностью и преследующего свои сугубо личные цели, повествование приобретает в некоторой степени

личный, своего рода романский характер, между героем и читателем возникают отношения контакта, сопереживания. Отношения контакта возникают как бы из активности самого материала, преобразуя и до определенной степени «романизируя» традиционные формы эпического мышления.

В целом «шпильманское» повествование носит неморальный характер, даже религиозные понятия и обряды осмысливаются здесь чисто эпически, как, например, в немецком «Оренделе», и все же само понимание динамики жизни - героя, его личных конфликтов с обстоятельствами, столкновений с несправедливостью, коварством и т. д. естественно порождает простейшие формы нравственной оценки поведения индивида, идущие из глубины конкретных отношений, обстоятельств его жизни. «Готовая» религиозная мораль не проникает в этот мир глубоко, более того, она отбрасывается в прозаических переработках рыцарских романов в пользу практических мотивировок поступков их героев. С другой стороны, развитие прозаического рыцарского романа в эпоху Возрождения, когда происходит резкое усложнение его сюжетно-композиционной структуры, ведет к своего рода систематизации и типологизации этих практических отношений. Так, в «Амадисе Гальском» не только поступки, но и мотивировки их оказываются композиционно сопоставлены; все персонажи соотнесены между собой по принципу параллелизма, аналогии или контраста. В результате возникает целый мир, обладающий осознанной моральной упорядоченностью, но эта мораль уже не выводится из религиозных принципов, а стихийно складывается из этики бесчисленных рыцарских приключений большей частью чисто эпического характера.

В аллегорической линии развития эпического повествования творческий субъект идет с противоположной стороны — его задача заключается в духовно-нравственном преодолении действительности. Однако первым условием жизненной, художественной силы и глубины этого преодоления материала является его непосредственный контакт с материально-чувственной действительностью, с реальной противоречивостью и живой динамикой его страстей. В этом контакте с действительностью получает истинную серьезность и драматизм разработка христианской проблематики индивидуального выбора пути личности в духовное единство мира, получает глубокую нравственную оценку ситуация обособления человека. Таким образом, внутри аллегорического эпоса и в его формах происходит закономерный для Нового времени процесс созревания романного сознания.

Такое перерастание аллегорического эпоса в роман наблюдается в творчестве Джона Бэньяна в целом и в пределах его «Пути паломника». Книга строится как «видение» — автору во сне открывается сущность человеческой жизни как пути к богу, как испытания нравственных сил христианина. Именно через путь испытаний, судьбу героя — Христианина — открывается истина как пережитая, выработанная в зоне интимного контакта с героем, а не как безличное метафизическое положение. Один из персонажей говорит, что есть два вида познания — одно «остаётся простым рассуждением», другое «сопровождается благодатью, верой и любовью»⁸⁵. Это второе — истинное познание, и оно требует от человека большой внутренней работы, целеустремленной деятельности души, которая аллегорически изображается как физическое преодоление трудностей на пути к Небесному граду. Это преодоление гор, топей, ям, рек, это поединок с бесом, пытки, заточение в темницу Замка Сомнения, встречи в пути и т. д.

Многочисленные персонажи книги представляют определенные жизненные позиции, им дается слово для доказательства своей правоты. Эти позиции познаются и преодолеваются Христианином только тогда, когда они оказываются реально пережиты, освоены в его индивидуальном человеческом опыте. Не порядок мира, а трудный жизненный путь человека, самостоятельно, тяжелым опытом «приключений»-встреч с разными формами действительности добывающего последнюю истину, становится содержанием произведения.

В.И. Березкина справедливо указала на значительность начала романа, где создается образ смятения человека, его «тревожного, ищущего сознания». Это — исходный образ романа, «напряженно драматический по внутреннему действию»⁸⁶, открывающий внутренний сюжет, перерастающий рамки религиозной аллегории.

Этому смятенному, страстно переживающему проблему своего жизненного пути сознанию тесно в аллегорической форме образа Христианина. Противоречивость и драматизм, незавершенность его внутренней жизни раскрываются автором путем своеобразной разработки образа в других персонажах, прежде всего сопровождающих его. Это — Верующий и, когда он погибает как это могло бы случиться и с самим Христианином), Многонадеющийся, путь судьбы, нравственные испытания, слабости и сила которых оказываются параллельными переживаниям Христианина. С другой стороны, богохульства, нашептываемые ему бесом, отдаются в его душе так, как будто они выдуманы им самим; таким образом и бес участвует в раскрытии этого мира, как и многие другие персонажи, — порочность их далеко не сразу распознается Христианином, а тем самым на некоторое время и принимается им. Так автор углубляется во внутреннюю жизнь героя и открывает в нем большую жизнь, которая должна быть упорядочена самим героем, индивидуально.

Нравственный эпос ищет путей воплощения тех представлений о личности, которые возникают в Новое время и обнажают недостаточность концепции нравственного примата родового над индивидуальным в реальности бытия современного человека, в силу чего в нем появляются романские черты, и как раз в XVII в. роман уже оформляется в самостоятельную жанровую структуру. В «Пути паломника» сама поэтика развертывания образа героя уже заключает в себе черты романного понимания личности; конципирование единства мира через практический, нравственно-психологический, духовный опыт героя превращает средневековому аллегорическое, назидательное повествование почти в роман.

В рамках традиции нравственного эпоса происходит развитие новой индивидуально-личностной культуры, вступающей в конфликт с готовым сознанием. В действительности Нового времени работают большие центробежные, социально-расслаивающие, обособляющие индивида силы, — и мир в религиозном эпосе Джона Мильтона становится внутренне глубоко противоречивым. Герой Мильтона, несущий в себе противоречия реальной жизни, сопротивляется той библейской схеме, согласно которой должен строиться его образ: он получает свободу и самостоятельность выбора, «незавершенность», невозможные для других форм нравственного эпоса. Адам не приемлет наивного нравственного примата общего; он стремится к знанию, рефлектирует, рассуждает, выбирает позицию. Его свобода не эпична; она не от единства с миром, а от готовности противопоставить себя даже богу или, напротив, так же осознанно принять закон бога и его кару. Он индивидуально-лично испытывает мир, совершая свой грех не из абстрактной слабости, а по внутренней воле, выбору, из соображений уже индивидуально-личностных, человеческих. И в этом отношении его антагонист и противоположность — Сатана — оказывается близок ему своей внутренней сложностью и самостоятельностью; эта фигура по-романному интерпретирует Адама, сообщая ему нечто от своей свободы.

Эпос Мильтона свидетельствует о конце эпохи наивной эпичности, невозможности для Нового времени готовой мудрости, которая могла бы быть просто «принята» как в системе отношений дистанции, так и в системе отношений нравственного контакта. Само отношение эпического певца-повествователя к миру в целом носит проблематизирующий, рефлектирующий, индивидуально-личностный характер, а мир, развертываемый им, это не мир, который «воспевают», это мир, который «творят», строят, раскрывая в этом творчестве свою собственную, индивидуальную концепцию жизни и идеала, и единство этого мира — единство личности его творца.

Г. Майворм показывает, что европейская культура создала еще один тип эпического единства — на основе философской системы: философия пытается дать «точку зрения, позволяющую обозреть целостность мира и понять ее как единство»⁸⁷. Черты философского эпоса он находит в некоторых христианских эпопеях, поэмах гуманистов и поэтов XVII в., обращая особое внимание на Просвещение и понимая его как попытку восстановить, исходя из философии, утраченное духовное и религиозное единство на уровне мышления и морального сознания: «Это философское стремление в духовной деятельности заново выстроить распавшийся мир как целое, включало в себя тенденцию создания большого

спекулятивного эпоса, который должен был стать как бы поэтическим отражением этого нового видения мира. Так Лейбниц создал уже план большого эпоса «Uranis» в качестве поэтического воплощения своего учения»⁸⁸.

В XVII—XVIII вв. появляется несколько крупных эпопей; среди их авторов — Мильтон, Вольтер, Бодмер, Клопшток. В это же время развивается жанр эпической идиллии — вершиной его становится «Герман и Доротея» Гете. Во всех случаях и разновидностях эпической литературы этой эпохи поиск целостности и единства жизни, целостного человека симптоматично осуществляется на основе той или иной формы субъективности: мир и образ человека конструируются в качестве целого — исходя из идеи этого целого, идеи, в качестве идеала противостоящей реальности, не знающей целостности. Человечность открывается в субъективном преодолении действительности, так что наибольший успех достигается там, где создается либо образ отделенного от большого мира участка жизни — идиллия частной жизни, любви, семейного счастья, либо образ, разворачивающийся за пределами конкретной действительности, в мифическом, сказочном, историческом пространстве, которое все становится формой выражения авторской субъективности.

Проблема эпоса активно обсуждается в XVIII в., а также отчасти еще и в XIX в., однако требования, предъявляемые к эпосу, содержат в себе много моментов, которые скорее должны быть отнесены к роману. В начале XVIII в. эпопеи толковали совсем в духе романа; но в этих произведениях действительно так много романских черт, что современный исследователь говорит о том, что здесь под вывеской эпоса шло развитие предьстории романа, а предьсторию теории романа можно увидеть в тогдашних теориях эпоса⁸⁹. Уже в эпосе Т. Тассо отношение к герою носит характер романного сопереживания, определяемого самим автором как «compassio». Это связано прежде всего с субъективностью как общей концепцией произведения, его стиля, с напряженной эмоциональностью и лирической взволнованностью, приподнятостью слова автора, с особой силой проявившихся у Клопштока, а также с построением образа героя в зоне проникновенно-личного, сопереживающего отношения автора. Это, как уже говорилось, было свойственно христианско-«романтическому» эпосу вообще, но в XVIII в. появилась «чувствительность» и субъективность, каких эпос еще не знал. Такая чувствительность была свойственна и многим романам этого времени (особенно Руссо, Ричардсона, Гете), как и вообще сентиментальной литературе, литературе «Бури и натиска».

Г. Хибель обращает внимание на большой интерес теории и практики XVIII в. к категории «сострадание». Эта категория рассматривается им в связи с формами бытия и сознания буржуазного индивида, труд которого перестал быть для него формой жизни и превратился в средство для нее. Этот индивид может сохранить свою человечность только в сфере воспроизводства — частной жизни, субъективного мира, противостоящих обществу феодального общества. Эта человечность буржуазного гуманизма реализуется в формах общечеловеческого отношения к другому прежде всего как страдающему, в сострадании, где путем воображаемой идентификации с другим происходит преодоление отчуждения⁹⁰. Сострадание — одна из форм отношений контакта, ориентированного на индивида, и с развитием буржуазного общества оно становится одним из важных моментов построения образа человека.

В связи с этим надо заметить, что начиная с XVIII в. в эстетическом сознании происходит поворот от традиционной «теории подражания» к «теории иллюзии»; «приоритет получают интересы читателя, решающую роль начинают играть механизмы идентификации»⁹¹, не описания, а субъективного сопереживания с героем; читатель должен зажить жизнью и чувствами героя. Но это — только запаздывающее отражение художественной практики романистов XVII в. и особенно великих английских писателей XVIII в., в творчестве которых создается новая форма авторского отношения к герою, субъективно-личностного контакта с ним, позволяющего бережно войти в его внутренний мир, смотреть на мир его глазами, увидеть ценность индивидуального опыта. «Чувствительность» XVIII в. сыграла большую роль в развитии романа, однако это лишь одна сторона развития и эпоса, и романа в ту эпоху.

Ни эпос, ни роман невозможны без собственно эпического, упорядочивающего, в той или иной форме систематизирующего, «собирающего» (одно из этимологических значений греческого слова «логос»!) и оформляющего в целостный космос явления жизни. В искусстве творческий субъект в отношениях контакта извлекает из глубины нерасчлененной живой жизни ту форму и тот порядок, в которых творимая жизнь обнаруживает свое единство, свой разум. Христианский, аллегорический, апагогический, самый «субъективный» эпос есть и философский эпос, где создается какая-то рационально оформленная концепция целого, организующая и самую безудержную субъективность, творчески проникающая в глубину внутренней активности всех явлений, самых анархических стихийных сил.

Поэтому эпос и роман в XVIII в., как и во все времена, с необходимостью включают в себя моменты рационального эстетического оформления, завершения «чувствительного» материала. Для XVIII в. — века быстрого формирования искусства современного романа — характерна как раз определенная стадия оформленности, развитости обоих способов осмысления и переработки действительности, разумеется, в исторически строго обусловленной форме. «Чувствительность» и рационализм — две формы ценностного отношения к действительности, в одинаковой степени формирующие сознание новой эпохи в целом и романное сознание в частности. В этих формах получают новую историческую жизнь отношения дистанции и контакта; XVIII в., с одной стороны, обеднил, схематизировал их, а с другой — наполнил конкретным социально-историческим содержанием, тем самым дав им жизнь в своей эпохе.

Рационализм стал могучим противовесом религиозному иррационализму, позволил создать творческую дистанцию по отношению к изжившим себя формам социального бытия и сознания, выработал новые модели «естественного» бытия, новые концепции свободной личности. «Чувствительность» не только стала реакцией на абстрактную метафизично-механистическую логику рационализма XVIII в., но и значительно углубила концепцию «естественного человека», создав культ природы и природной индивидуальности. Вместе с тем пантеистический культ природной страсти, безграничного доверия к индивидуальному чувству, безоглядного погружения в субъективность заключал в себе не только бунтарски-революционный дух, но и асоциальное начало, ведущее к разрушению личности (см. творчество поэтов «Бури и натиска»). Это требовало гармонизирующего противовеса и упорядочивающей формы, соотнесения субъекта и субъективности с порядком «космоса» и общественного разума.

Все эти взаимодействия создают важные условия развития романа в XVIII в. У ранних романтиков намечается новое, пантеистическое соединение свободного чувства и мирового разума и в теории роман выдвигается здесь на первое место. Однако это соединение носит неопределенный и нерасчлененный характер, и классических форм роман достигает позже, когда в эпоху формирования реализма обе стороны начинают вступать в диалогическое взаимодействие, где они оказываются соотнесены и в этом соотнесении получают оформление, определенность, способность драматически острять и восполнять друг друга.

Взаимодействие противоположных начал проявляется и в своеобразной бинарности системы эпических жанров XVII—XVIII вв., где соседствуют «высокий» и «низкий» роман, серьезный и комический, а также имеются линии авантюрно-приключенческого и сентиментально-психологического романа.

Как роман XVII—XVIII вв. развивается в двух стилистических потоках, так и эпос наряду с серьезными и чувствительными знает формы комические и бурлескные. При этом обращает на себя внимание тенденция к противоречивому соединению того и другого в ряду как эпическом, так и романном (Ариосто, Бодмер, Сервантес, Филдинг, Стерн). Причем и внутри самой комической линии, в Новое время стоящей в целом под знаком критического разума, то и дело поселяется дух творимой жизни, развоплощающий всякую абстрактную логику, остроящий социальный разум, исподволь ставящий под сомнение и практическую трезвость, и даже, ту гуманистическую культуру, с позиций которой идет критика

действительности в данную эпоху. Романый диалогизм питается из разных источников, исподволь развиваясь внутри самых различных жанров.

Романное сознание зарождается в глубине веков, разных пластов социально-исторической действительности и форм сознания; оно формируется в связи с развитием личностной культуры, которая диалогически соотносит, внутреннее и внешнее, объективное и субъективное, индивида и общество, противопоставляет человека обществу и снова включает его в единство с миром.

Глава третья

ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА РОМАННОГО МЫШЛЕНИЯ

У ценностная структура художественной деятельности творческого субъекта в романе определяется встречей и взаимодействием в его позиции тех двух способов понимания и оценки человека и мира, которые выше были охарактеризованы как отношения эстетической дистанции и нравственного контакта. Каждая из этих форм ценностного отношения ориентирована на разработку индивидуального образа человека в единстве с миром, полноте и целостности его бытия. Но в каждом случае характер и этого единства, и самой художественной деятельности, и ценностей, создаваемых ею, оказывается совершенно разным, что наглядно обнаруживается как в художественном языке двух мировых культур, связанных с данными формами ценностного отношения к жизни, так и в содержании их идеалов. Вместе с тем все развитие европейской культуры связано с этими традициями, обе эти противоположные формы ценностного отношения отражают существенные стороны мышления нового времени, охватывают важнейшие аспекты образа человека в классическом искусстве.

Встреча отношений контакта и дистанции в едином акте познавательной и творческой, практической деятельности человека, в структуре его отношения к миру означала перевод к новой форме мышления, к новой концепции человека и мира. Единство отношений дистанции и контакта открывает принципиально новые возможности развертывания образа в полноте и драматической противоречивости его жизни. Свое полное осуществление эта новая структура сознания получает в романе, и роман рождается вместе с этой новой, внутренне драматической формой отношения субъекта к миру. Романное мышление возникает тогда, когда появляется тенденция к соотнесению каждого явления одновременно как с объектом, так и с субъектом; этот тип мышления создает повествовательную форму, позволяющую развернуть образ именно так — во всей широте объективного мира и во всей глубине интимного проникновения в субъективный мир; человек предстает и как субъект, и как объект одновременно, его бытие получает восполнение с обеих сторон.

Новая форма отношения субъекта к миру — результат новой исторической практики, новых потребностей и задач человека; она связана с пониманием личности, оформляющимся в Новое время. Новая концепция личности и человека вызревала постепенно, и процесс этот неоднократно прерывался и начинался заново спустя столетия. Этапы этого процесса можно проследить по этапам развития и неоднократного возрождения романа¹ в европейских литературах — античный, рыцарский, ренессансный и т. д. до реалистического XIX—XX вв.

Здесь каждый раз возникает новая форма встречного движения и диалога двух ценностных отношений, интенций — овнешняющей, завершающей, эстетической и развоплощающей, нравственной; эта структура представляет собой важнейшую для романа форму понимания, постижения отношений человека и мира.

Всякий романский образ героя строится в широкой зоне противоречивого единства отношений дистанции и контакта, эстетических и нравственных оценок. Это и создает то внутреннее напряжение, которое является неотъемлемой чертой самой эстетической атмосферы романа и которое возникает независимо от фабульного драматизма. Это напряжение связано с внутренним драматизмом самого романного переживания жизни, переживания противоречивости и, неоднозначности всех ее моментов, ощущения внутренней, конфликтности чувств, отношений, стремлений людей. Оно в более или менее явной форме пронизывает каждое романное слово, каждую ситуацию романа, так как определяет собой, структуру сознания и творчества самого субъекта художественной

деятельности в романе. Здесь происходит как эстетическая и нравственная индивидуализация героя, так и установление его связей с миром.

В отношениях дистанции образ героя моделируется в его завершенности, прежде всего в объективной, событийной соотнесенности с его окружением, как объект в ряду других. Здесь изображение героя предполагает разработку неповторимых черт его облика, биографии, характера, практических отношений с окружающими, отношения к нему других людей. Это — взгляд со стороны, из окружающего мира, фиксирующий и восполняющий как отдельность, индивидуальность героя, его непохожесть на других, так и его эпическое единство, связь с миром, осуществляющуюся в действиях и событиях. Герой получает эпическую, эстетическую оценку.

Этой системе моделирования образа в отношениях завершающей эпической дистанции в романе активно противостоит противоположная система ценностных отношений — отношений контакта, развоплощающая, преодолевающая эстетическую фабульную завершенность, отдельность героя и создающая атмосферу нравственного сочувствия, сопереживания, идентификации, внутреннего единства с героем. Это нравственное развоплощение становится возможным в условиях напряженного диалога и спора со всеми моментами завершения героя, что порождает диалогическую систему связей, оценок героя, формирующую как сюжет, так и фабулу романа. В результате складывается ситуация диалога противоречащих друг другу оценок, притяжения — отталкивания, симпатии — антипатии, понимания — непонимания. В конечном счете в этой системе всегда происходит встреча и драматическое узнавание двух сторон, аспектов бытия личности Нового времени: завершенности и незавершенности, неповторимости и идентичности с другими, совпадения и несовпадения с типом или нормой, свободы и несвободы — и все это в разных, также конфликтующих между собой планах бытия человека — внутреннем и внешнем, духовном и физическом. В отношениях этих сторон, часто перекрестных, и заключается драма личностного бытия — в конфликте обособления человека и его единства с миром.

§ 1. Античный, рыцарский и пасторальный роман

Античный роман — самая ранняя форма романного искусства, первое рождение романного художественного мира, уже обладающего основными чертами сюжетно-композиционной и стилевой организации романа в различных его жанровых модификациях — от высокого, героического, до низкого, авантюрно-бытового. Культурно-исторический состав позднеантичного романа очень сложный; это — трудная проблема для специалистов в области истории культуры поздней античности. Очевидно же здесь то, что роман возникает в ситуации кризиса античного мира и взаимодействия различных культур, встречи разных форм мышления, систем ценностного отношения, что чрезвычайно важно и интересно для теории романа. С другой же стороны, с точки зрения зрелого романа XIX—XX вв., античный роман представляет собой наоборот элементарную, наивную форму искусства романа, что также особенно интересно для теории жанра.

Одной из элементарных особенностей античного романа, важной и для зрелых форм жанра, является создание чисто романной атмосферы драматической напряженности, связанной с особым романским отношением к человеку, позволяющим дать личной жизни более или менее обыкновенных людей интересную, «романную» разработку. Полюсами этой атмосферы являются, с одной стороны, интимное эмоциональное сопереживание герою, связанное с неизвестностью; и страхом за его судьбу, а с другой — эпическое переживание красочности, богатства жизни, героических событий, неэпически быстро сменяющих друг друга, что и создает торопливый ритм², не дающий читателю возможности спокойного, объективного созерцания, а опьяняющий и увлекающий его за собой в мир отчаянной любовной страсти и томления. Эмоционально-нравственная оценка соседствует с оценкой чисто пластически-эстетической, ориентированной на развертывание объективного события, на силу и красоту, что граничит и с «моральной глухотой автора», которую отмечает в романе Ксенофонта Эфесского Э. Роде³.

Важной особенностью этой стилистики является простота, и ясность эпического рассказа, как будто замыкающегося на событиях (особенно у Ксенофонта Эфесского и Апулея), и в то же время — большая композиционная сложность его построения (столь существенная для романа Гелиодора). Эпическому началу противостоит также стилизованная субъективность рассказа, ведущегося большей частью от первого лица, а главное — второй смысловой, иногда иронический⁴, план этого же внешне столь элементарного повествования. Это план символов, реминисценций и аналогий как с гомеровским эпосом так и с сюжетами христианской литературы, с которой античный роман постоянно пересекается, заменяя судьбу провидением и вступая в тесное соседство с апокрифическими и евангельскими рассказами о святых.

Это уже встреча отношений контакта и дистанции, рождающая особую форму романного переживания полноты и противоречивости жизни, которое в античном романе едва ли не по-декадентски субъективно и болезненно обострено, сфокусировано на этой противоречивости.

Все происходящее в греческом романе чрезвычайно предметно и чувственно, но вместе с тем не замкнуто на себе, не завершено эпически; при всей своей физической осязаемости заключает в себе какую-то неустойчивость; красота и счастье несут на себе печать хрупкости и незащитности, к восхищению примешивается необъяснимая горечь, переживание радости рождает слезы, а окончательная потеря счастья сопровождается ни на чем не основанной надеждой, надеждой на сказочный случай. Беспредельное отчаяние и боль заключают в себе какую-то толику сладости, боль здесь почти сладостна, а сладость болезненно томительна. Все элегично, но вряд ли это элегия; все проникнуто особым тревожным и сладостным ощущением перспективы полноты жизни в разных, противоположных измерениях, смыслах.

И.И. Толстой показывает характерное для античного романа использование особой риторической фигуры ассонанса слов, когда слова в тексте «располагаются одно к другому в

порядке смысловой антитезы, подчеркиваемой созвучием конечных частей каждой антитетической пары», и приводит примеры: «Кто смог бы описать этот день, в который произошло столько разнообразных событий, когда люди молились и уговаривались, радовались и печалились, давали поручение друг другу и писали домой?» (Харитон, VIII, 4), или у Апулея: «Спешит, откладывает, дерзает, трепещет, отчаивается, гневается и, наконец, в одном и том же теле ненавидит чудовище и любит мужа» (V, 21)⁵.

В слове античного романа находит голос особая полнота и противоречивость переживаний — все здесь проникнуто этим томительным ощущением зыбкой, тревожной, в чем-то эфемерной полноты жизни. Более того, здесь красота и зло, красота и безобразие, святость и красота, святость и безобразие устанавливают между собой таинственные связи и соответствия. То отделение красоты и добра, которое у Гесиода оказывалось свидетельством распада (миф о Пандоре)⁶, теперь заключает в себе удивительную возможность полноты, исполненной особого смысла.

Характерно, что в эту же эпоху в послании апостола Павла появляется аналогично драматическое по структуре своего внутреннего состава понятие «полноты». Речь идет о том месте, где автор «Послания к римлянам» говорит, что грех, падение евреев послужат спасению язычников, и «если же падение их богатство миру, и оскудение их богатство язычникам, то тем более полнота их» (Рим. 11, 12).

Однако драматизм этой мысли еще не находит полного воплощения в романе того времени — единство отношений дистанции и контакта можно охарактеризовать здесь как идиллическое, в отличие от драматического, получающего полное развитие лишь в романе Нового времени. Это связано с исторической неразвитостью личностного начала в период античного романа. Личность отделяется от коллектива, но субъектом себя еще не ощущает, субъективное начало ограничено только некоторой внешней, материальной, хозяйственной самостоятельностью индивида, да возникающим отсюда ощущением непрочности своего индивидуального бытия перед лицом жизни общей. Форма духовно-нравственной связи с этой общей жизнью только возникает, пока не развита, как не развита духовная самостоятельность индивида, связанная религиозными и моральными представлениями языческой эпохи, хотя и переживающими глубокий кризис. Это, по словам И.И. Толстого, «...литературный жанр, как бы вобравший в себя два различных мира: старый мир, с его частью еще крепкими, а частью уже обветшалыми представлениями и навыками, и чуждый ему мир новый»; здесь видно появление и того нового отношения к человеку, «согласно которому моральная ценность личности стоит вне зависимости от его социального положения»⁷.

Драматическая сложность романного переживания полноты жизни в ее противоречивости рождается новой точкой зрения на человеческую жизнь, где субъективное и объективное образуют противоречивое единство. Как показал М.М. Бахтин, в основе фабулы романа лежит мотив метаморфозы, связанный с древнейшими представлениями о единстве всех форм жизни — теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни⁸ — универсальной и объективной целостности единого бытия, вселенским превращениям которого подчиняется и человеческая жизнь. Однако в романе, в частности у Апулея, «метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого»⁹.

В романе Апулея возникает образ, в котором происходит конфликтное соединение двух различных состояний предмета: одно просвечивает через другое, являясь метаморфозой другого, но вместе с тем это уже и две различные природы, резко противостоящие друг другу, — в шкуре осла живет, человек, моральная личность. Частная судьба Луция, его оторванность от целого заключаются в том, что он оказался существом, принадлежащим сразу этим двум противоположным природам; он живет одновременно в двух мирах, не черпываясь ни тем, ни другим, — ему дано пережить в себе границу, столкновение этих двух взаимоисключающих систем бытия.

В плане поэтики эта драматическая ситуация реализуется в субъективации повествования: эпически-событийному плану, где Луций — животное, противостоит точка

зрения Луция-человека, рассказ от первого лица, что очень важно для эстетики романа. Повествовательная структура античного романа обнаруживает, что драматическое взаимодействие объективного и субъективного планов бытия человека — существеннейшая особенность всех его форм, в том числе и тех, где образ человека как будто и не обладает апулеевским драматизмом. Оно проявляется, например, в характерном для греческого романа чередовании объективного повествования и рассказа от первого лица, в котором события даются как личный опыт, опыт личного переживания; также сама ситуация рассказывания и выслушивания, где персонажи часто слушают истории, аналогичные их собственным, создает атмосферу напряженнейшего сопереживания.

На уровне сюжета апулеевская история превращения человека в осла и опять в человека приобретает особый, неэпический, иносказательный смысл: приключение открывает человеку его драматически-противоречивую природу, а также обнаруживает его трагическую несвободу, зависимость от физического мира, которая становится испытанием сил его духа. Но этот романский драматизм, присущий уже самой структуре образа, на уровне сюжета отчасти и преодолевается; это сюжет снятия противоречия — нравственного очищения, когда герой вырабатывает новое, нравственное отношение к миру распада эпического единства, открывающемуся ему с изнанки, во всей его неприглядности.

В соответствии со своей творческой, эпической задачей роман ищет пути преодоления хаоса и распада, в частности, здесь — в сюжете внутреннего нравственного перерождения, который может быть понят широко в связи с категориями христианского мышления. И в целом в поэтике романа Апулея отражается характерный сдвиг в мышлении, определяемый Г. ван Тилем как «отход от концепции рационально организованного мира, взаимосвязи которого открываются и изображаются по законам причинности. Эту концепцию сменяет мышление, оперирующее аналогиями, ассоциациями, символами, магией, так что догадки, настроения, соседства и сходства говорят ему больше, чем логико-каузальные отношения. <...> Обработка (Апулея. — Н. Р.) сделала из иронической греческой повести совершенно субъективное произведение, в которое влилось гораздо больше от его личности, чем это, как казалось, вообще допускали повесть и жанр самого романа»¹⁰. Герой романа Апулея — «моральная личность и остается ею и в шкуре осла»¹¹, хотя субъективность героя носит еще, конечно, по-античному ограниченный характер.

«Интересно» разрабатывая образ человека в разных системах отношения к нему, роман открывает противоречивость его природы и вырабатывает из нее новое единство личности и новую целостность картины мира.

В античном (в особенности), а также рыцарском и других формах раннего романа открывается универсальная содержательность типично романной поэтики «интересной» разработки жизни человека в самой элементарной ее форме — как цепи приключений. Эта содержательность опять-таки связана с драматически-напряженным соотношением объективного и субъективного, эпической целостности единства жизни и частного бытия индивида.

Подлинный источник романной фабулы — отделение индивида от рода, от эпического целого жизни; с большой интенсивностью роман разрабатывает в ней драматическую неустойчивость, шаткость и уязвимость обособленного бытия человека, но вместе с тем он стремится, открыть в этом непрочно атоме жизни возможности человеческой полноты и целостности. Ранний роман строится на нагнетании драматических перипетий, в которых жизнь героев остро переживается в ее конечности. Эпос хорошо знал этот удел человека, но оценивал его с точки зрения вечности и неразрушимости жизни, где каждая смерть уравнивается рождением. В романе появляется взгляд на эту целостность изнутри — с позиции отдельного индивида, жизнь которого ограничена единственной для него судьбой — доброй или злой. Герой ощущает себя песчинкой перед лицом большого мира; этот эпический мир может или одарить его всем возможным человеческим счастьем, или уничтожить.

Античный и рыцарский роман строятся на этом драматическом переживании, на развертывании жизни человека именно в этом аспекте, как драмы индивидуального бытия —

непрерывного балансирования между счастьем и смертью. Романная фабула продлевает это состояние нерешенности судьбы, сосредоточивая весь интерес на переживаниях возможностей того или иного исхода событий, непрерывно сменяющих друг друга¹².

В античном романе герой претерпевает превратности судьбы, чтобы в итоге познать необходимость всего того, что с ним происходило, — всех его страданий, заблуждений и самообманов — и таким образом обрести весь мир, который вел его к цели. В рыцарском романе герой сам ищет приключений — этих неустанно «предпринимаемых на свой страх и риск встреч с непредвиденным, в принципе не известным и не исчерпаемым»¹³. Вступая в этот опасный конфликт с миром, он обретает свою честь и славу, полноту своего достоинства и человечности.

Вместе с тем и здесь, в рыцарском романе, эпический подвиг рыцаря, сам по себе прекрасный, как и его внешность, как и этот блестящий и богатый мир замков, королей, прекрасных дев, великолепных доспехов, не раскрывает истинные ценности этого мира, которые не исчерпываются эпической действительностью, как бы она ни была прекрасна. Материальная Завершенность и красота этого мира — лишь форма идеала; герой, овладевший всеми эпическими достоинствами, еще далек от подлинного совершенства; напротив, его ослепленность внешним рыцарским блеском греховна. Рыцарский роман опирается на глубокие эпические традиции; эпические, сказочные сюжеты являются, как показал Е.М. Мелетинский, тематической основой рыцарского романа¹⁴; однако уже в его фабуле они подвергаются глубокой переработке, делающей романский акцент на драматизме обособленного бытия индивида. Более того, изощренная сюжетная разработка этой фабулы ориентирует ее на новую цель и новое содержание — познание индивидом духовно-нравственной сущности жизни, внутренней связи вещей.

Эпический мир прекрасен, он включает в себе большую ценность, но материальная его красота не ведет к субстанциальному; мир уже лишился традиционного пластического единства, между эпическим предметным миром и духовным содержанием жизни — разрыв. Парцифаль, ограничивающий себя буквальным, так сказать, эпическим пониманием заповедей куртуазной морали, становится преступником и перед богом, и перед людьми. Хотя герой во многом еще остается вторичным по отношению к фабуле — сказочному сюжету, сама эта фабула так по-романному перерабатывается в сюжете, что центром художественной системы оказывается субъективная жизнь этого героя, постигающего духовное единство мира. Мир предстает перед ним полным загадочных явлений, волшебных сил, таинственной творимой жизни; он предстает как загадка, символ, заключающий в себе бесконечный ряд таинственных смыслов. И события, происходящие с ним, и его собственные деяния скрывают неведомую тайну его предназначения, в отличие от эпоса и, христианской легенды не даваемую автором, но лишь постепенно и неполно предугадываемую самим героем в бесконечных приключениях.

Главная задача средневекового романа — восстановление единства человека и мира, преодоление случайности, неустойчивости его бытия, обретение гармонии и смысла. Это происходит одновременно в двух планах, «измерениях», двух мирах жизни рыцаря, двух системах концепирования творческим субъектом эпического единства человека и мира — в системе отношений эпической дистанции и в системе отношений нравственного контакта¹⁵. В каждом этом своем «измерении» художественный мир рыцарского романа противостоит реальной действительности. План эпический активно противостоит действительности как целостный и светлый сказочно-прекрасный мир героической доблести и эпической свободы. Характерно, что рыцарский роман, воспевающий эпическую красоту и героизм, возникает как раз вместе с началом кризиса и упадка рыцарства.

Это — закономерность, которая становится очевидной, если сравнить ситуации возникновения рыцарского романа в Испании, Франции и Германии. Так, в подлинно героический период испанского рыцарства, в эпоху Реконквисты, в Испании господствует не рыцарский роман, а героический эпос. Французский и немецкий рыцарский роман на своей негероической почве создают поэтически-фантастический образ героической авантюры, представляющей в испанском эпосе того же времени как реальный подвиг в борьбе с маврами.

Фантастический рыцарский роман возникает в Испании тогда, когда героическая эпоха уходит в прошлое и становится легендой и сказкой. Как уже говорилось, эпический мир романа — принципиальный спор с реальностью, переделка ее по мере представлений рыцарства о жизни, отвечающей его достоинству.

Так же и духовно-нравственный план рыцарского романа, противоположный эпическому, создает утопический мир духовного единства, смысл которого не вполне совпадает с религиозной доктриной. Своеобразие рыцарского романа в том, что оба плана, по-средневековому разделенные, и конфликтуют между собой, и сливаются в неповторимое единство, что также противостоит реальности средневекового дуализма, создает некий утопический идеал полной и целостной человеческой жизни.

Определенное единство духовного и эпического, отношений контакта и дистанции достигается прежде всего в общей концепции мира как творимой жизни, непрерывного потока чудесных приключений и превращений. Своей вершины эта концепция жизни как творческой свободы достигает позже — в безудержных фантазиях ренессансного рыцарского романа, главным образом прозаического. Средневековый роман чужд такой безудержности; это очень уравновешенный и тщательно организованный мир; в нем создается целеустремленной, очень осознанной и филигранной, прямо-таки алхимической работой творческого субъекта тонкое единство художественной реальности, где языческая сказка и христианская идея образуют неповторимую целостность. Волшебный Грааль с его загадочной многозначностью и универсальностью смысла является характерным образом соединения сказочно-эпического и религиозного в новое этическое единство. Неортодоксальный характер религиозных мотивов в рыцарских романах указывает на то, что роман стремится выработать из наличного материала свой гуманистический этический идеал, идеальное, утопическое единство духовности и материальной практики.

Художник создает сложнейшую сюжетно-композиционную организацию произведения, систему соотнесения частей, событий, сюжетных линий, повторяющихся мотивов. Здесь рифмуются между собой отдельные образы и целые ситуации, все превращается в метафору, возникает система внутритекстовых и внетекстовых аналогий, система символического «просвечивания» путем сложнейшего математического распределения и упорядочения материала¹⁶. Каждый образ обладает полновесной красочностью своей материальности, а вместе с тем и «развешивается», получает ряд смыслов, далеко выходящих за пределы конкретного эпического содержания.

Эпическое и этическое дополняют и восполняют друг друга, ставятся в отношения аналогии. На это работает, например, сложная композиция романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», где множество сюжетных линий образует параллели к пути главного героя, связывает религиозное подвижничество с чистым героизмом. Так происходит соотнесение жизни Парцифалья с историей его отца Гамурета. Гамурет совершил множество подвигов, как и Парцифаль, пережил тяжелый кризис, а в итоге фактически стал владыкой Европы, и даже Восток причислил его к своим богам. Таким образом, его героическая судьба предвещает величие, которого должен достигнуть Парцифаль, но уже в другой области. Кроме того, исследователи давно отметили, что двухчастность романа (1-я часть — история Гамурета, 2-я — Парцифалья) является аналогом двухчастного строения Библии — Ветхого и Нового завета: между ними также имеются отношения пророчества и аналогии. Не случайно рождение Парцифалья прямо сравнивается в романе с рождением Христа, и его история строится по житийной схеме.

Параллельно с судьбой Парцифалья развивается совсем, кажется, эпическая история Гавана — самого эпически-языческого героя в рыцарских романах; но и Гаван становится определенным отражением главного героя-праведника. Затем вводится еще и линия сводного брата Фейрефица — язычника, великого героя Востока, с которым Парцифаль, как и с Гаваном, по незнанию вступает в поединок:

Казалось бы, вступили двое,
 Но двое, бывшие — одним,
 Мы их в одно соединим:
 Две кровных половины,
 Два брата двуедины¹⁷.

«Узнавание» братьев становится восстановлением гуманной целостности отношения к жизни, что и позволяет Парцифалю оказаться в духовном центре всечеловеческой эстетической культуры, где уже нет различий между христианством и язычеством. Путь Парцифала — путь завоевания, постижения истины, нравственного самоусовершенствования. Мудрость, приобретаемая героем, не является божьей милостью, открываемой святому; это итог всего его жизненного пути¹⁸, его личного подвига, личного опыта, вынесенного из практической жизни, практического поиска своего идеала.

Таким образом, единство с миром открывается герою в двух формах его индивидуальной инициативности — героической и нравственной: для достижения нравственной гармонии с миром необходима как «героическая», так и внутренняя, личностная, духовная активность, дающая герою способность прозрения символического характера всего, открытия гуманной сути жизни. Личная, инициативная авантюра испытывает человека и мир, раскрывает нравственный порядок бытия. В определенном смысле такой авантюрой становится и само повествование — такое же призвание, как для рыцаря-воина поединок. Для рыцарского эпоса вообще очень характерно сознание ценности самого повествования, которое носит уже отнюдь не «механический», объективно-безличный характер, не просто воспроизводит готовое предание, как в эпосе, а является творчеством, высоким призванием: «...повествовать — мое призванье» (Кретьен)¹⁹. Повествование — трудное искусство. У Кретьена то и дело встречается: «Не знаю, как повествовать!»; «Что делать! Все мои слова в подобных случаях бледнеют...»; «Я продолжаю, как умею...»²⁰. В первых стихах «Эрека и Эниды» он говорит о важности продуманного построения романа. Та же мысль встречается и у Вольфрама.

Формирование в рамках рыцарской культуры представлений о личности как об относительной самостоятельности и инициативности выдвигает новую форму авторского сознания, с чем связана особая романная субъективация повествования. Автор выступает здесь не только как абстрактный носитель всеобщих начал морали, но и как личность, полная сознания своей нравственной задачи, особо заинтересованная в позиции и поступках своего героя. Опыт героя имеет для автора большой общественный и личный смысл; в нем заключены ценности, имеющие общий смысл, но добываются они личным опытом; это опыт и героя, и автора, проделывающего свой путь вместе с героем. Автор называет себя по имени, вносит в свое повествование личные оценки, прямо говорит о себе. Почти правилом являются авторские вступления, прологи в романах, где говорится о творческой, нравственной задаче повествования. У автора и героя — общая задача.

Вместе с тем автор представляет точку зрения коллективного, общественного опыта, мудрости того мира, который он представляет своей личностью. С позиции этой мудрости он и говорит о своем герое, осваивающем и познающем мир и его истинные ценности. Так драматизируются отношения внешнего и внутреннего, объективного и субъективного; романский образ человека строится на соотношении внешней и внутренней точки зрения, коллективного и индивидуального опыта, объективной мудрости и личного смысла, того, на чем и зиждется личность.

Позиция автора с необходимостью оказывается двойственно-противоречивой — драматическим единством отношений дистанции и контакта с героем. Герой увиден одновременно и извне, и изнутри, объективно и субъективно, с иронической дистанцией и глубоко сочувственным пониманием, в системе порядка общественной жизни как определенный характер, особенный тип поведения, опыта, и как незавершенная жизнь, открывающаяся в сопереживании, неведомая возможность, которой еще предстоит

раскрыться, особенный внутренний мир, которому предназначено познать то, что может познать только он один.

Так строится образ героя в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль». С мягкой иронической дистанцией, и сочувственным пониманием автор называет своего героя «наш дурень», «наш глупый мальчик». Парцифаль ищет абсолютных ценностей, но он неопытен в отношениях с людьми и поэтому не знает истинной гуманности, совершает множество ошибок. Нравственный закон жизни достается путем трудного личного опыта. Повествование строится так, что этот наивный герой появляется на страницах романа только после того, как рассказана длинная эпическая история его отца и матери. В силу этого уже происходит очень интенсивная конфронтация индивидуальной неосведомленности, непонимания с большим человеческим опытом, оставшимся за пределами кругозора героя, но требующим нравственного освоения, постижения, так как это — основы его собственного бытия. Без овладения ими не может быть и речи о нравственном совершенстве.

Именно в силу неопытности и незнания Парцифаль совершает, например, жестокое и преступное убийство Красного Итера, своего родича; в силу незнания своих родственных связей он вступает в бой с братом, скованно-отчужденно держится с королем Грааля и т. д. При этом родственные связи явно становятся в романе знаком и символом связей гуманных, человеческих: так, Гаван освобождает в заколдованном замке четыреста дам и среди них Арниву, мать короля Артура, ее дочь Сангиву, свою собственную мать и сестру. В конце концов почти все герои фантастически оказываются связанными узами родства или любви — прямо или через посредников; отношения людей в обществе носят не формальный характер, в конечном счете они — личные.

Эпический размах героической деятельности героя и его громадная внутренняя работа связаны, в них открывается истинная полнота его личности, где встречаются и образуют романное единство противоположные миры.

Средневековый рыцарский роман — одна, из первых форм романного творчества, сохраняющая еще живую связь с эпическим мифопоэтическим сознанием. Процесс его прозаизации дает себя знать уже во второй части «Романа о Розе» и начиная с XIII в. все шире обнаруживается в переложениях стихотворных романов на прозу и позднее, когда возникает уже чисто прозаический рыцарский роман, переживающий свой расцвет в эпоху Возрождения. Прозаизация во многом изменила характер рыцарского романа, освободила его от многих черт средневекового сознания, но не отменила «романической» — эпически-поэтической его природы. Традиция рыцарского романа продолжала свою жизнь в высоком барочном и готическом романе — *romanse* (по М.М. Бахтину, — во второй стилистической линии развития романа), но в переработанном виде она, несомненно, вошла и в современный роман — *novel* — как его эпический фундамент. В рамках этой стилистической линии происходит интенсивная работа по созданию все новых форм «углубления во внутреннюю жизнь».

В этом отношении большую роль в формировании романного мышления сыграл пасторальный роман. Начиная свое развитие с эпохи Возрождения, пасторальный роман опирается на старые традиции буколической поэзии, большое место занимает в нем и поэтика аллегорического изображения, что связано с особыми его творческими задачами. Так же, как и рыцарский роман, он противостоит реальности, создавая некоторый утопический мир, в художественном единстве которого могли бы реализоваться важные ценности идеала, создававшегося европейскими гуманистами. Это своего рода лаборатория, где исследуются человеческие возможности, человеческая природа и вырабатываются идеальные формы отношений людей.

Как пишет Л.Я. Потемкина, пасторальный мир был ренессансной «формой гуманистического утверждения самоценности человеческой личности»²¹; творческая задача пасторали — восстановить целостность человека на началах высокой духовности и красоты, одухотворить его чувственную, природу, но вместе с тем противостоять средневековому аскетизму. Моделируя мир гуманных отношений людей, пасторальный роман должен был

стать образцом для самой действительности, и надо сказать, что некоторые его формы, например «Астрея» О. д'Юрфе, действительно оказали определенное влияние на практику человеческого общения²². Этой задачей обусловлен особо стилизованный характер и языка, и сюжета пасторального романа, особая концептуальность его построения, сближающая его с аллегорией.

Уже в первом образце жанра — романе Боккаччо «Амето» — видно, что художник восстанавливает целое из противоположности поэзии и прозы жизни. Условно-идеальный мир еще не вполне оторвался от реальной Италии, он расположен в ее «средоточии» — Этрурии; населяющие его нимфы, будучи совершенно идеальными, мифологическими существами, вместе с тем живут в городах; это замужние женщины, и рассказы некоторых из них о своей жизни напоминают бытовые истории «Декамерона». В царстве же пасторали, в хронотопе пастушеской жизни все бытовое и низменно-практическое как бы отпадает, жизнь человека и его природа очищаются и одухотворяются — чувственные страсти просветляются, становятся высокими духовными переживаниями, а духовность предстает как материально явленная красота.

Основа этого единства — духовный мир человека, и поэтому пасторальный роман становится фактически первым жанром эпической литературы, который почти целиком сосредоточивается на внутреннем мире человека, создавая для этого и свои изобразительные структуры. В романе Боккаччо видно, что это углубление в духовный мир человека означает вместе с тем и преодоление зависимости духа от материального начала, нравственное просветление страстей. В этом основной сюжет романа, история его героя Амето. Автор углубляется во внутреннюю жизнь героя, чтобы «расчистить», упорядочить ее, обнаружить в ней ее высокие возможности; найти пути для установления прекрасной гармонии противостоящих, друг другу сторон человеческой природы.

Как в сюжете произведения встречаются и образуют поэтическое единство духовное и материальное начала, так и на уровне слова соединяются, чередуясь, стих и проза. Это очень характерная черта пасторали, использующей возможности лирического углубления во внутренний мир человека. Но взаимодействие стиха и прозы связано здесь и с созданием единства отношений контакта и дистанции, обусловленного творческой задачей пасторального романа: в его структуре точка зрения стиха позволяет развоплотить внутреннее — скрывающиеся в действительности возможности красоты и гармонии, а проза дает более описательную, объективно-оценивающую точку зрения.

Вместе с тем, если у Боккаччо обе точки зрения стремятся сблизиться, то в последующем развитии романа они расходятся. Основной пафос пасторального романа — лирический, ориентированный на разработку внутреннего мира человека, на углубление в психологию героя. Здесь у него есть, конечно, предшественники в латинской литературе; определенными вехами в развитии лирико-психологической прозы являются «Новая жизнь» Данте, «Фьяметта» того же Боккаччо — первая в европейской литературе психологическая повесть, чувствительный роман Диего де Сан Педро «Темница любви» и др. Но хотя эти произведения и сосредоточены на изображении чувств и переживаний человека, это углубление во внутреннюю жизнь все же не приобретает собственно романного характера — за исключением «Фьяметты». Романное мышление требует противовеса этой лирике — точки зрения объективного мира, и развитие пасторального жанра связано как раз с разработкой различных форм развертывания этой внешней точки зрения, что проявляется в усилении повествовательного начала, внедрении в фабулу пасторали элементов авантюрного, рыцарского романа и в усложнении сюжетно-композиционной структуры произведения²³. При этом для сознания эпохи характерно, что в то же самое время в нем шел и обратный процесс — процесс экспансии субъективности в эпическое повествование: рыцарский роман XV—XVI вв. начинал впитывать в себя сентиментальность, иногда превращаясь в любовно-сентиментальную повесть (например, «История Триселя и Мирабельи» Хуана де Флореса)²⁴.

Пасторальный роман вобрал в себя большой опыт лирической разработки внутреннего мира человека в различных стихотворных жанрах, и эти традиции встречались в

нем с традициями объективного эпического повествования, образуя идиллически-пасторальное единство отношений контакта и дистанции. Некоторые черты этого единства показательны и существенны для становящейся структуры романного мышления, как это видно в творчестве Сервантеса, в котором «высокие жанры» образуют одну систему с «Дон Кихотом»²⁵.

Развертывание пасторального романа Сервантеса «Галатея» происходит как его непрерывное эпическое расширение в пространстве; здесь одна за другой вводятся все новые и новые сюжетные линии, все новые и новые персонажи, каждый из которых рассказывает свою историю. История Силерью и Тимбрио представляет собой цепь самых драматических приключений, но и отношения между остальными героями оказываются запутанными, таят в себе и неожиданности, удивительные случайности, что уже само по себе сообщает им авантюрный «романический» характер.

Но это изображение, казалось бы, внешней и случайной для отдельного героя объективной жизни является и формой, разработки внутренней жизни, внутренних возможностей этого героя. То, что как будто идет от объективной дистанции, служит контакту с внутренним, углублению в скрытое, развоплощению его. Многие герои романа, как показала С.И. Еремина, образуют пары двойников: «Силерью замещает в глазах Нисиды своего друга Тимбрио ... Теолинда является своему возлюбленному Артидору в обличье Леонарды, а Леонарда, влюбляясь в брата-близнеца Артидору, Галерью, и не встретив взаимности, вполне довольствуется тем, что выходит замуж за Артидору. Парадоксальным образом меняются в романе местами Леньо и Лаусо: один, некогда отвергавший любовь, становится пылким влюбленным; другой, без устали воспевавший свою пастушку, вдруг исцеляется и становится врагом любви; Бланка заменяет для Силерью Нисиду... Кажется, что в определенных ситуациях в романе действует один герой, являющийся перед нами в двух ипостасях»²⁶. Более того, кажется, что это одни герой, «изображающий в лицах драму своего существования»²⁷.

Жизнь, возможности одного персонажа переливаются в другого, раскрываются в нем как бы в инобытии, в практическом осуществлении другой стороны его я, другой его возможности. В этом двойничестве намечается столь характерное для зрелого романа трансцендирование внутренних возможностей героя в «другого», обнаруживается, что жизнь личности осуществляется на границе с «другими». Здесь открывается глубокая внутренняя противоречивость личностного бытия, начинается развертывание нравственно-психологической драмы человека, который познает свое неравенство с самим собой, опасное соседство в себе разных возможностей, свою внутреннюю несвободу от чужих я, поселившихся в нем. Пасторальная идиллия включает в себе весьма драматические перспективы, как бы ждущие своего часа. Так развертывание жизни в фабульно-сюжетной организации романа позволяет проникнуть в тайны внутреннего, но и напротив — углубление во внутренний мир героя открывает какие-то черты жизни мира внешнего. Так, разработка внутренней жизни героев снова и снова обнаруживает в ней глубокую противоречивость и изменчивость: как пишет в своих стихах один из персонажей романа, то, что сказалось благом, оборачивается злом, смех становится слезами²⁸; другой говорит о превращении зла в добро, стона — в песню (98). Мирено убеждается,

Что от входа в рай любовный
Только шаг до адских врат,
Что на смену увлеченью
Может через час прийти
Равнодушное «прости»,
А не то и отвращенье (148).

Эта изменчивость и неустойчивость чувств доставляет глубокие страдания, но она же дарит и надежды — это «костер», на котором терзаются и живут герои (96). Душа человека неоднократно уподобляется Фениксу; она ежеминутно становится пеплом и воскресает, «возрождается, умирая» (135, 126, 190 и др.); «мир душевный» может превратиться в

«жестокую войну с самим собой» (119), как это происходит с Силерью, и не только с ним; внешнее сходство противоположных по натуре персонажей на многое намекает.

Но все эти перипетии субъективной жизни героев получают свое продолжение и развертывание в их объективных судьбах, где властвует игра фортуны, где усилия приводят к противоположным результатам, где вопреки уверенности «все выходит как раз наоборот» (195), кажется, уже достигнутое счастье одним ударом разрушается, а безнадежная ситуация неожиданно оборачивается удачей. Жизнь предстает в сюжетно-композиционной организации романа как лабиринт, где персонажи постоянно теряют и снова находят друг друга, не знают, что ждет их в ближайший момент, куда ведет их судьба.

В пасторальном романе XVII в., в «Астрее» О. д'Юрфе, как и вообще в барочном романе, такая сюжетно-композиционная организация получает еще большее усложнение, роман превращается в как будто запутаннейшее, совершенно хаотическое сплетение судеб, эпизодов, обстоятельств, но, как уже говорилось, это беспорядок только с внутренней точки зрения, точки зрения отдельного персонажа. К концу романа выясняется, что в переплетении событий есть своя логика и цель, судьба оборачивается в барочном романе провидением. Но таким образом возникает диалогическое напряжение между внутренним и внешним миром, точкой зрения героя и точкой зрения автора.

Вместе с тем в поэтике пасторального романа очень значительную роль играют различные формы и жанры также и прямого диалогического общения самих персонажей. С.И. Еремина в результате своих исследований «Дианы» Хорхе де Монтемайора в системе жанров литературы XVI в. приходит к выводу, что «пасторальный роман явился своего рода «посредником» между двумя, до того времени практически не соприкасавшимися между собой жанровыми линиями: авантюрной прозы и диалогической словесности»²³.

Восходящий к античности жанр диалога получил широкое распространение в христианскую эпоху и стал излюбленным и сознательно культивируемым жанром гуманистов, где он был способом аналитического рассмотрения практически любого явления. В споре обнаруживалась и сложная природа его предмета, его неисчерпаемость и противоречивость, множество его возможностей, и своеобразие точек зрения, складов ума, позиций участников спора.

Спор о любви, который организует художественное целое «Галатеи», открывает многогранность и сложность внутренней жизни человека, намечает разные варианты жизненных позиций персонажей именно в связи со сложностью природы любви. Это и способ углубления во внутренний мир, его разработки, и способ индивидуализации персонажей как носителей определенных духовных позиций; кроме того, это, еще и новая форма концептуальной организации художественного мира, преодоления эпического материала в соответствии с задачами романного разыгрывания, разработки, бытия человека. При этом жизнь интерпретируется здесь уже не в свете изначально заданной монологической истины, как в аллегорическом эпосе, а именно как проблема, требующая творческого решения. Диалог создает новый тип единства художественного мира.

Вместе с тем в пасторальном романе диалог еще не может раскрыть всех своих творческих возможностей, в этом мире отсутствует глубина диалогического напряжения, единство отношений контакта и дистанции носит здесь идиллический характер, противоположные отношения, формы деятельности не конфликтуют между собой, не отрицают друг друга. Неоплатонический мир ренессансной пасторали живет как утопический противовес действительности, как попытка преодолеть ее противоречия.

Современный же роман исходит из этих противоречий, делает их источником своей творческой силы, и в традициях диалогической литературы он открывает соответствующие этой конфликтности своего мироощущения драматизм и продуктивность.

§ 2. Романное (серьезно-смеховое) единство отношений дистанции и контакта в современном романе

По сравнению с античным и рыцарским романом в романе современном, возникшем в ренессансную и послеренессансную эпоху, единство отношений контакта и дистанции принимает совсем иной характер и иной смысл, обусловленный новыми задачами романного творчества. Разработка образа происходит здесь в противоположных направлениях, и так, что одна система моделирования и оценки бытия конфликтует с другой, превращается в свою противоположность. Сюжетное развертывание романа осуществляется в непрерывном трансцендировании образа из одной системы ценностного отношения в другую, во всестороннем развертывании его отношений контакта и дистанции, диалога как с другими образами, так и со всей целостностью романа.

Эта структура обуславливает две важные и связанные между собой особенности эстетики романного жанра: с одной стороны, философский, с другой — «серьезно-смеховой» ее характер. Следует сразу же заметить, что оба эти аспекта романной эстетики неотъемлемы от мениппеи, как ее понимает и описывает М.М. Бахтин. Однако в данном случае речь идет не о проблеме исторических источников романа, а о структуре романного мышления, художественной деятельности, которая может выступать в очень разных исторических формах.

Постоянное трансцендирование образа в иное измерение является его переработкой, как бы расшифровкой каких-то его внутренних упорядоченностей в новой системе. Новая система ценностного отношения становится буквально «ключом» для их раскрытия: смена ценностного отношения является радикальным способом углубления образа, в ходе которого в нем развертываются моменты, «потусторонние» и «закрытые» для прежней системы ценностного отношения, открывающие жизнь с новой стороны, в качественно иных возможностях и в связи с этим требующие переориентации сознания. Здесь то, что с точки зрения одной системы ценностного отношения является нарушающим закон, порядок хаосом, с точки зрения другой системы открывается уже как порядок, противостоящий представлениям об упорядоченности, данным в противоположной точке зрения. Порядок и хаос оказываются как бы членами одного уравнения, разными: категориями, раскрывающими одно и то же явление.

В связи с этим романский сюжет может быть рассмотрен: как деятельность по бесконечному углублению образа — одного и того же явления. Смысл сюжетного развертывания оказывается не в прибавлении к данному явлению другого, третьего и т. д., а в бесконечном углублении в это явление путем его переработки — непрерывного трансцендирования в зону другой точки зрения.

Так, в ходе сюжетно-композиционного развертывания, образа создаются сюжетные параллели, персонажи-двойники, антиподы и отражения героя, диалогические соотнесения эпизодов и целых миров, которые, конкретизируя и уплотняя жизнь, вместе с тем развоплощают, трансцендируют, перерабатывают образ, двигаясь в его глубину, к основам. Каждая такая переработка является актом познания какой-то противоположности, другого «начала» в жизни образа, она по-своему проясняет его, выводит в новую систему понимания, бытия.

Общая направленность, логика этой работы по сюжетному развертыванию материала в полярных направлениях включает в себе поэтому ориентацию на коренные принципы его бытия, исследование философских основ объекта. Типичный социально-психологический роман становится одновременно и философской притчей, а иногда и философским диспутом, когда происходит такого рода сюжетное углубление непосредственно в само сознание, позицию героя.

С другой стороны, разработка образа в противоположных направлениях, системах ценностного отношения, когда он постоянно трансцендируется из системы в антисистему,

обнаруживая в себе причастность, одновременно к порядку и хаосу, миру и антимиру, создает особое напряжение, сложно связанное со смехом и эстетикой комического и трагического, карнавальным взаимодействием отрицания и утверждения, описанным М.М. Бахтиным.

В смехе происходит встреча существующей системы ценностных представлений с ее «антисистемой»: в частном отклонении от «нормы» вдруг возникает неожиданное «видение» «антимира», представляющего собой жизнь, противоречащую привычному порядку бытия. По словам Й. Риттера, смешное — это всегда «противоположное серьезности и всеобщему порядку вещей в жизни», но связанное с этим порядком непостижимой для самого серьезного связью. Смех вызывает «тайная принадлежность ничтожного к бытию»³⁰. Как пишет Г. Плеснер, «норма здесь нарушается явлением, которое одновременно и очевидно подчиняется норме»³¹. Нарушение заключается в том, что в рамках системы возникает и триумфально провозглашает свое право на существование и реальность явление, все бытие которого находится в абсурдном противоречии с коренными регулятивными принципами этой системы, ее внутренней мерой. В нем обнаруживает свое бытие «антисистема», «антимир», невозможный и обреченный в рамках данной системы и данного мира. В этой ситуации возникает видение обращения мира в антимир, представление о воцарении «кромешного мира», с точки зрения которого привычный мир может показаться невозможным и нереальным.

Переживание этого нарушения нормы с точки зрения общего «порядка» бытия, самой нормы как универсального и нерушимого закона бытия человеческого мира вызывает смех; смех связан с переживанием превышающей все обычные представления способности этого мира интегрировать в своей системе хаос антимира, включить абсурдного «нарушителя» в свою целостность и тем самым дать жизнь и ему, и себе — демонстрируя тем самым свою величайшую, абсурдно-невероятную жизненную силу, жизнеспособность, способность выдержать любое испытание, обновиться в самых своих основах. Поэтому современное исследование смеховой культуры начинается характерными словами: «Смех включает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно»³². Здесь происходит идеальное воссоздание самой системы в ее «автомодели»³³, ее сущностных и наиболее продуктивных, обусловленных существующими представлениями о высших жизненных ценностях моментах.

Условием устойчивости, единства всякой системы является обеспечение единства, устойчивости и активности ее творческого принципа, способности системы самонастраиваться, перестраиваться таким образом, чтобы отвечать своей сущности, задачам, идеалу «автомодели». Одной из важнейших форм обеспечения, утверждения активности основного ценностного принципа системы служит постоянное соотнесение этого принципа с его противоположностью, создающей по отношению к этому принципу «антисистему», систему не только смеховых, но и трагических отклонений от принятого идеала, систему его нарушений, в которых обнаруживается и утверждается необходимость, красота, а также жизненная сила, жизнеспособность и активность принципа.

Господствующая система ценностей обеспечивает свою активность и жизнеспособность, сознательно или бессознательно продуцируя свою антисистему, свой страшный или смешной, абсурдный, «кромешный» «антимир».

Мышление парными противоположностями-оппозициями является, как известно, фундаментальной особенностью первобытного мышления; в мифе весь мир упорядочивается в бинарных противопоставлениях: левое / правое, мужское / женское и т. д. Смех, по-видимому, охватывает отношения между членами оппозиций, получающих наиболее универсальное значение, как верх и низ, жизнь и смерть, в конце концов осмысляемых как оппозиции целых миров³⁴, где миру человеческой жизни противостоит иное царство — царство мертвых, какой-то «антимир». Очевидно, именно с такого рода оппозицией связано характерное для древних греков двуединство всех представлений, которое раскрывает О.М. Фрейдберг. Это двуединство позволяет суживаться и переходить друг в друга противоположным началам, что «накладывает на греческую мысль жизнеутверждающие

тона...». Здесь «положительному плану ... противопоставлялся «обратный» план, который сопутствовал первому в виде его неизменного антипода», а «наиболее крупный «противительный» план сказывался в гибризме», сопровождавшем все «подлинное» и служившем его «изнанкой»³⁵.

О. М. Фрейденберг показывает, что такая двучленная структура пронизывает многие формы культуры древних, и лишь позднее происходит распределение разных ее элементов по жанрам, в свою очередь образующим двучленную систему. Так же и христианскому богу противостоит «падший ангел», который вместе с тем одновременно как бы лишен бытия. Это характерно для «антимира»: есть его активность, но вместе с тем ценностно он как бы не существует, является иллюзией, «обманом воображения», заблуждением того, кто испытывает его воздействие. Так двойственно-парадоксально существование «мнимого безумца» — юродивого во Христе, который внешне то комически, то трагически противоречит благочестию, но вместе с тем воплощает святость, является одним из наиболее сильных стабилизирующих «порядок» факторов, активизирующих религиозное чувство. Как показывает А.М. Панченко, «зрелище юродства как бы обновляет «вечные истины», оживляет страсть»; противостоя рутине, юродивый «шалует» с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится «возбудить» равнодушных «зрелищем странным и чудным»³⁶.

Так же и карнавал с его смеховым действием, отменяющим социальную иерархию, не антагонистичен основам общественного порядка; его, как возражает М.М. Бахтину А.И. Мазаев, «нельзя рассматривать в одном только смысле, а именно как посягательство на общественные устои, как их прорыв»; карнавал имел также и значение «нормы», выступая в средневековом обществе как «фактор регуляции классовых и общественно-политических отношений»³⁷.

«Антисистема» оказывается как бы в диалоге с системой, возражая системе, она оживляет, активизирует ее энергию, делает ее ощутимой. Так, Ю.М. Лотман показывает, что «художественно активной «точка зрения» может быть только до тех пор, пока обладает активностью ее антисистема — диаметрально противоположная точка зрения»³⁸. К этому имеет отношение и явление в средневековом искусстве, характеризующее Д.С. Лихачевым как «неточное проведение кода», которое ставит перед зрителем «задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода...»³⁹.

В рамках своей философской концепции с присущими ей проблемами А. Бергсон показал действие этого принципа в схеме. Согласно его теории, функция смеха заключается в развенчании косности, автоматизма, машины там, где должны быть подвижность и гибкость, приводящие жизнь в движение. Смех обнаруживает «отклонение жизни в сторону механического»⁴⁰, остановки живого движения, фиксированные его моменты, гримасы, в которых, однако, запечатлевается бесконечная свобода жизни, порождающей самые неожиданные формы. Разрушение живой системы должно активизировать жизненную энергию системы, вернуть ее к ее принципу, к ее подлинной, свободной жизни, грации. Как говорит Г. Плесснер, в этой ситуации условием смешного является то, что «препятствие к осуществлению ценности должно одновременно вести к триумфу этой ценности, утверждать ее»⁴¹.

Отрицание жизни, разрушение ее не только показывают, что есть жизнь, но и активизируют ее; по народному воззрению, смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле слова⁴²; «смех есть магическое средство создания жизни»⁴³.

Отрицание может носить как реальный, так и идеальный характер, и в зависимости от этого освещаться как трагическим, так и комическим светом. «Ирония и трагизм, — пишет А.Ф. Лосев, — имеют между собой то общее, что они являются результатом противоречия между идейным смыслом образа и фактическим содержанием этого последнего. Трагический герой хотел сделать одно, а получилось у него другое и притом противоположное. Пользуясь иронией, мы также мыслим одно, а говорим другое и притом опять-таки противоположное». В связи с тем, что в древности духовное и телесное еще не вполне отделялись друг от друга,

«трагедия, юмор, ирония и сатира в последней своей глубине являли здесь собой один и тот же, единый и нераздельный эстетический феномен. Для античного сознания понимать смерть трагически, наивно, юмористически, иронически и сатирически есть одно и то же»⁴⁴.

Непосредственное соседство трагического и комического в народной культуре фактически показал М.М. Бахтин — оно связано с переживанием мира как телесно-материальной целостности, где смерть и рождение являются двумя сторонами бытия этого одного феномена⁴⁵. Как пишет А.Ф. Лосев, «гибель телесного здесь как бы вовсе не есть гибель, потому что оно еще может вернуться и даже ещё в лучшем виде. Наоборот, общие начала тут как раз и утверждают себя путем самораздробления в инобытии, чтобы потом опять восстановиться и притом в более совершенном виде. В такой трагедии есть нечто нормальное и безболезненное... Вот почему всякая гибель здесь в основе своей есть нечто наивное и даже смешное. И вот почему люди здесь гибнут, а боги хохочут»⁴⁶.

В платоновском «Пире» проблема эроса связывается уже с проблемой целостности, не сводимой к телесному началу и осуществляющейся в двух формах, комической и трагической. Аристофан создает здесь смеховой образ преодоления разорванности человеческого существа, стремления к восполнению, которое должно быть осуществлено путем чисто физического слияния двух потерявших друг друга половин. Смеховое сведение проблемы к детально описываемым механическим действиям комически актуализует то, что стоит за этим чисто материальным механизмом, — стремление к целостности, не исчерпывающейся только материально-телесным. У Сократа эрос — уже «нечто среднее между бессмертным и смертным, в один и тот же день он то цветет и живет... то умирает, — но... оживает опять». «Это есть рождение в прекрасном, как телесно, так и духовно», и именно таким образом восходя к добру и прекрасному, «смертное делается причастным бессмертному», в результате чего «жизнь становится, более, чем когда-нибудь, жизненна в человеке...»⁴⁷.

В целостности платоновского симпозиума точки зрения Аристофана и Сократа — два аспекта одного феномена. У Аристофана чувственное пытается отрицать духовное, у Сократа уже духовное стремится преодолеть, чувственное. Вместе с тем чувственное и духовное выступают здесь как две стороны одной, целостности. Своеобразным завершением соединения двух аспектов, форм восполнения человека — чувственно-низкой, и духовной — является в практическом смысле сама комически-трагическая фигура Сократа, а в теоретическом — его мысль о том, что один и тот же человек «должен уметь сочинить и комедию, и трагедию... что искусный трагический поэт является также и комедиографом»⁴⁸.

Реализация той или другой эстетической окраски отрицания связана и с тем, где находится точка зрения переживающего акт отрицания субъекта, и с тем, какую функцию это отрицание выполняет по отношению к системе. К о м и ч е с к о е возникает тогда, когда разрушение одного из элементов системы ведет к идеальному утверждению и обновлению всей системы. Это происходит тогда, когда отрицание рассматривается с точки зрения системы, всеобщего порядка. При ценностной установке на примат родового над индивидуальным все индивидуальное жертвует собой ради целого. Индивидуальное здесь несовершенно, неполно, смешно в своей осколочности, неустойчивости; индивидуация, обособление от целого есть отрицание, смерть, но именно переживание этого актуализирует сознание торжества целого. Разрушение и смерть носят здесь «зизждительный» характер.

Переживание этого феномена и содержится в народном смехе, «двухтонную» природу которого раскрыл М.М. Бахтин: «Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и зизждительной, обновляющей сменяемости; в смерти провидится рождение, в рождении — смерть, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенчании — развенчание и т. д. Карнавальная смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов смены»⁴⁹. Поэтому в народно-праздничной системе образов нет чистого, абстрактного отрицания. Образы этой системы стремятся захватить оба полюса становления в их противоречивом единстве»⁵⁰.

Как раз в «моменты смены» жизнь наиболее остро переживается как нерушимое целое, «вечное возвращение», открывается как «субстанциальный порядок». Надо полагать, что редукция смеха в том смысле, в каком Бахтин говорит о редукции в книге о Рабле, но также и переход его в свою противоположность — трагическое переживание — происходит тогда, когда часть настолько обособливается от целого, что ее гибель переживается уже только с ее точки зрения, как крушение целого мира.

Трагическое переживание, понятие трагической, а не комической вины возникает там, где субъект вступает в отношения контакта с точкой зрения самого «нарушителя», переживая ситуацию с позиции этого хрупкого индивида, вольно или невольно восставшего против нормы, закона жизни и тем самым заявившего о своих особых правах как представителя антимира. Это переживание носит трагический характер — герой выступает как обреченный судьбе антимира трагический гибрид, который не имеет права на существование в этом мире и должен погибнуть: торжествующий всеобщий порядок оказывается чуждой ему силой. Чтобы интегрировать его в целое, нужно смеховое действие — перемещение точки зрения с части на целое. Поэтому у «высокого» героя, как это показали О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин, Е.М. Мелетинский, может быть смеховой дублер, и поэтому один и тот же тип персонажа может выступать и как трагический, и как комический герой (например, *alazon* — «хвастун», *pharmakos* — «козел отпущения»), один и тот же прием может выступать в трагическом или комическом варианте, как описанное Аристотелем «узнавание»⁵¹.

Карнавальная «инверсия двоичных противопоставлений» связана с древним «снятием противоположностей» и ориентирована на утверждение единства и целостности жизни во всех ее проявлениях⁵². Этот смех синкретичен, он потенциально содержит в себе и трагический аспект, который, однако, не реализуется до тех пор, пока индивид смотрит на ситуацию только глазами целого коллектива. С обособлением индивида, а также и осознанием противоречивости его духовно-физической природы происходит и редукция карнавального смеха — отрицание все больше отдаляется от утверждения, ведущего в смехе, и это все меняет.

Роман исходит из ситуации обособления, но ищет пути его преодоления. Таким образом, он снова соединяет отрицание и утверждение, однако это соединение уже драматично-противоречиво и прозаично в гегелевском смысле этого слова. Оно большей частью лишено непосредственно смехового характера; от древнего синкретизма остается в лучшем случае ирония и юмор, очень склонные при этом переходить в трагическое. Структура переживания жизни, содержащаяся в смехе, нужна роману; она в какой-то форме должна осуществляться, в романе постольку, поскольку его задачей остается эпическое восстановление целостности. Смех не случайно оказывается неотъемлемым элементом древнего эпического сознания, и не случайно одной из важнейших форм смеха, в которой открывается его эпическая сущность, является непосредственное осмеяние самого универсального, субстанциального — богов, что и становится могучим утверждением их всеисилия и неизбежности воплощенного ими порядка жизни.

В древнем смехе на первом, плане пафос жизни, в нем происходит выявление и утверждение абсолютных ценностей путем их смехового испытания, демонстрации их устойчивости против отрицания: попытки отрицания дают обратный эффект. Но жизнь может быть понята не только как материальное тело, но и как определенный духовный порядок: смеховое испытание может заключаться в попытке привести к норме одной системы то, что принадлежит другой системе. Отношение к богу как к простому смертному или слабому существу, а в христианскую эпоху, например, отношение к церкви как к кабаку обнаруживают глубокое противоречие между ценностным отношением и его предметом: один закон опровергает другой, абсолютная ценность оказывает сопротивление ценности низшего порядка, хотя и универсальной, опрокидывает ее; отрицание оказывается утверждением, развенчание—увенчанием.

Структура, или композиция, смехового переживания жизни содержит как бы в свернутом виде известную схему архаического эпического сюжета: порядок — его

нарушение — восстановление порядка. Эта эпическая формула оказывается продуктивной и важной и для романа, который в поисках единства и полноты бытия исходит из ситуации распада целостности жизни, случайности ее явлений. Однако здесь уже нет абсолютного авторитета объективного порядка, нет господства только одной точки зрения — точки зрения эпического целого. Не меньшую ценность представляет собой и среднее звено этой системы — самостоятельность обособленного индивида, авторитетом обладает и дестабилизирующее систему начало — «случай». Нападки случая на универсальный порядок носят здесь уже не синкретический смеховой характер, где трагический аспект существует только как возможность; в романе жизнь оценивается одновременно с этих двух противоположных позиций — позиции обособленного индивида-«нарушителя» и позиции целостности бытия. Единства между ними не существует, противоположные моменты смехового отношения оказываются оторваны друг от друга, конфликтуют между собой, освещаются одновременно и комическим, и трагическим светом.

Здесь отрицают и утверждают друг друга сразу две противоположные концепции целостности жизни. С одной стороны, исходным пунктом является ценность целостности индивида, содержащего в себе всю полноту жизни, меру ее понимания; во-вторых, мерилom оценки всего служит целостность эпического мира, где индивид — лишь отдельный момент жизни космического целого. В одной системе — системе отношений нравственного контакта — гибель индивида становится трагическим сюжетом, в системе же отношений эпической дистанции гибель того же индивида может оказаться сюжетом комическим.

При этом сопереживание индивиду может открыть в его нарушающем порядок поведении такую мощную энергию «другой» упорядоченности и необходимости, такую всепобеждающую логику иного мира — антисистемы, которые способны поставить под сомнение ценности и самого мира, потрясти ужасным соблазном отказа от нормального порядка и благополучия, увлечь в свой хаос. Заявляющая о своих правах воля индивида оказывается разрушительной для системы, дестабилизирующей ее. Система может отстоять свои права, или трагически обрекая гибриста на смерть, или не допуская сострадания и сопереживания индивиду, оценивая его Доведение как абсурдно-комическое нарушение нормального порядка. В романе оба отношения встречаются, создавая единство утверждения и отрицания, стабилизации и дестабилизации системы, носящее внутренне драматический, конфликтный, «серьезно-смеховой» — мениппейный характер.

Смех занимает одно из центральных мест в теории романа М.М. Бахтина, строящейся на отделении романа от эпоса. Как известно, согласно этой концепции, роман в отличие от эпоса строится «не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с ...неготовой действительностью». Роман порывает с абсолютной, пиететно-иерархической дистанцией к своему предмету, и здесь решающую роль играет «смеховая фамильяризация мира и человека, снижение объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности»⁵⁸, допускающей свободное, творческое ее исследование и осмысление в зоне близости и непосредственного, телесного, фамильярного контакта. М. Бахтин подчеркивает дестабилизирующий момент смехового контакта с объектом — здесь формируется романно-трезвый, критический дух романа, разрушающий все формы благоговения и пиетета, а также односторонне серьезное, прямое, авторитетное, идеализирующее слово, — роман вступает в диалог с разноречием действительности.

Вместе с тем смех выступает в романе не только в качестве формы критического сознания и не только в своей непосредственно смеховой, веселой форме. Необязательна и карнавальная мениппейная форма его осуществления. Как пишет Бахтин, смех, редуцируясь, «продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим»⁵⁴.

Можно сомневаться в том, происходит ли романский образ человека и мира непосредственно от жанров серьезно-смехового (непрерывной линии развития романа не было), но именно в серьезно-смеховом отношении к действительности открывается

структура мышления, формирующая самые разные формы романа — от смешных до серьезно-трагических. Это — структура современного личностного, проблематизирующего господствующий порядок сознания, находящая в смехе одну из ярких своих форм, но и вступающая с ним в определенное противоречие. На уровне современного сознания в этой структуре мышления отчасти осуществляются те формы стабилизирующего систему отношения к миру, которые были свойственны карнавальному смеху, и в романе этот древний пафос стабилизации картины действительности находит себе пристанище, но он включается в новую систему мышления и оказывается связан с ее проблемами, служит ее задачам.

Бахтин находит эту современную реализацию редуцированного смеха в структуре романной авторской позиции, которая «исключает всякую односторонность, догматическую серьезность, не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли»⁵⁵. Однако амбивалентность ценностной направленности романного мышления проявляется главным образом не в том, что никакая истина не оказывается окончательной, а в том, что романский образ строится не в одной системе ценностного отношения, а в системах, кажется, исключаящих друг друга. Так, уже описанная Бахтиным романная фамильярность заключает в себе характерную двойственность понимания и оценки персонажа — единство утверждения и отрицания, завершения и развоплощения, возникающее в романном единстве отношений дистанции и контакта и практически очень часто проявляющееся как раз в фамильярности.

Фамильярность включает в себя как приближение, приятие, так и отталкивание, причем каждая из сторон может быть амбивалентна: приближение становится то развенчанием; то выражением симпатий, а отталкивание — выражением как уважения, так и неприязни. Обе стороны как отрицают, так и созидают друг друга. При этом и реакция самого объекта на фамильярное обращение носит аналогичный двойственный характер. В романной фамильярности возникает мениппейное «серьезно-смеховое» единство эстетической дистанции и нравственного контакта.

«Мениппея», как ее характеризует М.М. Бахтин, представляет собой как раз такое единство. Вместе с тем здесь уже нет нерасчлененного единства карнавального мироощущения и фиксированной точки зрения; полюсные моменты смехового отношения находятся в конфликте, духовное и материальное оторвались, обособились друг от друга настолько, что выступают как абсолютно противоположные принципы: религиозная философия и «одеяние гетеры», трущобный натурализм, добродетель и порок, так что за комическим проглядывает трагическое, а в трагедии открывается комедия. Дух развенчивает ценности материальной жизни, а чувственное начало смеется над духовным.

Встреча противоположных систем ценностного отношения принимает мениппейный характер в переломные, кризисные моменты развития культуры, когда она утрачивает свое единство: в эллинистическую эпоху, отчасти в период Ренессанса и затем с XVII в. и до наших дней.

В эпоху всеобщего обособления, распада старых форм единства человека и мира драматическое, серьезно-смеховое единство отношений контакта и дистанции становится романной формой конципирования образа человека и преодоления его отчуждения, восполнения в диалоге с миром. Смех оказывается очень продуктивным для создания этого единства, но здесь структура смеха воспроизводится лишь отчасти. Усиление момента одностороннего отрицания в смехе Нового времени ведет к разрушению смеха и рождает трагизм, но именно встреча противоположных форм ценностного отношения к миру, получающая свою реализацию в романе, позволяет восполнить редукцию смеха. Роман, развертывая эту встречу, по-своему восстанавливает амбивалентную эпичность смеха, но большей частью не в собственно смеховой, а в мениппейной форме, не чуждой трагическому, заключающей в себе переживание глубокого обособления индивида от целого. В области комического это проявляется в двойственной природе иронии и юмора, особенно сентиментального, играющих в романе большую роль. Аналогично тому и в области трагического и драматического также наблюдается глубокая двойственность отношения

автора к герою, связанная с тем, что образ создается на том же пересечении противоположных форм ценностной активности.

В связи с этой общностью структуры для романа характерно мениппейное или сентиментальное переключение комического в трагическое и наоборот, противоречивое смешение (но не слияние) их, болезненный «трагизм» юмора, сентиментальность драматизма. Обособление, разрушение старых форм единства человека с миром, вызывающее редуцирование и «драматизацию» смеха, ведет к тому, что утверждение и отрицание уже не образуют единства, а лишь противоречиво восполняют друг друга, идя от разных систем ценностного отношения; их соединение оказывается противоречивым, внутренне-драматичным взаимодействием, диалогом различных точек зрения, ценностных подходов, порожденных жизнью.

Это связано со столкновением различных ценностных отношений в самой реальности, драмой, о которой говорит уже Библия, а затем христианская история, где это столкновение; предстает, например, как столь важный для романа конфликт разума и безумия. Христианство отвергает греческий культ мудрости и мудреца, парадоксально противопоставляя ему «убожество духа», «святую простоту», «мудрую глупость», «*stulta sapientia*». Апостол Павел, обращаясь к греческому миру, говорит вещи, непостижимые для сознания античного и вообще сознания монистического типа, знающего только один тип ценностей: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтоб быть мудрым» (1. Кор. 3, 18).

Как считает В. Нигг, «возмутительное требование стать безумцем обладало взрывной силой воздействия и привело к: разрушению всего здания античного мировоззрения». Сравнимая образ «дурака» в Новом завете с ветхозаветными притчами Соломона, он показывает, что «дурак» даже в Ветхом завете еще был «кривым зеркалом мудреца, во всех отношениях он дает обратное отражение идеала мудреца»⁵⁶. Апостол Павел придает образу «глупости» уже совершенно иной смысл: «Где мудрец? где книжник? где со-вопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? Ибо когда мир *своею* мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1. Кор. 1, 20 и 21).

Драматически-парадоксально афористическое высказывание Христа в Евангелии от Матфея: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мат. 5, 8); там же Христос говорит: «Славлю Тебя, Отче, Господи, неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам» (Мат. И, 22). В. Нигг пишет: «Торжество Иисуса, что младенцам отдало предпочтение перед мудрыми и разумными, намечает новый, ранее совершенно неизвестный порядок бытия»⁵⁷. Все явление Христа полностью противоречит морали, основанной на рациональном постижении ценностей жизни, и воспринимается как поругание разума и безумие: «Он вышел из себя» (Мат. 3, 21). С. Киркегор как раз на этом факте строит свою концепцию христианской веры, доказывая невозможность разумом принять учение человека, окруженного толпой оборванцев и нищих и претерпевающего самую позорную казнь⁵⁸. Каждая система парадоксально утверждает себя за счет другой: вера — за счет » разума; святость — за счет опыта искушений⁵⁹; аналогично этому и мудрость оценивается посредством ее соотнесения с глупостью.

Это — драма столкновения противоположных принципов понимания и оценки мира, в которой в средние века ведущую роль играл дуализм духа и плоти. Но средневековый дуализм однозначно ставил одно начало над другим, и взаимодействия, диалога между ними возникнуть не могло.

Романное же взаимодействие противоположных начал начинается тогда, когда они достигают относительного равноправия и сталкиваются в одной плоскости, как это происходит в серьезно-смеховом «Дон Кихоте». Здесь обнажается конфликтность жизни человека на разных уровнях и а конечном счете конфликт его практического, материального бытия и духовных возможностей, возникающий постольку, поскольку в действительности единство субъекта и объекта оказывается разрушено, и дух, и материя обретают относительную самостоятельность. Роман по-барочному и разыгрывает конфликт противоположных сторон

бытия, и пытается разрешить его — то в комическом, то в трагическом плане, а то и в обоих одновременно. Но и в том, и другом случае создаваемое единство оказывается внутренне глубоко драматичным.

Такое «романное» понимание комического дает Г. Плесснер; в его концепции комическое обусловлено подчинением явления противоположным, исключаящим друг друга «нормам». Таким образом он рассматривает и бытие человека: «Природа создала его как экзистенцию с двойным основанием, принадлежащую многим уровням и контекстам; в ней располагаются оспаривающие друг друга силы, что и может создавать комическое впечатление. Претензии человека на индивидуальность, единственность, неповторимость и самобытность, на достоинство, самодисциплину, эластичность, меру, на гармонию тела, души, духа — едва ли не все, чем он является, чем он обладает, что он делает, — может вызывать комический эффект. <...> Собственно комическим может быть только человек, так как он принадлежит сразу нескольким уровням бытия. Пересечение его индивидуального бытия и бытия социального, его моральной личности и духовно-материального определенного характера и типа, его духовности и телесности открывает все новые возможности коллизии с какой-нибудь нормой»⁶⁰. Эта противоречивость, многоаспектность положения человека может быть источником его жизнеспособности, но она же является дестабилизирующим началом его жизни и источником драмы его бытия, которая разыгрывается в противоречиях свободы и зависимости его от мира, конфликта и единства с действительностью.

Возникновение рассматриваемой здесь структуры романного мышления связано и с необходимостью преодолеть противоречия и разрывы в деятельности человека, которые заявляют о себе и как трудности деятельности самого художника, пытающегося выработать полноту и целостность жизни из реальности прозаической действительности.

Рассказывая жизнь человека, он развертывает ее в эмпирических деталях внешнего и внутреннего порядка. При этом появляется проблема такой организации этого эмпирического материала, чтобы в слове, повествовании возникла жизнь как единство и целостность, имеющая смысл и представляющая собой интерес для человека и человечества. В эпоху романа эпос кажется вершиной поэзии потому, что здесь любая деталь прекрасна и интересна, так как представляет целостность человеческого бытия, — эмпирический и поэтический план полностью совпадают. Художник же Нового времени не может больше просто петь эту целостность, он должен сам найти, создать ее, выработать свой особый повествовательный ритм, свою интонацию, позицию, определить ценностное отношение, которое позволит произвести необходимый отбор, организацию эмпирического материала, найти особую форму его развертывания и преломления, поэтической переработки.

Проблема соотношения эмпирического и поэтического становится центральным вопросом немецкой романтической философии искусства. Несмотря на то, что идеалом здесь теоретически мыслится «изначальное», «греческое» единство духа и мира, практически поэзия связывается с духом, и противостоит действительности как бесконечное прозе конечных вещей. Задачей искусства является выражение бесконечного посредством конечных вещей действительного мира. Это противоречие самого творчества стало источником теории романтической иронии и юмора⁶¹. Ирония и юмор препятствуют растворению творческой фантазии в мире конечных вещей и утрате ею своей бесконечной природы. Эта романтическая концепция отражает реальные противоречия искусства в век романа, то диалектическое противоречие «идей и действительности», «реального и идеального», о котором писал В.Г. Белинский. В конечном счете это вопрос о творческой задаче искусства в ситуации торжества «прозаической действительности», где духовные и материальные ценности обособились, нравственное и эпическое не соединяются.

В процессе художественной деятельности художник Нового времени постоянно ощущает сопротивление материала — неоднородность, материальная и этическая раздробленность жизни современного человека заставляют его постоянно менять позицию, сочетать противоположные ценностные подходы, чтобы преодолеть эту неоднородность и раздроб-

ленность. Повествовательно развертывая жизнь в объективных, эмпирических, эпических деталях, художник одновременно испытывает и недоверие к этой материально-практической реальности, которая не равна самой себе, не укладывается в ряд эпических явлений, сопротивляется эпической точке зрения. Активизацией своей субъективности художник должен преодолеть, восполнить ограниченность эмпирии. Но, с другой стороны, в том же акте повествования теперь развоплощая, преодолевая отдельность и эстетическое своеобразие всего частного и случайного в своей субъективности, он рискует уйти в абстракцию, в чистый дух, ограниченную субъективность и игнорирование живого многообразия эмпирической материальной действительности, вне которой тоже нет человеческой жизни.

Сознание ограниченности субъективности возникает в эпоху распада нравственного единства жизни и актуализируется в романе благодаря ее встрече и взаимодействию со всей разрозненностью объективных эмпирических явлений, разнообразием форм частной жизни. И здесь субъект сталкивается с сопротивлением реальности, не позволяющей ему обрести целостность, оставаясь на точке зрения субъективности, охвата жизни изнутри, в отношениях нравственного контакта; обе формы ценностной его активности — эпическая и нравственная — отрицают друг друга. Гармоничное их единство недоступно субъекту не только потому, что он не имеет опыта живого переживания этого единства, «но и потому, что гармоничная позиция была бы нарушением внутренней меры той противоречивой реальности, из которой он должен исходить, чтобы его искусство само обладало жизненной убедительностью.

Творческая позиция художника, таким образом, противоречива; она заключает в себе внутренне драматическое напряжение, позволяющее ему сделать свой опыт переживания раздробленности, случайности, отсутствия единства жизни началом искусства. Это напряжение определяет собой и внутренний ритм, структуру художественной деятельности, художественного развертывания и творческого преобразования действительности, которая, в свою очередь, и сама рождает формы переработки и человеческого преодоления реальности, поскольку она является действительностью человеческого бытия.

Структура этой деятельности включает в себя напряженную динамику утверждения и отрицания, примирения и сопротивления — конфликтного взаимодействия отношении эпической дистанции и нравственного контакта, выступающих по отношению друг к другу как система и антисистема, разрушающих и созидających друг друга. Это структура диалогического отношения художника к прозаической действительности. Порядок и беспорядок, единство и разрозненность, норма и ее разрушение сотворяют друг друга, мир и антимир постоянно меняются местами, то комически, то трагически оборачиваясь в свою противоположность. В этом диалоге художника с действительностью практическая реальность распадается на враждебные атомы, «казусы» и открывает свое единство на ином уровне; этическое единство рушится — обнаруживаются эпические практические связи людей; отрицание же эпического единства возрождает нравственную активность субъективного начала.

Мир все время удивительно преображается, и в этом его преображении диалогически открываются возможности человека, соответствующие истинной, целостной его сущности, возникает образ мира, в структуре которого реализована мера его человеческого эпического и нравственного переживания — как хаоса и космоса, космоса и хаоса одновременно. Это диалог двух сторон человеческой жизни, где каждая сторона отрицает и утверждает, слушает другую и отвечает ей. В этом драматическом взаимодействии-диалоге происходит опять-таки не слияние противоположных начал (эта тенденция характерна для искусства Возрождения), а именно их драматическая встреча, в которой рождается образ мира и конфликтного, и целостного — как образ внутренне драматической целостности человеческой сущности.

§ 3. Романное мышление в поисках нового нравственного сознания

С исполненным подъемом и кризисом развитием индивидуализма от Ренессанса к XIX в., развитием буржуазных отношений в Европе Нового времени материальная практика и моральное сознание, эстетическое и этическое отношения к жизни все больше оказываются в разладе, порой открыто вступают в конфликты между собой. В той и другой сферах человеческой деятельности происходит разрушение старых форм бытия и сознания, старых форм социальных связей, идеологического единства человека с миром, возникают новые; на смену семантическому (символическому) типу культуры, где, по Ю.М. Лотману, «часть гомеоморфна целому», выступает как символ целого⁶², приходят другие типы, где жизнь и ее смысл уже не мыслятся как совпадающие. Как духовная, так и материальная сторона человеческой жизни приобретают все большую меру обособленности, самостоятельности и свободы; материальная практика предъявляет свои требования к человеку, навязывает свои «эстетические» ценности, мораль и философия — свои, идеалы. «Человек ратио противостоит материальной природе и приходит к осознанию этого жестокого противоречия. В соответствии с внутренней автономией сознания конституируется и внешний, самостоятельный мир природы»⁶³.

Особенностью буржуазного общества является значительный и знаменательный, имеющий свои причины отрыв провозглашаемых всеобщих моральных ценностей от социальной практики. Даже утилитаристские концепции этики буржуазного либерализма не могут преодолеть этого разрыва в силу их классовой ограниченности. Это противоречие идеалов и действительности отражает реальную социальную неоднородность, раздробленность общества, лишенного целостности, человеческого единства, раздираемого враждебными силами и интересами, где гуманизму — некоей абстрактно-утопической системе ценностей, исходящей из представлений о необходимости и возможности единства человеческого коллектива, противостоят интересы враждебных друг другу социальных сил в этом коллективе.

Этот разрыв идеалов и социальной практики характеризует и жизнедеятельность отдельного человека, также лишенную человеческой целостности и единства, разрываемую непримиримыми стремлениями. Так, его стремление к социальному успеху на практике порождает культ материальных ценностей и приводит к отказу от морали; стремление к духовным ценностям превращает его в аскета, живущего в отрыве от реальной практики людей. Стремление соединиться с людьми заставляет включиться в социальную практику, где он найдет лишь одиночество в мире конкурирующих эгоистических индивидов; попытка сохранить себя, бежать от людей и их эгоизма, сохранить духовную самостоятельность приведет его к религиозной морали, где он должен подчиниться духовной общности, остающейся для него чужой и внешней, а потому и порабащивающей его.

В своих последних, универсальных ценностях жизнь человека оказалась разорванной на враждебные друг другу начала — духовное и материальное, индивидуализм, самостоятельность и общность, единство с другими. На пороге XIX в. этот разрыв осмысливается романтиками как трагическое противоречие эпохи.

И вместе с тем разрыв этот не только привел к очевидным утратам, но и существенно обогатил человеческую культуру, создал громадные возможности развития каждого из начал; без него немислимо создание современной цивилизации. Следует согласиться с Э. Калером в том, что из этого противостояния человека и природы рождаются «в высшей степени значительные импульсы для расширения сознания и реальности»⁶⁴.

И тем не менее никакое развитие человеческой культуры и никакая человеческая жизнь не были бы возможны без связи, общения, взаимодействия, диалога этих обособившихся начал. Именно диалог этих начал создает личность, и именно в диалоге этих ценностных систем осуществляется роман, строится романский образ человеческой жизни, рождается новое нравственное сознание.

Отношения эстетической дистанции и нравственного контакта, отрицая и утверждая друг друга и взаимодействуя между собой, порождают сложную, внутренне драматическую форму деятельности, которая строит образ человека в единстве с миром и отрицает это единство, раскрывает его индивидуальную неповторимость и разрушает ее. Человек мыслится здесь как духовное и материальное, бесконечное и конечное, завершенное и незавершенное, свободное и несвободное, идентичное и неидентичное самому себе существо. В этой противоречивости сила и слабость, комедия и трагедия романного героя, полагание, но одновременно и гуманное преодоление ущербной односторонности, осколочности, разорванности его жизни, гуманное восполнение целостности и равновесия, возникающее в диалоге основных сил и ценностей человеческого бытия. Эта структура романного мышления определяет собой и характер нового нравственного сознания, которое художник вырабатывает таким образом из противоречивой реальности бытия человека.

Эта работа начинает обнаруживать себя в структуре литературного произведения уже на исходе средневековья, в ситуации, когда возникает конфликт между традиционными ценностями моральной и религиозной культуры и реальным опытом жизни. Мораль, религиозное переживание отливаются в систему догматических норм, абстрактное знание, существующее отдельно от человека; они оказываются уже предметом созерцания как законченная, готовая вещь. С этой вещью, выступающей в качестве освященной традицией истины, уже нельзя вступить в личное общение — ее постигают, изучают, анализируют, расчлениают, классифицируют ее особенности, чем и занимается схоластика. «Вероучение» оказывается чем-то стоящим вне практической деятельности, воспринимается в зоне эпической дистанции и все более вступает в противоречие с живой непосредственностью интимного переживания жизни, опытом переживания ее в отношениях нравственного контакта.

Этот опыт все время размывает застылость «эпической» догмы — философия, искусство и реальное религиозное чувство стремятся развоплотить ее, наполнить личным, интимным отношением. Так рождается религиозность Франциска Ассизского, неоплатонизм Возрождения, а позже и протестантизм. Искусству Возрождения здесь принадлежит особая роль — оно обращается к практической действительности и устанавливает с ней живой нравственный контакт.

Особенное место здесь занимает фигура дурака или шута, восходящая к древним карнавальным традициям народной культуры. В системе средневековой культуры образ дурака воплощает начало, противостоящее морали; при этом он имеет двойственный характер. С одной стороны, это «отрицательный пример», особенно в XIV—XV вв., объект осуждения и осмеяния, благодаря которому косвенным образом утверждается догматическая система всеобщих моральных установлений. В Германии в период после распада ориентированной на индивидуальное действие этики рыцарского романа мораль приобретает особенно отвлеченный и догматический характер, что выражается и в преимущественно негативных формах ее проповеди, связанных в первую очередь с осуждением порока. Дурак и выступает здесь как комический представитель низменных, грубых, порочных начал; посредством их живописания и утверждается норма поведения, как это происходит у С. Бранта. С другой стороны, в этом же образе открываются и ценности «антимира», грозящие уже и взаправду опрокинуть нормативное моральное сознание. Комическая фигура дурака вот-вот обратится в трагическую апологию зла. Жизненная сила и напористые страсти дурака оказываются чреватой опасностью для общественной морали как раз потому, что за его бьющей на права «природы» энергией стояла глубокая потребность времени. В нём заявлял о себе новый тип человека, который не был больше согласен безусловно подчиняться диктатуре официальной моральной догмы, ригористично подавлявшей как раз эти права «природы»⁶⁵.

Силе агрессивности моралиста соответствует мощь реальной жизненной силы дурака. И здесь комедия может превратиться в трагедию. Так, у Т. Мурнера дурак Лютер получает люциферские, титанические черты⁶⁶, в чем обнаруживается глубокая общественная

серьезность и значительность осмеиваемого явления. Как раз на этой грани, где отрицаемое еще удерживается в комическом облике дурака, шута (фигуры, функцией которой является как будто утверждение нормативных ценностей), представителя антимира, но где вместе с тем возникает предельное, трагическое напряжение между системой и антисистемой, угрожающей опрокинуть саму систему, — на грани этого шаткого равновесия и возникает романная концепция. Ее порождениями могут быть фигуры в очень широком диапазоне эстетической окраски.

Такого рода фигуры рождаются там, где возникает конфликт активного этического переживания жизни героя в ее внутренней свободе и незавершенности с точкой зрения «объективного», дистанцированного созерцания, с завершенной, эстетически готовой системой понятий и оценок. Продуктивность этого конфликта обнаруживается в философской концепции «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского. Здесь живая этическая активность открывает реальные жизненные ценности, противостоящие готовой морали и «мудрости»; практическая жизнь, радостная материя, комически опровергает «дух», чтобы возродить его к новой, теперь уже реальной жизни; глупость возвышается, выступает от имени самой природы, дух и материя, мертвое и живое меняются местами. Схоластическая «мудрость» противоположна жизни, «но с точки зрения живой жизни... книжная обветшалая мудрость — скорее абсолютная глупость»; «если рассудок противопоставляет себя жизни, то его формальный антипод — глупость — совпадает со всяким началом жизни. Эразмова Мория есть поэтому сама жизнь. Она синоним подлинной мудрости, не отделяет себя от жизни...» — пишет Л. Пинский⁶⁷.

Эразм Роттердамский взрывает рамки гуманистической сатиры и отчасти возрождает амбивалентную структуру карнавального смеха, который и отрицает, и утверждает, и «увенчивает» и «развенчивает», но все же в определенных пределах, так как у Эразма утверждение и отрицание — уже не одно и то же. Они обособлены друг от друга, как обособлены друг от друга дух и плоть, они распределены по этим разным началам, но так, что дух и плоть, мертвое и живое непрестанно подменяют друг друга, парадоксально переходят в свою противоположность.

Глупость сначала возвышается и предстает в качестве голоса природы, которая оказывается наделенной «поразительной мудростью»⁶⁸, а затем низвергается перед лицом открывшегося в этом ее возвышении идеала гуманистической культуры, чтобы в конце книги слиться с мудростью освободившегося от власти тела праведника. Эта мудрость оценивается как «своего рода помешательство», где, однако, открывается «верховный разум» и «предвкушение вечного блаженства»⁶⁹. Как показала Б. Кеннекер, положительное содержание «глупости» (стремление к счастью, страсть, жизненная сила и т. д.) вполне реализуется только в духовной деятельности человека⁷⁰. И хотя проблемой Эразма в «Похвале Глупости» является гуманистический идеал, установление связи и единства различных сфер человеческого бытия, в художественном решении проблемы, в этом амбивалентном художественном целом возникает не просто синтез природного и духовного, и не просто равновесие различных начал, их взаимодополнение. Как считает Б. Кеннекер, в этой структуре нет и гармонического единства духа и плоти, которое достигается в культуре Возрождения, но нет и их полного отрыва друг от друга, как это имеет место в средневековой иерархии ценностей. Природа ценностного единства, создаваемого здесь, диалогическая, это д и а л о г, осуществляющийся в открыто смеховой форме.

Знаменитое сравнение каждой вещи с имеющим два лица алкивиадовым силеном, напоминающее о карнавальном образе Сократа в платоновском «Пире», самой своей структурой говорит о конфликтном, парадоксальном противоречии различных начал жизни, ее внутренней противоречивости: «Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь — увидишь жизнь, и наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие, под изобилием — жалкая бедность, под позором — слава, под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под признанием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред; коротко говоря, сорвав маску с силен, увидишь как раз обратное тому, что рисовалось с первого взгляда»⁷¹.

Г. Энтер показывает, что этот образ получил развитие в эссе из «Адагий», где видно, что речь идет не просто о маске, о противостоянии видимости и сущности, а о том, что в человеке соединяются противоположные начала — духи плоть, разум и страсть, глупость и мудрость и так, что «один образ содержится в другом, оба связаны неразрывно ... только целое — «истинно». <...> Это образ единого с самим собой человека, который принимает себя в своей противоречивости и тем самым делает себя способным открывать и использовать свои возможности. Эразм создал образ, открывающий путь в будущее, направленный против традиционной концепции расщепленного человека...»⁷². Единство противоположных начал — сознания и жизни, системы и антисистемы — возникает в их смеховом, парадоксальном диалоге, где они и отрицают, и комически подменяют друг друга.

То же самое наблюдается и в немецких шванках XVI в., литературе, имеющей отчетливую ориентацию на социальную проблематику. Как показало исследование В. Дейферта, в шванках есть две противоположные формы творческой активности по отношению к социуму: первая форма связана с тенденцией к сохранению средневекового порядка и проявляется в морализаторстве, вторая — деструктивная, направленная на разрушение порядка, она находит свое выражение прежде всего в образах шутов — шутовства, глупости⁷³.

Функция Тилия Эйленшпигеля в том, чтобы сознательно нарушать все формы и нормы общественности — поведения, личных и социальных отношений, морали, разума, словоупотребления всех социальных слоев, т. е. всей «мудрости» своего времени. Герой абсолютно асоциален, он выступает как постоянный представитель «кромешного мира», «антимира», его функция чисто деструктивная, в его поведении совершенно отсутствует момент утверждения каких-то социальных ценностей, его источник — сама радость проделки... Это отрицание в канун реформации и крестьянской войны: получает особо острый социальный смысл, но сам Тиль вряд ли становится от этого выразителем «плебейской оппозиции»⁷⁴. Он — чистая функция отрицания, его цель — не говорить правду, а дурачить, обманывать, тогда как цель народной книги, как сказано в предисловии, «просветлять и обновлять, чувства и мысли (Sinne) человека»⁷⁵.

Но универсальное отрицание оборачивается универсальным утверждением свободной жизни против всевозможной ограниченности, узости, косности, скованности, свойственной всем формам сознания — культуры, морали, языка существующего общества. «Дурак» обманывает «мудрецов». Веселая «глупость» торжествует над серьезной, «мудростью», которая комически сама оборачивается глупостью. Так «глупость» и «мудрость», «дух» и «жизнь» противостоят друг другу, отрицают и утверждают друг друга.

В условиях существования, не эпических, а именно догматических, конфликтующих с жизнью систем морального сознания само обращение к образу дурака амбивалентно, а вернее конфликтно, оно связано с неустойчивостью, разорванностью сознания. С одной стороны, это противоречивая, внутренне конфликтная реализация отношений нравственного контакта в условиях обособления морали и жизни, идеала и коллектива: жизнь активно, заинтересованно переживается субъектом, который не созерцает, а развоплощает другого, — он раскрывает его возможности и с увлечением живет ими, переживает таким образом возможности своего «я», находя себя и свою жизнь в нем. Проделки дурака здесь — почти трагическая реализация моей внутренней энергии и незавершенности моего внутреннего чувства жизни, не укладывающегося в заданные внешние формы моего поведения и сознания. С другой стороны, образ дурака строится в зоне эпической дистанции как комическая фигура, в которой воплощается объективное и закономерное несоответствие между жизнью и моралью, противостоящей хаосу разрозненности, непознанности, неупорядоченности бытия. Здесь дурак служит утверждению достоинства и высшей завершенности морали.

Так или иначе этот образ строится на таком пересечении отношений контакта и дистанции, в котором открывается глубокая разорванность целостности жизни, неразрешимый конфликт ее ценностей. Дурак и романый герой родственны в том плане, что в них противоположные ценностные системы встречаются и трагически восполняют

друг друга — чисто стихийно, из опыта реальности и из опыта стремлений художника обрести целостность человеческой личности.

Такое драматическое взаимодействие противоположных систем понимания и оценки героя и мира рождает в демократическом романе XVI в. романное мышление, возникающее в этом случае совершенно стихийно, из реальных противоречий самого материала, которые автор отчасти просто не способен преодолеть. Это — «Фортунатус», «История о докторе Фаусте», романы Г. Викрама, «История Ласарильо с Тормеса», занимающая особое место в развитии романа.

Здесь очевидно влияние средневековых моральных концепций, традиций жанров средневековой литературы. В народной книге о Фортунате на первом плане как будто старая идея о тщете материальных ценностей; им постоянно противопоставляется утверждение ценности истинной «мудрости»; в романах Викрама на поверхности также морализаторская тенденция. В обоих случаях бюргерская история разрабатывается в форме истории рыцарской; в книге о докторе Фаусте позиция автора-повествователя носит самый ортодоксальный характер. Однако характер фабулы и ее сюжетной разработки говорит и об иных ценностях, теснящих, изнутри подрывающих, корректирующих готовую модель, вступающих с ней в особое романное, диалогическое взаимодействие, в котором намечается новая романная, внутренне драматическая концепция, в «Истории Ласарильо» формирующая уже и слово.

По мнению ряда современных исследователей, «Фортунатус» является однозначным выражением отнюдь не средневековой морали, а «идеологии» периода первоначального накопления капитала⁷⁶. Кошелек выступает здесь как подарок судьбы, а вместе с тем и как своеобразное испытание для его владельца. С этой точки зрения сюжет книги представляет собой как бы заповеди правильного, разумного поведения бюргера. Вместе с тем очевидно, что по своему внешнему творческому заданию «Фортунатус» представляет собой утверждение не новой, а как раз старой морали, давая чисто средневековую критику стремления к преходящим земным благам. Дева счастья — Фортуна предложила герою (который в результате интриг завистников был изгнан из общества) на выбор дары — богатство (волшебный кошелек) и мудрость. Фортунат мудростью пренебрег, а выбрал богатство, принесшее ему полное счастье. В дальнейшем в книге повествуется о судьбе его сыновей, Андолозии и Ампеда: они не сумели сберечь унаследованные от отца волшебные предметы и погибли опять-таки в результате интриг завистников.

Повествователь в конце подчеркивает мысль, проводимую им во всей книге: следовало выбрать не богатство, а мудрость. Волшебный кошелек, подаренный Фортунаде девой счастья, должен был, в соответствии с этой моралью, стать воплощением относительности даров Фортуны. Однако эта внешняя морализирующая установка вступает в драматическое противоречие с реальным жизненным опытом героев. Это противоречие Д. Картчоке сформулировал в своей статье «Мудрость или богатство?»: «...история Фортуната развенчивает поучение, так как именно выбор волшебного кошелька позволил ему достичь большого почета и полного счастья. История его сыновей также не может подтвердить высказываемую мораль, так как они выбора между мудростью и богатством не делали»⁷⁷. Есть и третья точка зрения: Р. Виман считает, что между объективным содержанием книги и моралью повествователя противоречия нет — роман рисует превратности Фортуны, непостоянство земного счастья⁷⁸.

Наличие противоположных суждений подтверждает конфликтную природу романной концепции. Скорее всего, речь здесь должна идти о драматическом взаимодействии двух точек зрения — внутренней точки зрения героя, завоевывающего свое счастье, спасающего его во многих ситуациях, и внешней, «эпической», объективной точки зрения автора, для которого счастье героя — пример ослепления индивидуальным существованием, дарами Фортуны. Сам герой в случае неудач клянет свой выбор, «забывает» о своем счастье, а автор в моменты удач героя «забывает» о своей объективности, становится на точку зрения героя.

В моральной концепции книги Фортунат — еще один дурак, позиция которого в конечном счете действительно оказывается ложной, так как гибель сыновей является хоть и не логическим, но образным следствием выбора, пути социального успеха, его художественной оценкой. Но этот дурак дан одновременно в зоне такого глубокого понимания и сопереживания, сочувствия, что в нем открывается большая внутренняя правота, жизненная правда и оправданность. Поэтому «дурак» — «образец добродетели»⁷⁹: красивый, ловкий, смелый, легко одерживающий победы над соперниками рыцарь. Однако, будучи незнатного происхождения и бедным, он вынужден искать счастья в странствиях, часто испытывая жестокие притеснения знатных и богатых завистников. Волшебный кошелек приносит ему богатство, позволяет ему преодолеть социальное неравенство. Он щедр, благороден, свято выполняет нравственные условия, связанные с обладанием кошельком. При этом он может удовлетворить свои (едва ли не фаустовские) стремления все познать, он объезжает целый мир, хитростью добывает волшебную шапку, позволяющую в мгновение ока перенестись в любое место на земле.

Объективно кошелек приносит ему реальное счастье, и если он иногда и жалеет, что выбрал кошелек, а не мудрость, — в редкие моменты, когда его жизнь омрачается попытками завистников ограбить его или его собственной неосмотрительностью, — то жалобы эти кажутся лишь данью автора заданной морали; тем более, что за свои деньги Фортунатус, имеет и мудрость — в лице слуги, мудрого, преданного ему старика. Так что в целом его выбор как бы оправдывается — через показ его реального положения в мире, где только деньги дают благополучие человеку. Однако автор корректирует этот бюргерский опыт героя параллельной историей купца, погибшего из-за денег, причем за его убийство казнят невинных, а вдова убитого мудро отказывается от богатства, принесшего столько несчастий. Но этот морально-притчевый фон скорее оттеняет выпадающее из старого «правила» переживание индивидуального счастья Фортуната, который с помощью того же богатства, кажется, избавился от всех бед.

Другое дело — история его сына Андолозии. Богатство в самом деле не приносит ему счастья, поскольку он — действительно беспутный, ему не хватает мудрости. В истории сына, который теперь все же делается — со второй попытки — «дураком», моральный закон реализуется в большей степени, но по-романному не в жизни самого Фортуната, а в целостности художественного мира, в «других». Вместе с тем и тут не все однозначно, ведь вопрос не стоит: или богатство, или мудрость, — в данном случае богатство, не приносит счастья, потому что герою не хватило мудрости; с другой стороны, брат Андолозии — Ампедо обладает только средневековой мудростью, презрением к богатству — и как раз это способствует гибели его брата, да и сам он погибает.

И здесь контакт, нравственное сопереживание герою-дураку, нарушителю правила, разрушают систему завершающей оценки и создают иные ценности: герой обладает замечательными доблестями благородного рыцаря, а его «легкомыслие» оборачивается доверчивостью, трогательной открытостью, эмоциональностью и честностью. В значительной мере именно это, а также опять-таки отсутствие знатности и зависть, бесчестность злых людей губят героя — «доброе» (fromm⁸⁰) Андолозию.

Как показывает Р. Виман, образ Андолозии дан в развитии. Герой постепенно обретает зрелость, учится разумно пользоваться даром Фортуны⁸¹, он отличается самостоятельностью и определенностью своего характера⁸², а в конце создается впечатление, что повествователь в сценах заключения Андолозии и его жестокого убийства делает героя настоящим мучеником. Андолозию еще могла бы спасти волшебная шапка, но мудрый праведный брат роковым образом оказывается в роли «дурака» — как раз ее уничтожает. Так и «легкомыслие» благородного Андолозии в двусмысленных мотивировках его судьбы фактически также оказывается не просто отрицательным примером в моральной тенденции книги, а, напротив, обладает определенным социально-нравственным, человеческим смыслом, который не исчерпывается готовой моралью, а противостоит ей. В конце книги осуждение поисков мирского счастья становится осуждением не столько сказочных героев, сколько самого мира, неспособного обеспечить прочное счастье человека не в последнюю

очередь в силу его реальной несостоятельности, которую бюргерская литература всегда чувствовала очень остро.

Развязка дает романно-трагический вариант решения темы «дурака», художественно с самого начала заданный повествователем в объективно-отстраненном, неукоснительном, ничем не смущаемом проведении моральной тенденции. Мораль реально противопоставлена индивидуально-субъективным стремлениям к счастью; она не просто метафизическое положение, она — голос порядка вещей, торжествующего вопреки всякому частному ослеплению и надеждам. Здесь герой внутренне совершенно обособлен от господствующего порядка, он со своей волей к счастью трагически противостоит ему и оказывается обречен «антимиру» — в этом его «героизм» и в этом его проклятие и буквальное ничтожество. Глубина субъективного контакта с ним — дураком — тут же оборачивается, восполняется углублением объективной дистанции, которая холодно «перекрывает», выводит в небытие «нарушителя» объективного порядка. В этом конфликте противоположных систем отношения герой становится героем романным, он обретает самостоятельность субъекта.

Еще более драматичный характер этот конфликт носит в «Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», изданной Шписом в 1587 г. Неумелое и примитивное повествование выдает все противоречия мышления автора. Это прежде всего характерное для данной и многих других книг этих веков «противоречие между стоящей на первом плане моральной задачей предупреждения и исправления порока и тайным сочувствием к вещам, от которых автор хочет предостеречь читателя»⁸³. Во всем произведении наблюдается «отчетливое шатание между отрицанием и приятием, между тайной радостью по поводу нарушения запрета, восхищением перед тем, кто на это решается, и едва скрываемым страхом»⁸⁴. Образ Фауста строится как образ дурака, его жизнь — праздник отрицания заповедей, но нарушение запретов здесь непосредственно связывается с опасным и происками сатаны, дурак идет уже на трагическую сделку с дьяволом.

Эта оценка — продукт ощущения безысходности противоречий морального сознания перед лицом реальности. Автор сурово осуждает Фауста и ощущает свою внутреннюю близость к нему; вступая в невольный нравственный контакт с этим «отступником» и «Каином», он становится на его точку зрения и фактически солидаризуется с позицией, которую с благочестивым и, по сути, трагическим ужасом осуждает и отвергает. Ему самому свойственна фаустовская жажда знания, — подробно рассказывая о Фаусте, он на практике признает общественную ценность и интересность того, что познал Фауст. Об этом свидетельствуют включенные в книгу многочисленные материалы чисто познавательного характера — «интересное» знание, достигнутое, однако, ценой сделки с дьяволом. Ему близка и фаустовская жажда жизни — недаром он рисует всеобщее удивление, восхищение и удовольствие от проделок Фауста, совершающего невозможное для простого смертного, с увлечением живописует чувственные радости Фауста и его друзей, победы, одерживаемые Фаустом над своими противниками, он объективно описывает веселые и даже нравоучительные шутки героя в жанре шванка, рассказывает и о добрых делах чародея, подчеркивает почет, оказываемый Фаусту великими мира сего, глубоко прочувствованно, как «свое», раскрывает ужас и отчаяние героя перед лицом неминуемой расплаты.

Эти моменты совершенно перекрывают поверхностное декларативное моральное осуждение, тем более, что и сам доктор Фауст осуждает себя и горько кается. Автор находит для выражения покаянных страданий героя слова, резко контрастирующие с «деревянным» слогом книги в целом: «Увы, мой слабый дух, моя омраченная душа, какой ждет тебя приговор? О прискорбное бедствие, о обманутая надежда, кто помышлял о тебе? О горькое горе, беда бедучая! Увы и ах! Кто спасет меня? Где мне укрыться? Куда заползти мне? Куда бежать? Вижу: куда не подамся — я пойман». Тут бедный Фауст так опечалился, что не мог более говорить»⁸⁵.

Если герой-дурак стал глубоко серьезной трагической фигурой, по-лютеровски сравниваемой автором с воспетыми поэтами великанами, громоздившими гору на гору, чтобы сразиться с богом⁸⁶, то повествователь превращается в фигуру почти комическую, все время вступающую в противоречие с собой. Он сам все время «отпадает» от своей догмы,

хочет сказать одно, а получается совсем другое. С точки же зрения фаустовской, в которую он невольно «впадает», сама его мораль, в свою очередь, оказывается комическим нарушением живописуемой им и переживаемой в ходе повествования радости жизни. И мораль, и жизнь в равной мере утверждаются и отрицаются, хотя целостности амбивалентного акта отрицания — утверждения здесь нет — обе формы активности обособлены друг от друга, идут с разных сторон; единой точки зрения, организующей внутреннее целостное событие — как комическое или как трагическое, — нет; каждая точка зрения пытается разрушить другую, в результате чего в обоих образах — герое и авторе — происходит усиление противоречащих друг другу начал.

«Безбожный и окаянный человек», ведущий «безбожную и нечестивую жизнь», он же «бедный Фауст», умирает «как дурной и как добрый христианин»⁸⁷. Герой как бы внутренне воспринимает и осуществляет внешнюю по отношению к нему «моральную» точку зрения автора — и это сказывается не только в том, что он горестно переживает свое грехопадение и с большой твердостью идет навстречу судьбе, но и в многозначительном движении его сюжета — в таких деталях, как ужин Фауста за городом с друзьями-учениками, во время которого у него «нелегко на сердце», сообщение Фауста о предстоящей ему смерти и его просьба, чтобы ученики провели с ним последнюю ночь рассказ-завещание. Как справедливо указала У. Герцог, сцена смерти Фауста представляет собой скрытое уподобление страданиям и смерти Христа⁸⁸.

В этой конфликтной системе отношений контакта и дистанции герой обретает небывалую самостоятельность и - активность; он противопоставляет повествователю как свободный субъект, по-своему отвечающий ему, всем своим существом вступающий с ним в диалог. Здесь он мужественно берет на себя грех индивидуалистического бытия, познания, жажды реальной полноты жизни — грех целой эпохи, грех самого повествователя, и мужественно искупает его как мессия, принимая страдания. Это, конечно, та сторона образа героя, которая повернута к автору, но это не весь герой, так же как и автор не весь — только моралист. В этом проявляется романность, субъективность и героя и автора, вступающих между собой в диалог.

Впоследствии эта стихийно, из реальных противоречий жизни сложившаяся структура сознания станет характерной моделью романной поэтики. Ближайшие по форме сюжетно-повествовательные, композиционные ситуации — это «Летопись Птичьей Слободы» В. Раабе и особенно (конечно же, не случайно) рассказ Цейтблома о жизни А. Леверкюна в романе Т. Манна, где страх, озабоченность, осуждение соединяются с любовью и преклонением, и это соединение мотивировано сознанием гениальности, эпохальной необходимости исканий героя наряду с глубокой их нравственной проблематичностью и опасностью.

Здесь вполне обнаруживает себя характерно романное напряжение между автором и героем, коллективным сознанием и жизнью индивидуальности, не укладывающейся и, может быть, не способной уложиться в нормы и рамки существующих моральных представлений, хотя бы они и обладали для нее несомненным авторитетом. В этом напряжении и обнаруживается, и структурно разворачивается, внутренняя конфликтность природы личности, жизненный центр которой находится на границах противостоящих и отрицающих друг друга миров. Искусство романа, устремляясь в этот центр, разрабатывает образ человека, сосредоточиваясь на моментах перехода этих границ, посредничества между мирами. Поэтому романский герой обладает определенными чертами трикстера — фигуры двойственной природы, двусмысленного характера, которая выступает как медиатор, посредник между противостоящими мирами⁸⁹, «божественный плут»⁹⁰, пародирующий святыни, постоянно переворачивающий нормы бытия человека, порой с силой, приобретающей поистине демонический характер. Последнее происходит тогда, когда возникает в общем характерное для романа столкновение «святынь» и «жизни», как это имеет место в «Истории Ласарильо с Тормеса», где была создана принципиальная для романа структура образа, заключающая в себе острейшее напряжение между последними ценностями человеческой жизни. Е.М. Мелетинский уже показал, что в сюжете романа

воспроизводится архетип плута-трикстера⁹¹. Однако дело здесь, конечно, не только в репродукции фольклорного представления, но прежде всего в разработке проблемы личностного бытия — острейшей современной проблемы с о з н а н и я человека.

Эта работа осуществляется в разворачивании драмы сознания героя как встречи противоположных, и отрицающих друг друга ценностных систем, выступающих друг для друга как мир и антимир. Проблематика напряжения между автором и героем оказывается развернута теперь в сознании самого героя — в его слове. Здесь происходит одно из важнейших событий истории романа — возникновение повествования от лица героя, которое оказалось, по-видимому, первой формой собственно романного слова.

До «Истории Ласарильо» повествование от первого лица встречается очень редко в романной литературе — у Апулея, Петрония, во «Фьяметте» Боккаччо, «Новой Жизни» Данте и д-р. Оно используется преимущественно в жанре автобиографии и исповеди, но во всех этих случаях рассказ от первого лица еще не дает специфически романной повествовательной ситуации, хотя отдельные ее элементы, несомненно, имеют место. «Ласарильо» же сразу открывает путь подлинно романному повествованию, и потому именно, что здесь создается то характерное напряжение между «последними ценностями», которое по романному превращается из карнавального в «демоническое».

Карнавально-смеховая структура этой формы повествования открывается по аналогии с «Похвалой Глупости» Эразма, как раз представляющей собой рассказ Мории от первого лица, а «демонизм» этой структуры обнаруживается в сопоставлении с «Исповедью» Августина. Впервые мысль о том, что «Ласарильо» представляет собой травестию августиновской «Исповеди», выдвинул Г. Юсс⁹². Работа ученого была подвергнута серьезной критике, однако гипотеза Г. Юсса все же дает возможность осветить и оценить некоторые важные моменты великого произведения анонимного автора.

В рассказе Ласарильо впервые происходит смысловое расщепление и объективация монологического и в данном случае почти исповедального слова автора-повествователя, которое до сих пор носило авторитетный характер. Автор мог предоставлять слово кому угодно, мог сколько угодно иронизировать, но «го собственная позиция, позиция носителя обрамляющего слова, была повествовательной, т. е. недвусмысленно авторитетной. Он смотрел на мир с эпической дистанции, позиции итоговых ценностей, и давал оценку в последней инстанции; трудность заключалась только в том, чтобы понять действительный смысл позиции этого неизменно авторитетного носителя речи. Поэтому и «Письма темных людей», и другие такого рода произведения публикой должны были быть приняты и принимались за чистую монету. Здесь же субъект речи даже в «Прологе» оказывается совсем не автором, а наивным героем, позиция которого совсем не обязательно совпадает с позицией автора (или, если повествование от лица Ласарильо принималось за чистую монету, — с позицией «авторитетного слова»). Точка: зрения повествователя-рассказчика глубоко проблематична», носит не только субъектный, но и объектный характер; во, многом это позиция дурака и циника. Слово эпического повествователя, строящееся в значительной мере как исповедальное, содержащее в себе итог жизненной мудрости, появляется носителем последней, объективной истины; но и напротив, эпическое слово «демонически» отрицает священные, «абсолютные» понятия чести и благородства; глупость, и откровенный цинизм самодовольного Ласаро предстают в качестве мудрости, которую трудно опровергнуть, ибо она добыта путем реальных жизненных испытаний, путем жестокого опыта.

Если верить герою, то само провидение ведет его к вершине «житейского благополучия», сам бог помогает ему мошенничать и покровительствует его выгоде. Вершину своей житейской мудрости Ласарильо видит в своей женитьбе на содержанке настоятеля храма Спасителя, благодаря чему господь, как он говорит, изливает на него «гораздо больше милости и щедрот», чем он того заслуживает⁹³, а сам настоятель, архиепископ, учит Ласаро; «...придавай значение лишь, тому, что непосредственно касается тебя, а именно твоей собственной выгоды»⁹⁴. У Эразма комически утверждались подлинные ценности за счет отрицания ценностей ложных, иллюзорных; здесь же уверенно утверждается то, что с точки зрения сознания эпохи является однозначно ложной ценностью,

бесчестием, а истина отбрасывается. «Демонизм» этого утверждения заключается именно в том, что пафос его заражает, он идет от самой жизни, его убеждающая сила способна превратить слово «честь» в пустой звук.

На стороне Ласаро — правда беззащитного человека, буквально умирающего от голода, видящего действительную изнанку жизни и находящего силы и мужество едва ли не героически, по-ренессансному, бороться за существование и преодолевать враждебные обстоятельства. Здесь, в прозаической действительности, кажется, открывается высокий ренессансный идеал «virtud»; в жизни Ласарильо неоднократно реализуется сакральная схема смерти и возрождения, окружающая его образ особым ореолом героизма⁹⁵. Но вместе с тем этот героизм Ласаро, как и эти высокие образы, опущенные в прозу, конечно же, травестируются, пародируются⁹⁶, возможно, и с позиции прозаического здравого смысла. Слово самого Ласарильо звучит двусмысленно, вероятно, включает в себе самоиронию, особенно в последней главе и почти несомненно — в последней фразе: «В это-то самое время я благоденствовал и находился на вершине житейского благополучия»⁹⁷. Эта ироническая самооценка героя — диалогический отклик на позицию автора и, таким образом, утверждение оценки, которая осуществляется до внутреннего движения романа, конфликтующем с планом эпического живописания жизненного пути Ласаро.

Автор показывает комическое самодовольство и ослепление человека, который настолько подавлен борьбой за свое физическое существование, что вершину счастья, все ценности и «промысел божий» видит в «счастливой» судьбе, подарившей ему постыдную для той эпохи должность глашатая и «тихую пристань» мирной «жизни втроем». Демоническая «глупость» героя-дурака — продукт голода, унижающей человеческое достоинство жестокой нищеты, темноты и несовершенства мира, естественно, из своего практического опыта порождающего религию не чести, а корки хлеба, и мыслящего святое причастие как утоление, физического, а не духовного голода.

Художественная сила и подлинная романность этой повести в том, что «глупость» «антигероя» включает в себе трагическую правду, которую нельзя просто отбросить, опровергнуть. Это — реальная жизненная позиция, обладающая уже и своим сознанием, и справиться с этой позицией можно, только вступив с ней в диалог; ситуация, диалога создана здесь самой формой повествования от первого лица, позволившей развернуть сюжет так, что герой стал субъектом. Диалогизм позиции героя проявляется, конечно, не только в иронии над собой, но и в том, например, что Ласаро оперирует категориями гуманистической культуры и религиозных символов и понятий, которые он явно профанирует.

Так в жизни героя, по-романному встречаются мир и антимир, две системы «последних ценностей», два способа мироотношения, комически и одновременно трагически опровергающие друг друга, но вместе с тем вступающие между, собой в диалог. Этот диалог становится универсальным осуществлением, всей полноты человеческого — в фигуре самого обыкновенного, «маленького» человека, все существование которого ограничено, «обужено» самыми узкими рамками. Но собственно диалогического слова здесь все же еще нет, герой употребляет религиозные понятия большей частью автоматически, в чисто бытовом смысле, без всякого субъективного намерения их пародировать или оспаривать.

Диалог создает не герой, а творческий субъект, диалогически строящий образ сразу с двух точек зрения, с двух творческих позиций, — и как замкнутый в своем сознании и бытии, заверченный, исчерпанный своей средой, и как выходящий за свои пределы, осуществляющийся во внутренних связях с большим миром. Ласарильо в образе спасающих его от голодной смерти хлебов в сундуке священника является «лик господень» — счастье утоления голода; в концепции же автора здесь во многих деталях пародируется обряд евхаристии — жизнь, жизненная позиция Ласаро без его сознательной на то воли вступают в спор с гуманизмом и религией. Эта диалогическая обращенность образа к большому миру культуры сказывается и в том, что нищий сын казненного вора цитирует Плиния, говорит о Гомере, Овидии и т. д.

Герой, таким образом, как бы слышит автора, отвечает ему всей своей жизнью, «демонически» угрожая его гуманизму, но все же не разрушая его, а сурово возражая от имени реальности и отвечая иронией над собой, своим «счастьем» и своим миром.

Этот диалог позже получает развитие в плутовском романе, где образ героя разрабатывается в рассказе от первого лица и где таким образом встречаются две формы понимания и оценки жизни — молодого, ищущего счастье человека и старика, познавшего тщету всех стремлений и надежд. Позиция старика-повествователя внешне монологична, но ее монологизм разрушается в нравственном контакте, который он в ходе своего рассказа устанавливает со своими юношескими переживаниями. Религиозная мораль старика и его конкретный жизненный опыт фактически оказываются равноправными в своей перекличке.

Возникновение такого рода диалогического мышления открывает путь современному роману — здесь уже намечен диалог Дон Кихота и Санчо Пансы, метания Симплиция между миром и пустыней, драматические переживания де Грие, нравственные мучения Растиньяка и Константина Левина, Григория Мелехова и Джо Крестмаса.

В романном диалоге формируется новая гуманистическая этика, обнаруживает себя стремление гуманно соотнести духовное и физическое, «идеальное» и практическое в конкретном бытии реального человека. Романная встреча отношений контакта и дистанции оказывается способом выработки нового нравственного сознания, ориентированного не на монологическую, авторитарную мораль, а на опыт конкретных отношений людей, где сопереживание, сочувствие и разные формы дистанцирования — от критического до уважительно-благоговейного — образуют житейски-противоречивое, гуманное единство.

Жизненная сила вырабатываемого романом нравственного сознания определяется глубиной развертывания этих аспектов человеческого бытия — глубиной проникновения во внутреннюю жизнь индивида и познания, ее единства с миром, интенсивностью и шириной разработки образа в единстве отношений контакта и дистанции на всех уровнях организации художественного целого. В соответствии с этой творческой задачей искусство романа создает множество форм развертывания образа одновременно в этих двух направлениях. Раскрытие романских возможностей повествования от первого лица открыло новые возможности и аукториального повествования.

Авторское слово обрело диалогичность, и мир романа сразу получил интенсивное развертывание в обоих направлениях. Так родился роман Сервантеса, в котором создание новой повествовательной формы означало и создание нового нравственного отношения. В «Дон Кихоте» взаимодействие отношений дистанции и контакта строит чуть ли не все уровни организации великого романа — от героев и фабулы до композиции отдельного образа и повествования, вплоть до композиционного соотношения первого и второго томов, везде доходя едва ли не до последних ценностей. Отношение повествователя к герою отражает динамику соотношения ценностных систем во всем романе. Эта позиция неоднородна уже в плане соотношения в ней слова, основанного на «предании», на том, что «было», опирающегося на письменные источники, и собственного понимания и воображения автора, который пишет эту историю и знает ее изнутри. Используя и даже восхваляя источники, повествователь между тем просит читателя отнестись к ним «с таким же доверием, с каким люди здравомыслящие относятся к рыцарским романам, которые пользуются ныне таким успехом...»⁹⁸.

Здесь иронически освещают друг друга позиция объективного, исторически достоверного описания, передачи предания и позиция художника, создающего «интересную» и по-своему серьезную историю, обладающую неким внутренним единством, смыслом, открытым только ему одному — автору. Эпическая дистанция, позволяющая дать картину объективных отношений, связь событий и субъективная активность, взаимодействуя, позволяют открыть правду, истинное содержание «подлинных деяний Дон-Кихота», его «разумных безумств», якобы для того, «чтобы внушить людям отвращение к вымыслам и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах»⁹⁹.

Объективность автора, рассматривающего положение Дон Кихота в реальной действительности, открывает объективное безумие героя: живущий в мире своих фантазий, «предания», превращающий свою жизнь в рыцарский роман, Дон-Кихот стоит в комическом противоречии с практической жизнью, исторической действительностью современной Испании. В отношениях объективной дистанции таким образом отвергается позиция Дон Кихота и комически утверждается полная разнообразной жизни реальность прозаически-практических отношений. Но в мире обособления амбивалентное единство отрицания и утверждения исчезло, и точка зрения героя замкнута на самой себе. Если стать на нее, то комический конфликт обратится в трагический. Своеобразие романной позиции автора заключается в том, что он стоит на той и другой точке зрения одновременно и разрыв между обеими точками зрения на протяжении романа увеличивается. Это происходит вместе с развертыванием и углублением отношений сопереживания с героем, нравственного контакта с ним, которые развиваются в романе уже с первых страниц, а особенно начиная со второго выезда. В результате происходит переворачивание всех ценностей — в нелепых иллюзиях обнаруживается смысл, открывается благородство и человеческое достоинство героя, безумие оборачивается нормой, тогда как трезвое различие воображения и действительности оказывается тем ее нарушением, которое как раз и актуализует последние ценности — автомодель истинной человеческой культуры.

Основная особенность этого повествования заключается в том, что отношения контакта и дистанции, направленные на противоположные ценности, все время остаются в ситуации неразрешенного конфликта, своеобразного конфликтного равновесия, когда оба оспаривающих друг друга начала вместе и в равной мере создают образ. Позиция автора оказывается несводимой ни к развенчанию, ни к апологетике героя. Здесь создается новая этическая позиция, диалогическая по своей структуре.

Диалог обоих начал разворачивается также во взаимодействии основных героев романа, каждый из которых и этой системе становится и неповторимой индивидуальностью, характером, и воплощением последних начал жизни. Противоположности восполняют друг друга, образуют и неповторимое, и «архетипическое» единство, целостность жизни, обладающую универсальностью, той глубиной всемирно-исторических перспектив смысла и субстанциальных основ бытия, о которой было сказано выше. При этом каждое из начал, образ каждого из основных представляющих противоположности героев строится на перекрещении тех же противоположных систем ценностного отношения, что и их композиция, благодаря чему не только в целом романа, но и в каждом из героев происходит драматическое восполнение целостности жизни.

Так, Санчо Панса, прочно вписанный в практический мир, носитель народно-пословицной мудрости, коллективного сознания, тянется к рыцарю «печального образа», вступая с ним во внутренний контакт; он слушает Дон Кихота, сохраняя свое трезвое понимание жизни, но вместе с тем он верит его слову, в своей «святой простоте» («*sancta simplicitas*» — одна из высших ценностей христианства!) угадывает высший смысл безумия Дон Кихота и по-своему реализует его в жизни. Так же и внутри сознания. Дон Кихота развертывается комически-трагический конфликт между готовой мудростью рыцарских романов и тем личным, смыслом, которым она для него наполнена. Здесь сознание героя, охватываемое объективно, предстает, с одной стороны, как сознание безумное, ложное, заимствованное из романов, «чужое», а его истинное чувство жизни, понимание реальных людей — как комическое, отклонение от нормального для него состояния безумия. С другой же стороны, нравственное проникновение во внутренний смысл, мотивы этого безумия заставляет видеть в создаваемом героем нелепом рыцарском романе комическое отрицание подлинной, скрытой мудрости, отрицание, раскрывающее ее автомодель и гуманистическое содержание, освобожденное от ложных форм ее внешнего, объективно-чувственного явления в системе практической жизни.

Диалогическая позиция автора раскрывает, таким образом, большую внутреннюю сложность романного героя, что, в свою очередь, исключает возможность односторонней его оценки. Эта позиция предполагает высокую степень личностной активности автора.

М.Г.Соколянский говорит о «гегемонии повествователя над событийным рядом» в романе «большой дороги»¹⁰⁰, каким является «Дон Кихот». Это особенно характерно для первого зрелого явления жанра в английской литературе — произведений Г. Филдинга, который, как и Сервантес, становится создателем новой, романной, нравственной позиции. «Гегемония повествователя» в романе Филдинга связана с тем, что он стал первым проявлением самосознания жанра, он впервые открыто заявил о себе как о творчестве, свободной творческой переработке современного опыта человека, и не случайно именно роман Филдинга дал принципиально новое для английской литературы решение нравственных проблем бытия человека.

Фигура автора-повествователя получает у Филдинга невиданно активную разработку. Выступая как создатель комического эпоса, автор у Филдинга демонстрирует свою свободу полного владения его пространством, характерами, ситуациями, композиционным распределением событий, способностью объемно, с разных сторон и с разных точек зрения развёртывать образ. Именно дух комического, творческое соединение серьезного и смешного позволяют ему утвердить свободу своего взгляда на мир.

Этой объективности внешней точки зрения противостоит субъективно-личное отношение автора к герою, ограничивающее завершающую активность повествователя. Но все же художественная «гегемония» автора, его безудержная активность в разыгрывании, испытании, оценке, ироническом комментировании разных сторон личности героя, исключая морализирование и сентиментальность, ограничивают и возможности глубокого проникновения во внутреннюю жизнь. Автор предстает как всезнающий, способный все трезво оценить художник-философ, имеющий свои представления о человеческой природе со всеми ее достоинствами и понятными слабостями. И хотя он утверждает, что его дело лишь излагать факты, а не рассуждать об их причинах, именно эта, в Общем романная, но г о т о в а я концепция человеческой природы является исходным пунктом работы художника; она определяет создаваемый образ человека, и композицию системы персонажей. Поэтому главные персонажи образуют здесь пары и выступают как точки зрения, по-своему освещающие проблему человека. Человек предстает действительно как проблема, которая становится предметом спора героев в «Томе Джонсе» и получает решение в той же авторской концепции человеческой природы.

Эта не раз отмеченная исследователями искусства Филдинга рационалистичность обусловлена не самой «гегемонией повествователя», а структурой деятельности автора, а которой отношения контакта и дистанции не вступают в серьезный конфликт, и их единство не отличается особым драматизмом, в конечном счете тяготея к идиллическому единству концепции человеческой природы. Это кладет определенные пределы углублению в драму личностного бытия человека. Жизненная сила романа заключается, как уже говорилось, о способности бескомпромиссного развертывания жизни личности в противоположных системах ценностного отношения, так что разные ее стороны конфликтуют между собой подобно «миру» и «антимиру».

Такого рода способность бескомпромиссного развертывания романа в той или иной системе ценностных отношений характерна для Гете. В романе «Страдания юного Вертера» происходит такое углубление во внутреннюю жизнь, такое развертывание образа героя, в результате которого все внешние для него социальные установления, вся система общественного разума подвергаются настолько радикальному отрицанию, что роман воспринимается как роман социально-нравственный и даже политический. Симптоматично в этом отношении в корне противоположное восприятие романа читателями-современниками — в Германии как романа исключительно сентиментального, целиком сосредоточенного на внутренней драме, во Франции — как произведения остро социального и едва ли не революционного.

Глубина и нравственная продуктивность конфликта отношений контакта и дистанции достигается тогда, когда они развертывают действительно целые миры, захватывая все явления романного мира, сталкиваясь в каждом из них. Так строится роман Гете «Избирательное сродство».

Как писал П. Ханкаммер, «тайна стиля романа «Избирательное сродство» заключается в том, что характер произведения Гете определяют полярные поэтические начала, находящиеся в совершенном равновесии». Это — «душевная потрясенность» и «спокойное созерцание»¹⁰¹; взаимодействие их определяет собой все: роман во многом строится на противоречии между объективной позицией повествователя и той стихией загадочной внутренней жизни, которая изображается и произведении и столь потрясает чувства читателя.

В целом слово повествователя — это слово разумного, знающего, трезвого наблюдателя, который спокойно рассказывает, анализирует, характеризует жизнь своих героев — поступки, общение, заботы, объективное течение внутренней и внешней жизни. Оценки почти никогда не высказываются, автор ограничивается передачей фактов, того, что входит в сознание героев и что лежит на поверхности. Это не значит вместе с тем, что повествователь поверхностен; нет, он по-своему глубок, но его ценностная позиция — рационального созерцания. Он обладает мудростью, знанием света, людей, склонностью к философскому обобщению, его язык афористичен, ясен, трезв; за ним стоят порядок и культура человеческих отношений. Но под этим самым слоем культуры скрывается жизнь, никак не укладывающаяся в рамки этой культуры.

С первых же страниц в романе возникает особая атмосфера тревожных предчувствий, надвигающейся катастрофы. Так, повествователь воспроизводит разговор Эдуарда и Шарлотты, но в этом разговоре скрывается какой-то страх, который, однако, пока что не находит непосредственного выражения. Тревожные предчувствия или не получают разумного объяснения, или толкуются в направлении, которое окажется прямо противоположным тому, откуда придет катастрофа. Идет какая-то тайная, внутренняя работа жизни, но о ней не говорится ни слова, и на первых порах она осуществляется только на уровне создания суггестивных образов, мотивов, претендующих на то, чтобы быть таинственными «знаками судьбы» («странные случайные знаки, при помощи которых к нам словно обращается некое высшее существо»¹⁰²). Эти мотивы постепенно разворачиваются в большие символы; всюду ощущаются загадочные связи. Как формулирует Б. фон Визе, все «отдельное существует само по себе, в полноте своей наглядности, но свое истинное значение оно получает лишь в отражениях во всем остальном»¹⁰³.

Действительно, во многих повторах, соответствиях, отражениях, многозначительных случайностях в романе начинает угадываться какая-то внутренняя связь людей между собой и большим миром в целом, — жизненная активность, живущая в героях и неведомая им самим. Воспитанные, культурные, свободные от суеверия, просвещенные люди не могут придавать серьезного значения предчувствиям и «знакам», и повествователь также как будто остается на позиции объективного наблюдателя. Но эта же его объективность позволяет читателю увидеть и понять то, что он сам не объясняет, но что живет в самом материале, — жизнь, которая идет в героях своим ходом, силы, которые управляют всеми поступками и переживаниями персонажей, хотя те об этом и не догадываются.

В этом отношении характерны беседы героев об «избирательном сродстве» химических элементов, где они сами почти уже «примеряют» на себя свою судьбу, но не осознают этого. Такова и ситуация, где недвусмысленно открывается любовь двух супружеских пар «наперекрест», но сами они этого еще по-настоящему не понимают. К этой стихии творимой жизни они всегда остаются почти глухими, все ее «знаки» истолковываются ими неверно. «На вершине культуры они оказываются игрушкой сил, которые эта культура считает побежденными, хотя и испытывает свое постоянное бессилие перед ними»¹⁰⁴. Вот герои романа заняты разбивкой парка — это важный мотив, не лишенный символического смысла. Природа должна быть усовершенствована, подчинена человеку, его визуальной, физической точке зрения, его представлениям о красоте и удобствах. Все измеряется, обдумывается, обсуждается, составляются и переделываются планы, перекадываются дорожки и устраиваются ступеньки, сооружается плотина, высаживаются деревья. Даже кладбище полностью переделывается — не взирая ни на чьи протесты, памятники убирают с могил и ставят в ряд к ограде, посередине устраивают

веселый лужок, чтобы упорядочить, сделать это место соответствующим вкусу «культурного человека».

Но воле человека все рационально упорядочить противостоят сверхличные стихии, живущие в нем самом; они опрокидывают все расчеты. Ситуация отчасти принимает иронический характер, открывая то комическую, то трагическую слепоту персонажей¹⁰⁵, которые способны познавать мир как мир объектов, но не могут проникнуть в его внутреннюю самостоятельную жизнь — творчество. Жизнь заставляет героев испытать на себе действие творческих сил мирового целого, но они остаются для людей чуждой и роковой силой; человек ей или подчиняется, или противостоит — сознательно или бессознательно. Лишь в целом романа, в композиционной соотнесенности повествования и предметно-символического плана, в композиции всех мотивов и образов достигается полнота жизни — осуществляется диалогическое единство и равновесие противоположных начал жизни, оказавшихся не только враждебными, но и благотворными друг для друга.

Углубленная и бескомпромиссная разработка всей целостности мира человеческого бытия в системе отношений контакта приводит художника к развертыванию из глубины этого мира активности могучих сил, «демонически» подрывающих устойчивость человеческого космоса. Таким образом, искусство открывает объективно существующие в реальности состояния внутреннего напряжения, связанные в конечном счете с теми скрывающимися и действующими под поверхностью господствующих и охраняемых обществом социально-нравственных установлений силами исторического процесса, энергиями изменения и развития, перехода в новые состояния, которые живут в конкретной социально-нравственной, житейской, духовной практике и отдельных людей, и целых, социальных коллективов. Эти стихийные силы обновления, накапливаясь, начинают жестоко сотрясать и взрывать устоявшиеся формы бытия как отдельной личности, так и общества в целом, подчас беспощадно обращая в прах все, на чем зиждется общественный порядок.

Эти силы осмысливаются Гете в понятии «демоническое», где у него оказываются связанными между собой индивид и. универсум, свобода и несвобода. Демоническое мыслится. Гете как какая-то субстанциальная стихия, которая овладевает человеком, дает определенное направление и сообщает сверхчеловеческую энергию всей его деятельности, дарит ему «необоримую силу». Такие люди «самодержавно властвуют над всем живым, более того, над стихиями... Нравственные силы, соединившись, все равно не могут их одолеть...» — пишет Гете в «Поэзии и правде»¹⁰⁶.

Стихийная творческая энергия, в жизни общества предстающая как неуправляемые силы исторического процесса, в жизни отдельной личности может обнаружить себя как прорыв демонической силы, преследующей свои цели вопреки моральным представлениям личности, подчиняющей себе всего человека. В этой ситуации человек должен «следить за тем, чтобы не потерять свою собственную волю», чтобы «не дать демону власти больше, чем следует»¹⁰⁷.

При этом демоническое Гете видит в самых замечательных представителях человечества; среди них и Рафаэль, и Шекспир, и Байрон, и Моцарт, и Петр Великий, и Наполеон. В них демоническое открывается как начало позитивное, творческое¹⁰⁸. Под влиянием своего демона человек выполняет особую задачу, мощно реализует свое исключительное предназначение, и поэтому «демоническое можно рассматривать как орудие высших сил мирового порядка», так что «демоническому разрушению большой индивидуальности противостоит мысль о божественном провидении, что придает демоническому трансцендентный смысл»¹⁰⁹.

Таким образом, категория демонического позволяет Гете непосредственно связать человека с универсальными, мировыми процессами, но эта прекрасная анергия эпической силы, знающая только свою цель и все приносящая ей в жертву, должна быть, по его мнению, соотнесена с этическими началами личностной жизни человека и общества. Человек не может (да и не должен) всецело подчинить своей нравственной воле эту божественную силу, но он должен мобилизовать все свои духовные силы и отнестись к ней

как нравственное существо, вступить с ней в диалог, и только в этом случае демоническое станет в нем орудием высшего мирозакон.

В романе «Избирательное сродство» стихия страсти развоплощается и выплескивается на поверхность как демоническая сила «избирательного сродства», стремящаяся перечеркнуть все обычные нормы поведения. Однако эта эпическая мощь страсти вызывает активизацию всех сил человеческого духа и героическую борьбу, бесконечно возвышающую личность. В образе Оттилии происходит трагическое столкновение творческих сил универсума и морального порядка, возникает их диалог, в котором осуществляется ее личность. Гуманистическую суть и личностную продуктивность этого диалога фактически показал Г.И. Геердтс: «Демоническое корректирует общественный и индивидуальный «порядок», открывая более высокие закономерности бытия в форме случайного и непредвиденного. С другой стороны, нравственное, «порядок» корректируют демоническое, порождая феномен героического отречения»¹¹⁰. Направленные друг против друга силы завершают и развоплощают друг друга, полнота жизни личности зависит от глубины диалога этих сил в ней, благодаря чему жизнь человека предстает то как хаос, то как порядок, проходит по грани между тем и другим.

Структура личности романного героя раскрывается в структуре художественной деятельности творческого субъекта, создающего целое романа. Страсти героев романа рождаются из этой глубины, таинственной, живой внутренней жизни всего романного мира, открываются в ситуации напряженного контакта с миром внутренних связей и отношений всех явлений. Они вторгаются в мир практических, общественных отношений, моральных установлений, рациональной культуры просвещенного общества, становясь частью, реальностью этого мира, объектом его отношений. Практический разум, культура вступают во взаимодействие с этим эпическим духом, — и романский мир перестраивается, завязывает внутренние связи на этом, прагматическом уровне, соотносит, увязывает все сюжетные линии, разрабатывает новые образы, характеры, эпизоды, превращая все в варианты решений нравственной проблемы. Таковы вариант Шарлотты и капитана, вариант Миттлера, вариант графа и баронессы, вариант Эдуарда, решение, которое предлагается во вставной новелле «Соседские дети»; характеры Люцианы, архитектора, помощника учителя — все внутренне связывается и становится прямым или косвенным испытанием возможного пути. Таким образом, в сюжетно-композиционной организации второй части романа осуществляется большая внутренняя работа по соотнесению вариантов — по изысканию внутренних, духовных сил, которые могли бы противостоять механическим действиям страсти, разрушающей мир культуры.

С другой стороны, ворвавшиеся в мир культуры иррациональные силы хаоса обладают своей убеждающей «логикой» (она находит свой голос в позиции и доводах графа и баронессы), так что сознание людей начинает поддаваться ей, а порядок социальной культуры все больше компрометируется как догматический (в лице ограниченного Миттлера). И вот в романе возникает соблазнительный образ сказочного счастья «соседских детей», а судьба устраняет все препятствия к такому счастью (гибель ребенка!), и только бесчеловечность действия демонического механизма заставляет человека с ужасом отвергнуть его. Но торжествует не культура Миттлера, а подвиг самоотречения и любви, нравственное просветление, обретаемое в результате страданий и личного постижения драмы жизни.

В этой, конечно, исключительной ситуации обнажается специфика собственно романного решения нравственной проблемы бытия человека. Глубина ее решения связана с глубиной переживания и осознания сути форм жизни, противостоящих друг другу в судьбе личности как противоположные возможности бытия, отрицающие и исключаящие друг друга способы жизни, ценностные системы и миры. Личность должна пережить этот конфликт во всей его глубине, чтобы сознательно соотнести противоположные начала, овладеть противоречиями своего бытия, выработать нравственную позицию, суть которой не просто в победе одного мира над другим, а именно в диалогически-гуманной их переработке. В такой нравственной позиции и достигается истинная полнота жизни романного героя.

Нравственное сознание, вырабатываемое романом из действительности, связано поэтому с «демоническими исканиями» героя, о которых писал Г. Лукач, соотносивший «героизм» и мудрость романного героя с преступлением и безумием¹¹¹. «Демонические искания» заключают в себе, таким образом, очень серьезное жизненное содержание. Выше уже говорилось, что объективным содержанием гетевского понятия «демонического» является могучая творческая энергия жизни, неудержимые силы изменения и развития, неподдающиеся человеческому контролю и способные опрокинуть, любые святыни. Это — силы исторического развития, обнаруживающие себя во всей своей трагической и прекрасной мощи как раз на рубеже XVIII и XIX вв.

Понятие «демонического» рождено историческим опытом революционной эпохи, эпохи обновления всех форм жизни; оно связано с новым восприятием жизни как метаморфозы, мирового движения, с ощущением того, что под поверхностью бытия скрываются могучие стихии, преследующие свои, неведомые людям цели. Это мировое движение коренится в глубинах вещей, внешне прочных и устойчивых; оно может сделать своим орудием любое явление и любого индивида. Этот исторический опыт породил романтическую эстетику развоплощения, создал новое мировоззрение и стал одним из источников расцвета искусства в XIX в. Следует заметить, что еще задолго до романтической эпохи и едва ли не во все периоды своего развития роман развоплощал скрытые для героев действия «судьбы», оборачивавшиеся «волей провидения», создавал атмосферу загадочности, строил сюжет на тайне, как об этом уже говорилось. Но только после романтизма эти таинственные силы предстали как силы исторического процесса, были обнаружены и во внутренней жизни личности. Только с этого момента роман обретает зрелость.

Разработка образа в отношениях дистанции и контакта как раз и позволяет развернуть его, с одной стороны, в устойчивости и определенности его исторического состояния, как момент исторически готового космоса общественной жизни, а с другой стороны, — в его причастности к живому, незавершенному движению исторического процесса, в его неудержимом развитии, в состоянии метаморфозы. Понятие демонического раскрывает эту диалектику романного образа, обнаруживая в нем противоречия исторического бытия всех явлений человеческого мира.

Так, П. Тиллих, анализируя феномен демонического, совершенно по-романному выводит его из диалектики обособления и единства всех вещей — каждая вещь существует изолированно, но вместе с тем и связана с каждой другой, «причастна полноте бытия», входит в «мировую связь», которая и является ее «бытийной основой» (Seinsgrund), трансцендентной «глубиной». Эта глубина вещи неисчерпаема, это — бездонность (Abgrund), противостоящая конечному «образу вещи», ее завершённой форме. Эти две стороны вещи существуют вместе. «Их единство в качестве сущностной глубины как таковой есть божественное, их разъединенность в бытии, относительно самостоятельный прорыв «бездонного» в вещах есть демоническое»¹¹². В демоническом происходит встреча противоположных начал — стремления вещи принять бытие в завершённом образе и стремления разрушить свой ограниченный образ, реализовать свою внутреннюю неисчерпаемость, бесконечность, незавершенность.

Историзм романа заключается не только в его исторической правдивости и в непосредственном изображении исторического процесса. Разработка образа в отношениях дистанции и контакта в конечном счете раскрывает его бытие в историческом пространстве и историческом времени, в динамике их превращений друг в друга, а романное восполнение человека представляет собой развертывание в нем тех стремлений и возможностей выхода за пределы наличного состояния, из которых в итоге складывается и в которых так или иначе отражается движение целого общества — история.

Это историческое «измерение» романного восполнения образа даже незначительного героя непосредственно выводится на поверхность в «лирических отступлениях» автора в I томе романа «Мертвые души». Как раз образам Гоголя в высокой степени присущ романский «демонизм», связанный с характерной для его творческой индивидуальности интенсив-

ностью и драматизмом во взаимодействии отношений контакта и дистанции в деятельности творческого субъекта. А.П. Чудаков говорит о двух противоположных интенциях в гоголевском изображении внешнего мира — живописной пластичности, эпической любви к вещам и стремлении «увидеть через вещи нечто субстанциальное»¹¹³.

Слово автора, изображая, по сути, комедию жизни «мертвенной», бессмысленной, «праздной», развертывая все ее убожество, вместе с тем преломляет её так, что в этой самой жизни ощущается некая могучая, «бунтующая», «неведомая» сила, предстающая в гротескных, уродливых, но неизменно мощных и красочных даже в своем ничтожестве формах, что позволяет говорить о «фантастике нефантастической действительности»¹¹⁴ Гоголя.

Эта мощь даже ничтожных явлений получает в романе свою романную концептуальность. Она прямо интерпретируется автором как имеющая некое высшее, принадлежащее истории предназначение, так что и «в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес»¹¹⁵.

Но и «обычные» романские приключения, непосредственно не связываемые с «субстанциальным», с историческим процессом, заключают в себе энергию преодоления героем границ своего бытия, указывающую на социальные противоречия и сковывающие личность обстоятельства, реакция на которые является одним из источников общественно-исторических движений. И напротив, для субъекта художественной деятельности это не только силы отдельного индивида, характера, не только конкретно-исторические страсти эпохи, но и сущностные силы человека как родового существа, принадлежащие человеческому миру и человеческой истории в целом.

С одной стороны, они придают действиям отдельного индивида субстанциальную и историческую, непреодолимую мощь, а с другой — развоплощаются субъектом в самых прозаических явлениях, вырабатываются из самого скромного и узкого бытия. Структура романного образа человека как неравного самому себе, переливающегося в другие образы, в том числе и в свои противоположности, несовпадение судьбы и человечности романного героя, разрабатываемое во встрече отношений дистанции и контакта, видение героя в единстве и вместе с тем в конфликте с миром — все это связано с тем же пониманием человека в противоречии его завершенности и открытости его возможностей, способности его преодолевать все границы. Аналогичное соотношение устойчивости, фиксированной социально-исторической определенности и незавершенности, динамики переходов в другие состояния характеризуют, как уже было сказано, также жизнь всех частей и всего целого романного мира как в пространстве, так и во времени.

Деятельность творческого субъекта носит в романе во многом антиномичный характер. Романский образ развертывается в системах, по-мениппейному противостоящих друг другу, оценивается с противоположных позиций. Здесь отрицают и утверждают друг друга самое малое и самое большое, частичное и полное.

Разыгрывание отношений между большим и малым, субстанциальным и частным рождает иронию, которую часто справедливо характеризуют как посредницу между комедией и трагедией¹¹⁶, и юмор, в свою очередь, также связанный с эстетикой комического и трагического вместе. Это — очень романские формы гуманного диалогического посредничества между противоположностями человеческого бытия, разрабатываемыми в жизни, быту «среднего» человека.

Ирония — важнейшая черта эпического творчества Т. Манна, считавшего ее неотъемлемой чертой самой природы эпического повествования. Н. Какабадзе показывает, что Т. Манн «скрещивает» в своих романах «гомеровско-гетеанско-толстовский», «наивный» принцип и метод и «библейско-шиллеровский», т. е. «сентиментальный метод», хотя ведущим является шиллеровский¹¹⁷. Эта система и, может быть, преобладание «сентиментального» начала в ней как раз и активизируют «дух иронии».

В целом ирония Т. Манна связана с его «двойной оптикой» — понятием, фиксирующим, как пишет Н. Павлова, стремление увидеть в каждом явлении «встречу на

плацдарме любого масштаба противоречивых начал жизни»¹¹⁸. В романе «Иосиф и его братья» иронический принцип связан с философским развертыванием романно-диалогической по своей сути концепции личности. Здесь с точки зрения индивида иронизируется ограниченность стихийного коллективного опыта, с другой же стороны, сам индивид иронизируется с точки зрения этого коллективного опыта. Как уже говорилось, именно диалог индивида и коллектива и составляет личность.

Погружаясь в глубину конкретного материала человеческой жизни, ирония переходит в более теплый и более сентиментальный юмор, разыгрывающий «великие антитезы» бытия (Жан-Поль) в пределах самых незаметных деталей жизни «маленького человека». Проблемы романной иронии и романного юмора требуют самого внимательного изучения — романное мышление тут переходит в поэтику романа.

Все эти структуры определяют специфику нравственного сознания, создаваемого романным мышлением, развоплощающим в смутных страстях и поступках, больших решениях и маленьких конфликтах романного героя действия общих, субстанциальных начал или саму историческую необходимость. Здесь соотносятся свобода и необходимость в жизни человека, его обособление и единство с «другими» и миром в целом. Один и тот же образ разрабатывается и как самостоятельный внутренний мир, способный в одиночку противостоять всему, свободно творить собственную жизнь и создавать в своем сознании свою картину мира, — и как песчинка, которую, несет ветром необходимости, господствующей в жизни мирового целого и человеческой истории, в свою очередь определяющей образ каждого человеческого стремления.

Нравственное сознание, вырабатываемое искусством романа, основано на глубоком понимании драмы личности, в которой «я» и «другие» находятся в этом внутренне драматичном единстве. Роман стремится понять личность как диалог противоположных начал и в этом диалоге найти подлинную человечность. Именно в диалогическом искусстве романа наиболее глубоко обнаруживает себя стремление гуманно соотнести духовное и физическое, «идеальное» и «практическое» в конкретном бытии реального человека, нащупать внутри житейской прозы истинно гуманные ценности, укорененные в глубине реального человеческого опыта во всей его полноте.

Речь идет о выработке такой формы мышления, которая нацелена «а гуманную полноту и целостность жизни человека. Для этого субъект по-романному «интересно» разыгрывает, разные, аспекты и моменты жизни личности, дает им свободу «приключений», развертывает и испытывает их в различных системах ценностного отношения. Сама деятельность субъекта оказывается драматическим приключением разработки проблемы человека на разных уровнях — в сюжетно-композиционной, повествовательной организации, во взаимодействии автора и героя, сюжета и фабулы, повествования и композиции, отдельного образа и образных систем разного порядка.

Глава четвертая

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ РОМАНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Художественный мир романа представляет собой многоуровневую и многоэлементную систему, структуру, в которой осуществляется художественная деятельность творческого субъекта, реализующего свою специфически романную эτικο-эстетическую задачу. Эта структура представляет собой, с одной стороны, организуемую субъектом композицию, относительно статичную пространственно фиксированную систему соотношений всех элементов и уровней произведения, а с другой — многоаспектную систему переходов и превращений одних элементов и уровней в другие. Деятельность творческого субъекта осуществляется одновременно в создании и разрушении композиции произведения — ее многократной переработке в различных направлениях, развертывании образов и мотивов романа на различных уровнях, причем все они выступают друг для друга и как материал, и как форма его переработки, переорганизации и переоценки, создающей новый порядок, новую систему смысла.

Поэтика — отрасль литературоведения, задачей которой должно стать изучение этой внутренней жизни текста — конкретных материальных форм, механики осуществления ценностной направленности деятельности творческого субъекта. Искусство художника, структура его мышления открываются здесь как конкретная работа с предметом, конкретная предметная деятельность; категории поэтики — слово, образ, мотив, портрет, точка зрения, сюжет и т. д. — раскрывают одновременно технику построения произведения и ценностную направленность деятельности художника, ее структуру и задачи, т. е. аппарат его художественного мышления.

Основные термины поэтики — образ, фабула, сюжет, повествование, композиция, — имея фиксированное значение, могут использоваться как понятия разного смыслового объема и просто-напросто в разном смысле. Это как будто бы недостаток литературоведческой терминологии, постоянно вызывающий жалобы, однако это явление отражает и существеннейшую особенность литературного произведения — внутреннюю его подвижность, переход и превращение одного уровня в другой, сложное равновесие статики и динамики¹. Поэтика романа как раз и строится на постоянном переходе динамического момента в статический и статического в динамический. Оба эти момента представляют собой как бы исходные импульсы, начала романа, во взаимодействии, и взаимообращаемости которых развертывается все романное целое.

Художник строит картину мира, создающую образ определенного порядка жизни, системы господствующих в действительности закономерностей. Этот образ является концептуальным выражением его понимания и оценки жизни — как устойчивого круга связей и отношений, определенного ритма движения событий внутри этого порядка бытия, возможностей личности в этом мире. Он изображает судьбу человека, живущего в этой системе и подчиняющегося более или менее обычным закономерностям порядка этого типа жизни. Это — образ мира, обладающий своей пространственно-временной организацией; причем время переживается здесь в аспекте ритма, ритмической упорядоченности бытия всей этой целостности. Ритм поэтому — одна из доминант этого образа мира, важнейшая его ценностная, концептуальная характеристика; в нем обнаруживаются повторяющиеся и закономерные действия, отношения людей, устойчивый порядок форм бытия в их иерархических или иных отношениях между собой. Этот ритм является по сути способом

композиционной организации и ценностного упорядочения мира как определенного пространства — время здесь, если воспользоваться выражением Р. Каралашвили, превращается в пространство².

Это можно легко проследить, например, в романе Стендаля «Красное и черное», где различные социальные сферы жизни Франции, социальные типы, типы поведения, морально-психологических реакций жестко упорядочены в одну систему, осуществляются в рамках общих закономерностей. Судьба главного героя в целом подчиняется этому общему порядку, ритму жизни — и фабула романа является его обобщением. Эпизод, где Жюльен Сорель, делающий первый шаг в своей карьере, находит на церковной скамье обрывок газеты с информацией о казни некоего Женреля, символически указывает на предопределенность, готовый ритм его судьбы, заданный замкнутым пространством социально-исторического момента жизни Франции. Время здесь движется по кругу, и судьба героя, делающего попытку выскочить из своей роды, лишь демонстрирует устойчивость и всемогущество установленного социального порядка. Стендаль использовал готовый сюжетный мотив — реальную историю казненного семинариста, но, как это часто бывает, он развернул этот взятый из жизни мотив в большой художественный мир, и этот мир стал широко разработанным воплощением той проблемы, которую захотел увидеть в реальной жизненной истории художник. Реальная история оказалась развернутой в круг большого пространства художественного мира, композицию отношений многих людей и внутренней жизни героя, композицию его судьбы — художественную концепцию. Герой и мир представлены на этом уровне в отношениях эпической дистанции как объективный порядок, система готовых объектов, как Пространственно развернутая готовая концепция.

Вместе с тем этот эпический мир обладает внутренней жизнью, где открывается деятельность творческого субъекта, развертывающая образ героя за пределы его объективной судьбы, обнаруживающая в объективном эпическом порядке закономерности и ритмы, как бы переводящие пространство во время — время осуществления иных возможностей и смыслов его бытия.

Это — время сюжетной разработки фабульного материала; в отличие от фабульного, оно движется не по кругу, а устремляется в бесконечность, отражая невоплотимость авторского отношения в замкнутый круг готовых объектов. В сюжетной разработке фабульный материал преломляется и переживается в отношениях контакта, переделывается так, что фабула оказывается лишь жесткой рамкой — схемой, которая должна быть переработана и развернута таким образом, чтобы в пределах беспощадно ограниченного удела и полностью детерминированного характера в герое раскрылась нереализованная в его судьбе полнота человечности, а в мире — швы, зазоры и несоответствия, открывающие человеку перспективу другой его возможности, которая не может быть реализована в рамках существующих социально-нравственных условий.

Движение времени на уровне сюжетной переработки фабульного материала осуществляется не в одном, а сразу в двух измерениях. Первое измерение — это сюжетное развертывание фабульной истории жизни героя и мира «по горизонтали», т. е. от начала к концу, во времени смены событий, последовательности психологических состояний, накопления героем опыта, появления новых персонажей, а также в ритме чередования диалогов и описаний и т. д. Второе измерение — это развертывание художественного мира «по вертикали», где образ героя диалогически разрабатывается в пространстве произведения — в композиции, системе персонажей, образных мотивов и сюжетных линий. Здесь разработка материала идет от одного уровня организации художественного целого к другому — от образа к фабуле, от фабулы — к сюжету, повествованию и композиции. Каждый из уровней этого «вертикального» развертывания образует определенную композицию, статическую упорядоченность, которая перерабатывается, перестраивается при переходе на следующий уровень.

Так, в ходе «горизонтального» сюжетного развертывания образа героя романа «Красное и черное» происходит разработка и углубление того конфликта, который нарастает в герое, — конфликта между внешним и внутренним, между честолюбивым расчетом,

принятой на себя социальной ролью и импульсивной, гордой натурой. Одной из вершин этот конфликт достигает в развитии любовных отношений Жюльена Сореля и Матильды де ла Моль, где этот честолюбивый расчет то и дело оборачивается безрассудством, ставящим на карту карьеру. Любовь оказывается войной гордого плебея с аристократкой и превращается в ненависть, а победа в этой войне оборачивается рабством, вызывающим у него презрение, к себе самому. Эта любовная победа есть его торжество над обществом, но одновременно она предсказывает и поражение его как личности, вставшей на путь самоотрицания³. Но это поражение обернется победой человека в нем, социальное же крушение станет освобождением. Его безрассудный выстрел в госпожу де Реналь есть акт мести ей за предательство, отречение от любви, но вместе с тем это и расчет с той стороной его собственной личности, которая постоянно предавала любовь и подавляла его человеческую натуру.

Фабула, как будто утверждающая неизбежность крушения всех попыток нарушить существующий социальный порядок, фабула, каждое звено которой показывает, что человек должен укладываться в рамки заданных социальных ролей, перерабатывается в сюжет, буквально кричащий о невозможности для человеческого существа загнать себя в эти рамки. Вступая в ходе сюжетного развертывания материала в отношения контакта с фабульной схемой, субъект, художественной деятельности открывает в готовом порядке незавершенность и свободу, пересотворяет его, развертывая, развоплощая, освобождая внутри устойчивой схемы полноту человеческого. Перед казнью Жюльен Сорель трагически обретает свое настоящее «я»⁴ как последний итог и мерило понимания и оценки всей его жизни. С точки зрения этого итога вполне раскрывается тот порядок смысла, та система ценностей, которую создает динамика сюжетного развертывания. Этот итог формирует определенную систему ценностного отношения к потоку жизни человека. Тут открывается ценностная направленность деятельности творческого субъекта во всех главных моментах его работы «по горизонтали», и здесь же время превращается в пространство — обретает устойчивость новый порядок смысла, выработанный творческим субъектом в ходе этой «горизонтальной» сюжетной разработки фабулы. Но таким образом осуществляется и собственно «вертикальное» развертывание романа как целого — созидание, сотворение все новых и новых отношений художественного мира к действительности, непрерывное превращение готового опыта в поэтический мир, становление этого поэтического мира как все новой и новой целостности поэтического пространства, каждый уровень упорядочения которого является результатом переработки всех предыдущих ступеней и уровней его формирования.

Если остановиться на проблеме поэтики «горизонтального» развертывания сюжета, то следует выделить еще два аспекта деятельности творческого субъекта. Сюжет есть, во-первых, разработка, развертывание отдельных моментов системы фабульных событий, а во-вторых, это определенный способ и последовательность рассказа об этих событиях — внутреннее движение точки зрения повествователя, последовательность смены субъектов сознания и речи⁵.

Роман строится, с одной стороны, на эпическом развертывании целостности большого единства мира, в которое включен человек, а с другой — сосредоточивается на всем частном, на отдельной детали, углубляясь во внутреннюю жизнь. Поэтому его организуют две противоположные точки зрения, противоположные ритмы.

Фабула, являясь чистой схемой действия⁶, создает ритм всеобъемлющего, закономерного движения бытия, словно бы единым взглядом охватывая большие пространства жизни и большие промежутки времени, создавая объективную концепцию-оценку общего процесса жизни и его направленности как бы в итоговых его результатах. Сюжет, пишет В.П. Скобелев, «диалогически отрицает фабулу», но вместе с тем он «проявляет, развертывает то, что фабула содержит в свернутом виде»⁷. Углубляясь в отдельные моменты общего движения бытия, сюжет развертывает в их глубине самостоятельную жизнь, открывает в малом большое. Искусство романа, по словам А. Шопенгауэра, как раз и заключается в умении «приводить внутреннюю жизнь в

сильнейшее движение», пользуясь минимумом внешних событий⁸. Сюжет обнаруживает и развертывает богатство внутренней, субъективной жизни, которая возбуждается объективным движением внешних событий в такой степени, что эта внутренняя жизнь становится источником внешней. Ритм повествования в общих чертах, где в нескольких словах пробегаются многие годы, переламывается ритмом детализованного развертывания пространства течения- жизни, и счет времени здесь идет уже на минуты и даже секунды. Здесь важным событием становится то, что не могло идти в счет при повествовании в общих чертах, — разговор персонажей, взгляд и жест, минутное сомнение и т. д. Эти события оказываются решающими и для фабулы — без них она становится мертвой, теряет то, что, собственно, и является человеческой жизнью, представляет человеческий интерес. Они проблематизируют и углубляют фабулу.

Так, М. Штернберг различает сценическое и несценическое время повествования. Разбирая экспозицию книги Иова, она показывает, что первые пять стихов, представляющие собой несценическое повествование, рассказывают о жизни Иова в целом; это некий определенный порядок его бытия, статическое, стабильное единство. В 6 — 12-м стихах повествование становится сценическим, и здесь возникает динамика, вносящая в стабильный порядок событий дестабилизирующий элемент, возбуждающий действие, нарушающий сложившийся порядок⁹.

Сюжетная разработка развоплощает причины, мотивы, источники фабульного действия, создающего новый порядок бытия, устанавливающего те точки отсчета, с позиции которых и определяется, что в данной системе является событием, а что нет. В фабуле нарушается обычный ход вещей, но в этом нарушении, однако, раскрываются внутренние, сущностные законы этого обычного порядка и таким образом происходит соприкосновение человека с тайной бытия, переживание восполнения его жизни универсальным, сущностным. Порядок фабулы есть «интересная» разработка порядка жизни, но точно так же и порядок сюжета становится такой же «интересной» и внутренне драматичной разработкой порядка фабулы. И здесь, как и везде, «горизонтальное» развертывание сюжета закономерно оборачивается «вертикальным» его развертыванием.

В этой сюжетной разработке углубление во внутренний мир героя, контакт с внутренней жизнью отдельных аспектов бытия индивидуализируют, обособливают отдельный элемент, открывая в нем незавершенность творимой жизни, глубокий внутренний драматизм индивидуального бытия. Вместе с тем разработка этой внутренней динамики каждого отдельного, случайного момента обнаруживает и переход одного момента в другой, внутреннюю их связь, тайную причастность к целостности бытия. Пейзаж, описание жилища, исторический экскурс, лирическое отступление, повторяющийся мотив кроме своего прямого значения актуализуют внутренние смысловые связи; единичное и случайное явления становятся выражением всеобщего и необходимого — некоего универсального порядка жизни. Таков, например, мотив звука шагов в романе Диккенса «Повесть о двух городах», сопровождающий жизнь каждого из героев романа и раскрывающий сквозную связь их судьбы с трагическими событиями французской революции. Таков мотив тумана и дыма в романе того же писателя «Холодный дом», знаменитые лирические отступления и пейзажи в романах Тургенева, подробное описание лавки антиквара в романе Бальзака «Шагреновая кожа», передающее богатство мира человеческой культуры, созданного энергией желаний и страстей, тратой человеческих сил.

Точка зрения повествователя, которая может быть внешней и внутренней, объективной и субъективной, может заключать в себе то или иное идейно-эмоциональное отношение к фабульно-сюжетному материалу, также преломляет и перерабатывает, развоплощает и эпически организует этот материал в зоне определенного ценностного отношения, открывая в нем таким образом новые аспекты, новые возможности жизни: Повествование в последние десятилетия пристально изучается и у нас, и за рубежом. Советское литературоведение, и прежде всего школа Б.О. Кормана, опирающаяся на идеи М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, исследует повествование как субъектную форму выражения авторского сознания в литературном произведении, показывает большую

сложность субъектной организации романа, громадное многообразие ее форм. При этом субъектный уровень выражения автора рассматривается во взаимодействии с внесубъектной организацией произведения. Работы Б.О. Кормана и его учеников создали таким образом аппарат литературоведческого исследования, позволяющий с большой тонкостью изучать внутренний мир художественного произведения, познавать резальную сложность позиции его автора. Вместе с тем «теория автора» показала и недостаточность рассмотрения позиции автора как готового мироотношения, исходной концепции, получающей свое выражение в произведении. Теперь становится очевидным, что позицию автора нужно понимать не только в этом гносеологическом аспекте, но еще и как собственно творческую, деятельностную.

В этом плане необходимо рассматривать и романное повествование, которое является еще одной из форм осуществления творческого диалогического отношения субъекта художественной деятельности к материалу. На уровне повествования специфика собственно романной позиции художника открывается с особой очевидностью. Диалогичность романного слова, открытая и описанная М.М. Бахтиным, есть непосредственное проявление структуры этой позиции, совмещающее в себе различные формы деятельностного отношения к предмету, конципирования образа. Романное слово ориентировано на выявление внутреннего своеобразия, внутренней смысловой направленности разных голосов действительности, ценностной ориентации сознаний. Его главным предметом является именно само сознание, многообразие и своеобразии позиций, ценностных отношений, форм социального мышления, образующих определенное диалогическое единство. Позиция повествователя развоплощает внутреннюю жизнь, скрытую внутреннюю работу жизни в сознании героев, вступая с ними в отношения контакта и дистанции. Повествователь стремится и дать свободу этой внутренней энергии жизни, увидеть ее как незавершенную активность, и найти рамки, индивидуальное своеобразие этой активности, определить неповторимость данной интенциональности.

Эта диалогическая позиция является принципиальной для построения собственно романного образа героя. Единство отношений контакта и дистанции определяет собой и структуру позиции повествователя, и характер образа героя как другого субъекта, как некоей обособленной, самостоятельной активности, обладающей романной незавершенностью и свободой, разворачивающейся, осуществляющейся в диалоге с миром. Позиция романного повествователя сочетает в себе два лепета — это одновременно и внешняя, и внутренняя точка зрения, точка зрения и коллективного, и частного опыта. Позиция повествователя в романе создается как точка зрения определенного круга социального бытия, форма мышления, свойственная определенному коллективу, обобщение опыта коллективной жизни и предстает как объективная позиция, а по сути — выражение «коллективного субъективизма». Вместе с тем это — точка зрения, ориентированная на внутреннюю жизнь, на разработку ее тайн; частная жизнь здесь — тот центр, вокруг которого и разворачивается вся полнота бытия.

Слово романного повествователя заключает в себе две интонации — интимно-теплое, задушевное отношение к герою и объективную, критическую дистанцию, очень часто обнаруживающую себя в иронизировании над героем. В.А. Викторovich, анализируя повествование Достоевского, обнаруживает эту двойственность позиции повествователя, характеризуя ее как взаимодействие принципов «вживания» и «отчуждения»¹⁰. Это и есть единство отношений контакта и дистанции, обнаруживающее себя у различных художников очень по-разному: и в двухголосности слова повествователя, и в широком использовании форм несобственно-прямой речи, в интонации мягкой иронии, лиризме, приглушенной патетике, а иногда и сдержанности повествователя, как бы останавливающегося перед загадочностью внутренней жизни героя, интонации удивления, вопроса...

Внешняя и внутренняя точки зрения переходят друг в друга, отношения контакта оборачиваются отношениями дистанции, обособление героя оказывается другой стороной его связи с коллективом — разворачивается диалектика частного бытия и личностного сознания как диалога индивидуального и коллективного. Интимно-контактное отношение повествователя к герою развоплощает в нем свободу субъекта, которая прежде всего

осуществляется как жизнь частная. Романная «приватность» бытия героя создается во многом интимно-личным отношением к нему повествователя, способного услышать эти тона личной, внутренней жизни, вселиться в этот отгороженный от всего внешнего мир, идентифицироваться с героем, его свободой, интимно сопереживать персонажу, переживать его как себя, как незавершенность, неготовность. И все это вопреки тому, что в том же романном мире человеку отводится совершенно определенное место, судьба, роль в системе практических отношений людей, роль, исчерпывающая его в качестве объекта в ряду других, так что его свобода и незавершенность объективно практически почти не реализуются. Это уже как раз та сторона, которая и создается в отношениях дистанции повествователя к герою. Эта дистанция придает рассеянной во многих деталях жизни героя определенность, устойчивость, неповторимость, своеобразие — личностный характер. Она удерживает образ от переливания в другие фигуры, от слияния его с другими, от повторения его в других. В этих повторениях-отражениях в других он получает свободу, восполнение, полноту жизни, которой он лишен в обособлении, но и теряет свою определенность и самостоятельность. Таким образом, и отношения дистанции, и отношения контакта в равной мере строят образ обособленной внутренней жизни, но и диалогически включают образ в мир — и нравственно, и эстетически-объективно. Оба отношения внутри этой позиции и отрицают, и создают друг друга.

В системе «горизонтального развертывания романа повествование образует свой сюжет, вступающий во взаимодействие с сюжетным движением целого. Такой сюжет развития позиции повествователя играет важную роль в романах И.С. Тургенева, например, в развертывании образа главного героя в «Отцах и детях». В первых главах романа повествователь оценивает героя исключительно со стороны; его точка зрения — «объективная», внешняя, принадлежащая тому общественному кругу, в который Базаров входит как чуждый ему элемент. В то время, когда повествователь устанавливает чисто романский контакт с Николаем Петровичем и Аркадием, отчасти с Павлом Петровичем, проникая в их внутренний мир, Базаров остается для него фигурой, психологически полностью закрытой, явно вызывающей недоверие и раздражение, что не мешает ему относиться к герою с известным уважением. Романная двойственность отношения к Базарову строится сначала на этом сочетании неприязни и уважения, непонимания и напряженного интереса к этой столь незаурядной личности. Такая противоречивость позиции субъекта; речи оставляет герою определенную свободу осуществления себя в мире, принадлежащем повествователю, да и сам повествователь не закрывает себе путей к пониманию нигилиста.

Однако с XV главы внутренний мир Базарова начинает приоткрываться перед повествователем, и происходит это в связи с обнаруживающимся в герое внутренним конфликтом. Конфликт внутри героя оказывается диалогически соотнесен с противоречивостью позиции повествователя, образ героя как бы откликается на установку повествователя, он как бы начинает понимать сомнения повествователя, в нем самом возникает противоречие между нигилистическим сознанием и реальной жизнью, любовью, восстающей против нигилизма. С другой стороны, именно теперь повествователь может открыть его внутренний мир. Базаров как бы сам овладевает той конфликтностью своей внутренней позиции, представлявшейся повествователю свидетельством ограниченности Базарова, и тем самым Базаров делает ценности повествователя лишь одним моментом своего внутреннего мира.

Его сознание противостоит теперь сознанию повествователя как вполне самостоятельный взгляд на жизнь, диалогически отвечающий другим точкам зрения. Базаров уже не объект наблюдения, а самостоятельный субъект; его фигура, стремительно вырастая, приобретает значительность и трагизм, связанный с социально-исторической безысходностью его позиции, неразрешимостью его внутреннего конфликта, который лишь воспроизводит трагический его конфликт с миром в целом. В свою очередь повествователь становится более сдержанным в оценках героя, как бы испытывая робость перед ним. Его позиция расширяется, преодолевает свою социальную ограниченность, приобретает большую человеческую глубину, с другой стороны, большую критичность по отношению

„к людям своего круга. Вершиной его диалогического контакта с героем является патетика финала, где герой оказывается соотнесен уже не с Ситниковым и Павлом Петровичем, а с жизнью вселенной.

Так в сюжетном взаимодействии повествователя и героя обе вступающие в диалог стороны мощно восполняют друг друга, в их диалоге рождается полнота человечности, а в композиционном соотнесении различных моментов позиций автора-повествователя и героя обретается полнота жизни. И здесь «горизонтальное» развертывание сюжета взаимодействия повествователя и героя оборачивается развертыванием всей целостности произведения.

Но с другой стороны, развертывание образа «по вертикали», в пространстве отношений искусства к действительности, ведет к сюжетному развитию произведения во времени — как от начала к концу текста произведения (сюжета), так и от начала к концу событийного ряда (фабулы). Фабула и сюжет, композиция и повествование, персонажи, описания, диалоги, мотивы, рассказчики, лирические отступления и т. д. создаются субъектом художественной деятельности в ходе переработки материала в искусство, художественного развертывания какого-то переживания, мотива, проблемы, образа в целостный художественный мир. Мистерия художественной деятельности, сталкивающей в ходе романной разработка образа противоположные системы ценностного отношения, развертывает из него целые ряды лиц, событий, предметов, сюжетные линии, целые миры, обретающие чуть ли не самостоятельное бытие и вступающие между собой в отношения контраста-отрицания, отражения, дополнения и взаимообращения.

Романное развертывание образа, рождение из него большой жизни, связано прежде всего с разработкой диалогических отношений героя и мира, их контакта и дистанции. Углубленная разработка характера, развертывание в нем возможностей жизни рождает образы, с которыми он вместе с тем вступает в различные отношения: это отношения противостояния, обособления, и связи, единства. В них уже содержится судьба героя, и автору нужно только выработать ее из системы. Эта судьба — не только фабула жизненного пути, но и сюжет самой работы, искусства художника, развивающего начальный образ-характер в большой художественный мир, живущий своей жизнью.

Так, образы Елены Стаховой и Дмитрия Инсарова в романе И.С. Тургенева «Накануне» как бы вырабатываются субъектом из целой системы персонажей, вводимых в роман еще до появления главных героев. Это образы, в которых получают романное развертывание и разработку мотивы и тенденции, заключенные в мире «обыкновенной» жизни современной России с ее социально-нравственными проблемами. Роман открывается и завершается мотивами покоя и равновесия в природе и в жизни в целом, вопросами о смысле всякой деятельности перед лицом этого великого спокойствия, где самая драматическая судьба — лишь «легкое брожение» жизни*. Почти каждый из основных героев романа в той или иной форме переживает неполноту и несостоятельность своего бытия, по-своему находя себе восполнение: Шубин — в любви, пантеистическом слиянии с жизнью, Берсенев — в самоотдаче и жертве, Курнатовский — в работе на государственном поприще, Николай Артемьевич — во «фрондерстве» и нелепом любовном романе, Анна Васильевна — периодически испытывает «непреодолимое желание чего-нибудь необыкновенного». Наиболее остро ощущает отсутствие содержания и реальной цели своей жизни Елена, жаждущая деятельного добра; до поры, до времени эта жажда находит себе удовлетворение в заботах о нищих и больных, о «притесненных животных»; вплоть до «насекомых и гадов» (183).

Образ Инсарова рождается в романе как бы в ответ на эту потребность. У Инсарова есть реальная жизненная цель, он обладает «полнотой» и внутренним спокойствием; этот образ как бы вбирает в себя и восполняет, перерабатывая в новое, достойное человека целое, наполняя реальной жизненной энергией и новым смыслом все то, чем живут другие персона-

* Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1981 Т. 6. С. 299. В дальнейшем роман датируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

жи романа. Прежде всего это Шубин и Берсенева — первые увлечения Елены, а также сама Елена, которую сопровождает образ нищенки Кати с ее «жизнью на всей божьей воле» и «полудикой, солдатской песенкой» (183). Шубин, признающий и болезненно переживающий превосходство над собой Инсарова, видит в нем претворение в полноту бытия («Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина...») всего того, что свойственно и ему, и Берсенева: «...он молодец, он постоит за себя, хотя до сих пор делал то же, что и мы, грешные, да будто уж мы такая совершенная дрянь?» (277).

Образ Инсарова строится в диалогическом соотношении со всеми персонажами, и это соотношение становится одним из основных, может быть, самым основным способом построения образа героя, «внутренний мир» которого почти не получает непосредственного раскрытия, оставаясь закрытым для автора-повествователя. В письме Елены Инсаров прямо соотносится даже с Курнатовским — Елена находит у них много общего и вместе с тем видит в них полные противоположности. Шубин сравнивает лица Берсенева и Инсарова, Берсенева тянется к Инсарову и с жаром превозносит своего друга в разговоре с Еленой, не подозревая, как замечает повествователь, что таким образом хвалит самого себя (209). Возникает и определенный сюжетный параллелизм этих образов — Дмитрий Инсаров отправляется в Болгарию, а Берсенева берет за свой труд: «Надевай же свой кожаный» фартук, труженик, да становись за свой рабочий станок в своей темной мастерской!» (264). Оба персонажа постоянно трудятся, живут в сознании своего долга, только Берсенева берет за свою работу со вздохом...

Образ Инсарова сопровождают фигуры двух болгар — «лица смуглые, широкоскулые, тупые, с ястребиными носами... не ремесленники и не господа» (210). Этот мотив поддерживается прямыми оценками Шубина. В Инсарове, по его мнению, нет таланта и поэзии, это — «сушь и сила», у него лицо Брута (207, 277). Важную роль в развертывании образа играют два бюста Инсарова, сделанные Шубиным. Один бюст изображает Инсарова «героем, намеревающимся спасти свою родину», честным, благородным и смелым, другой — «бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара. Тупая важность, задор, упрямство, неловкость, ограниченность...» (241—242). Берсенева находит у обоих бюстов «поразительное сходство» с оригиналом. Затем в диалогическую систему соотношений включается и фигура всегда спокойного, ленивого и тупого толстяка, комически примитивного Увара Ивановича. Шубин называет его «почвой», «черноземной силой», иронически величает «великим философом земли русской», в котором неизвестно чего больше, «лени или силы». Именно перед лицом этой силы размышляя об Инсарове, Шубин говорит о том, что «у нас нет людей», все «мелюзга, грызуны, гамлетики, самоеды, либо темнота и глушь подземная...» (278). «Загадочный взор» этого никогда не меняющегося человека — мотив, завершающий роман и одновременно возвращающий к его началу, мотив удовлетворенной собой, холодной и немой природы, где «смерть... так же громко говорит, как и жизнь» (166).

Этот мотив — сквозной в главах, повествующих о конце Инсарова. «Железный», а вместе с тем и детски-искренний человек (200), Инсаров оказывается причастным, к безмолвной мудрости немой природы с ее невинным спокойствием и самодостаточностью, а также обреченностью всего: того, что является частью этого вечного потока бытия. Отсюда возникают и «мистические» мотивы романа — эпизод Елены со старушкой-ворожеей, эпизод с чайкой.

Образ романного героя одновременно и вырастает из целостности мира, и творит эту целостность. Эти типично романские принципы развертывания образа героя через создание системы мотивов, точек зрения, персонажей, окружающих героя, вообще очень характерны для искусства романа И.С. Тургенева, где косвенные формы характеристики играют столь значительную роль. Так строится образ Рудина, который дается, в перекрестной перспективе противоположных, оспаривающих друг друга точек зрения на него¹¹; Базаров и Литвинов окружаются персонажами-двойниками, в разработке образа Лаврецкого большую роль играют подтекстовые темы, связанные с различными персонажами и образными мотивами. В романе возникает живая стихия внутренней жизни поэтического мира, где все переливается,

переходит во все другое, становится метафорой, иносказанием, символом; встреча этой стихии с объективным изобразительно-пластическим планом, где каждое явление получает свои границы, порождает диалог разных систем бытия образа, в котором образ обретает объемность и незавершенную свободу.

Построение образа героя, в этой системе диалогического единства отношений контакта и дистанции принципиально для романа: образ человека оказывается полностью не сводим, ни к одному определению, в нем всегда остается невысказанное, нереализованное. Так создается его незавершенность как субъекта, заключающего в себе тайну еще не родившейся, не осуществленной жизни или жизни как живого движения, всегда выходящего за пределы данного момента в другой, следующий, близкий и дальний, далекий, неведомый. Эта жизнь есть постоянное рождение, развоплощение, развертывание себя во внешнем и постоянное погружение, свертывание, переработка внешнего в глубины внутреннего; бытие-метаморфоза, бытие, на границе ставшего и становящегося, прошлого и будущего, обособления и единства, отдельно-неповторимого, и причастного ко всему, т. е. целостности бытия.

Разработка образа героя в противоположных системах ценностных отношений на уровне поэтики сюжета проявляется в развертывании целой системы попыток дать герою определенное завершение, объективную характеристику, создать его портрет-схему, позволяющую понять его как готовый, определенный характер и тип социального поведения, объяснить его жизнь той или иной точкой зрения, концепцией коллективного сознания, т. е. именно готовым опытом, откристаллизовавшимися представлениями об обычных формах, моделях, типах бытия и сознания. Эти «эпические» схемы, накладываясь на личность, обнаруживают не только ее соответствие типу, но и несоответствие, давая, таким образом, герою свободу жизни внутри схемы и вопреки ей. Попытка завершить обнаруживает незавершенность, утверждение системы оборачивается утверждением антисистемы. Одним из характернейших приемов такой диалогической сюжетной разработки образа является преломление его в различных точках зрения, рождающихся внутри этого произведения.

Развертывание образа героя в романе Н.В. Гоголя «Мертвые души» начинается с авторской характеристики, создающей некий неопределенно-средний облик героя: «...не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако же и не так, чтоб слишком молод»*. В дальнейшем автор откровенно разыгрывает характеристику героя «на голоса» чиновников, составивших о нем свое представление: «Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор — что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты — что он знающий и почтенный человек...» (16) и т. д. Тут же автор отмечает, что это мнение чиновников держалось до тех пор, «покамест одно странное свойство гостя и предприятие, или, как говорят в провинциях, пассаж... не привело в совершенное недоумение почти весь город».

Чичиков — персонаж, в котором есть все, «что нужно для этого мира» (228), и тем не менее он тот, который постоянно обманывает ожидания окружающих его людей. Уже в момент своего рождения он оказывается не таким, каким его заранее хотели видеть: «Совсем вышел не такой, какой я думала!» — восклицает его родственница. Его учитель вздыхает: «Эх Павлуша! вот как переменяется человек! Надул, сильно надул...» (225). То же говорит и первый столоначальник Павла Ивановича: «Надул, надул, чертов сын!» (228). И дело здесь не в обмане, а в том, что герой не тот, за кого его принимали.

Губернские дамы, обнаружив, что их представление о человеке не соответствует реальности, придумывают «интересный» «романический» сюжет его истории, позволяющий им вместить его в свое сознание — так Чичиков предстает перед ними похитителем губернаторской, дочери. Чиновники примеряют на него обличья и роли и делателя фальшивых ассигнаций, и чиновника из канцелярии, нового генерал-губернатора, и переодетого разбойника и, набрасывая «в некотором роде поэму», «роман» о капитане

* Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 5. Далее страницы указаны в тексте.

Копейкине, прикидывают, не является ли он переодетым Наполеоном, шпионом, а то и антихристом, рассматривая его таким образом то как «неблагоданмеренного, которого нужно задержать и схватить, то как такого человека, который может сам схватить и задержать их всех, как неблагоданмеренных» (194). Образ Чичикова соотносится таким образом с двумя верховными силами, богами чиновничества — генерал-губернатором и антихристом. В довершение всего и сам автор-повествователь говорит о таинственном предназначении своего героя, о том, что, может быть, в его существовании заключено то, «что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» (241).

Комическая амплитуда колебаний в нелепых оценках героя соответствует поистине трагическому размаху его возможностей; где ничтожная страстишка становится «страшным властелином» человека, может быть, «рожденного на лучшие подвиги» (240), более того, где это падение человека может оказаться трагическим его избранничеством. И тогда нелепые предположения, «сюжеты» чиновников указывают на некую тайну, истину, недоступную их пониманию, опровергающую ту ничтожную форму, в которую она рядится в их убогом сознании. Но это «измерение» образа героя рождается всем целым произведением, универсальной концепцией автора, находящего: в каждом явлении и ничтожестве, и великую силу, как об этом уже говорилось в предыдущей главе.

Всякая точка зрения, в зоне которой строится образ героя, есть один из голосов мира, испытывающего героя и вступающего с ним в диалог. В конечном счете это диалог целого героя и целостности мира, где образ и получает свое восполнение. Динамика романа и образа мира «по вертикали» создается во многом «горизонтальным» движением точек зрения на героя, диалогическим их перестроением в ходе сюжетного развития, как это можно наблюдать в романах Тургенева.

Такая организация произведения — основной способ разработки образа заглавного героя в романе «Рудин». Рудин дается главным образом в перспективе чьего-то восприятия, впечатления, он — предмет спора персонажей романа, расходящихся в своих оценках; его все время принимают за кого-то. (Даже первое его появление носит такой характер — он приезжает не сам по себе, а вместо ожидаемого барона фон Муффеля.) И он сам живет, более или менее сознательно стремясь произвести впечатление на окружающих, создать образ, найти слова, идеи, только так воплощая свои идеалы и стремления. В этих впечатлениях, в этой идеальной жизни в других и заключается, собственно, его жизнь, свобода и его предназначение. Именно поэтому те его все время меняющиеся портреты-представления, которые составляют себе о нем окружающие, оказываются недостаточными, односторонними, слишком субъективными. Его «я» живет в этих всегда неполных отражениях-впечатлениях; ему не дано объективировать себя полностью, до конца, универсально опредметить себя в деятельности.

В нем видят и гениальную натуру, и фразера, и кокетку, и черствого, холодного и малодушного человека, и «лизоблюда» и т. д. Сам автор-повествователь беспощаден к нему, но и Рудин, в свою очередь, «ужасный человек на определения»¹². Его характеристики людей однозначны, он деспотически пытается всех вокруг себя подчинить своей точке зрения, заставить жить согласно своим идеям. Все бытие. Рудина, однако, определяется разрывом между возможным и действительным, эмпирическими фактами и идеей, частью и целым. Он остается «неоконченным существом»¹³, так и не реализовавшим свои возможности в практических отношениях людей.

Сюжет романа строится во многом как сюжет последовательного создания и разрушения все новых и новых портретов героя, такого развертывания его образа, которое оказывается преодолением всякого окончательного суждения о нем. Такие сюжеты развития образа имеют и остальные персонажи, в особенности Лежнев, последовательно, меняющий свои отношения к Рудину как в предыстории, так и в самом романе. Таков и сюжет развития образа повествователя, сначала следующего в своих оценках героя точкам зрения персонажей, но «последнее» его слово о герое оказывается уже не прямым, а косвенным: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая, осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом

дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам»¹⁴. Такое косвенное слово автора-повествователя о герое — типично романное явление. На месте завершающего определения оказывается лирический образ, границы его лишены логической четкости; лирическое размышление становится способом установления с героем контакта-сопереживания, где жизнь освобождается от своей скованности эпическими фактами наличного бытия.

Персонажи-двойники — тоже романная форма такой косвенной разработки образа в отношениях контакта путем создания смысловых движений, превращений внутри системы композиции образов. Такого рода превращения персонажей позволяют им «возражать» эпически-прагматическому, чисто событийному плану их бытия. Разработка отношений внутреннего смыслового контакта между образами, естественно, оказывается диалогическим их испытанием. Основным способом такого «вертикального» развертывания образа героя в сюжетно-композиционной системе романа становится создание его портретов — диалогических отражений в других персонажах. Это фигуры, в чем-то существенном повторяющие героя, идентичные ему, но вместе с тем диалогически отвечающие и возражающие герою. В них таким образом получают специальную разработку и самостоятельное бытие отдельные моменты личности героя, благодаря чему возникает романский диалог меледу героем и миром.

Это двойничество — характерное проявление романного принципа сюжетной разработки: обычное, среднее явление действительной жизни начинает умножаться, усиливаться, возводиться в степень, по-романному «интересно» разыгрываться субъектом художественной деятельности, переживать всевозможные «приключения». Так происходит в романе с жизненным материалом, и так происходит внутри романа с отдельными моментами романного мира, которые вычлениваются из его исходного порядка-нормы (бессюжетной структуры) и начинают свободную жизнь-игру, уже диалогически противостоящую исходной норме. Здесь образ героя получает мощное развитие-восполнение, развертывание его потенциальных возможностей, свободу жизни во внешнем для него мире. С другой стороны, это отражение героя может оказаться односторонней схемой, где в пользу одной какой-то стороны редуцируются все остальные возможности личности, схемой, жестоко пародирующей и развенчивающей героя.

Например, образ Эжена Растиньяка в романе Бальзака «Отец Горио» получает такую вертикальную диалогическую разработку, с одной стороны, в фигуре Вотрена, с другой — Бьяншона; в каждой из них развертывается одна из сторон личности Эжена. Эти персонажи не только открывают Эжену разные пути, по которым он может пойти в своей жизни, но; и служат развертыванию его внутреннего конфликта, его драмы, так как становятся воплощением противоположных его стремлений, внутренних голосов. Далее в романе создается ситуация, когда Растиньяк должен увидеть свое отражение в дочерях Горио, узнать в них себя — этот опыт является важнейшим моментом его нравственного выбора. Композиция переходит в сюжет.

Такого рода психологическая разработка образа характерна для искусства Бальзака — аналогичная ситуация имеет место в романе «Утраченные иллюзии». Первая его часть посвящена дружбе Люсьена Шардона и Давида Сешара и симптоматично называется «Два поэта»; в этой части Давид — двойник Люсьена и его совесть. Новое воплощение совести Люсьена уже в Париже — Даниэль д'Артез и Содружество, членом которого он становится. Однако в то же самое время он оказывается под влиянием Этьена Лусто и предает своих друзей, не переставая поклоняться им. Его духовная причастность к Содруеству замечательно раскрывается в эпизоде, где он приглашает всех членов Содруества названный ужин, знаменующий его триумф журналиста и тем самым отказ от идеалов этого Содруества. Еще более красноречива ситуация, когда Люсьен приносит д'Артезу статью, где он совершает низкое предательство д'Артеза, и д'Артез сам правит ее от имени Люсьена. Д'Артез здесь уже совершенно буквально берет на себя функции совести Люсьена, вынужденной уживаться с продажностью Люсьена-журналиста.

Конечно, дух Лусто торжествует в Шардоне, но окончательно на этот путь Люсьен становится только тогда, когда реально отдает свою волю Вотрену, становясь его рабом. Это означает, что Люсьен начинает совершенно новый этап своей жизни, с новыми возможностями. В этой новой истории Люсьена де Рюампре Вотрену противопоставит жертвенная любовь Эстер — начинается новая разработка образа. Таким образом, при всей ярко выраженной определенности характера героя его образ разрабатывается так, что в нем открываются полярно противоположные возможности — он получает как бы поэтическое продолжение, осуществление и восполнение в персонажах, противостоящих ему, а с ними — и в целых мирах, представляемых этими персонажами. Это и есть разработка образа героя «по мере человеческой сущности» — в целостности произведения, в которой персонаж обретает полноту бытия. И полнота эта в романах Бальзака достигает громадного размаха и объема.

Тем самым композиция романного образа представляет собой осуществленное в художественном пространстве романа время «полной жизни» человека, время романного приключения индивида. Только в этой пространственной композиции¹⁶ и достигается истинно романная полнота бытия, и здесь «развенчание» героя может оказаться его «увенчанием», комедия стать трагедией, а трагедия — комедией. (В сюжете это противостояние полярных аспектов бытия индивида «в пространстве» образа предстает как «раскачивание» его судьбы от одного полюса к другому во временной последовательности, как острое переживание возможностей поворота судьбы в ту или иную сторону.)

Люсьен вынужден пойти против своих убеждений, написать разгромную рецензию на роман Рауля Натана, хотя считает его прекрасным. По рецепту, предложенному Этьеном Лусто, он обращает достоинства романа в недостатки и проникается искренним, убеждением в его слабости. Но затем оказывается перед необходимостью написать еще и статью в защиту этой же книги, что представляется ему уже невозможным, так как он не видит в ней больше никаких достоинств. Но ему позволяет изменить свое мнение на противоположное план статьи, предлагаемый Эмилем Блонде. Так возникают две блестящие статьи, талантливо написанные Люсьеном, и однако же они принадлежат не только ему. Теперь он пишет еще и третью, где подвергает критике первые две. Это приключение Коралл характеризует словами «паясничай ради денег»¹⁶, оно обнаруживает утрату внутреннего стержня и самостоятельной воли человеком, распад личности, начинающийся в Люсьене с вступлением его на поприще журналистики; оно предвещает всю судьбу героя и характеризует мир, жертвой которого он должен пасть.

Вместе с тем здесь Люсьен открывает новые возможности своего таланта, обретает новую живость и силу, свободу разума. В этой композиции образа его нового бытия обнаруживаются совершенно новые стороны и возможности его собственного «я», которыми он неожиданно для себя начинает овладевать; его сознание расширяется, обретает способность взглянуть на вещи с другой точки зрения, внутренне перестроиться, войти в «антисистему» и свободно соотносить ее с «системой», завоевав дистанцию по отношению к той и другой точке зрения. Так Люсьен обретает новую полноту бытия. И недаром тут в устах второстепенных персонажей возникает мысль, что «в литературе противоречие и создает жизнь», «как и в природе, где жизнь возникает из борьбы двух начал»¹⁷.

В гораздо более ярко выраженной форме такая амбивалентность присуща настоящему двойничеству героев в романе. Если в ситуации Люсьена Шардона ущемлению и кризису личности противопоставит ее новая свобода дистанции и вневходимости — свобода игры противоположными точками зрения, которую Г. Гессе определил бы понятием «юмор», то двойники сами оказываются объектом этой игры, юмористического отношения. В романе, который разрабатывает образы в последовательном и целеустремленном диалогическом сопоставлении, такой юмор оборачивается для героя трагедией. Такого рода трагический юмор характеризует диалогическое единство отношений контакта и дистанции между Крейслером и Мурром в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».

Художнику-романтику Крейслеру противопоставит художник-филистер, полная его противоположность, оттеняющая высокую духовность романтика, но вместе с тем и

пародийное отражение, развенчивающее его самым беспощадным образом. История Мурра диалогически повторяет — на своем уровне — основные моменты жизни Крейслера и дает им свои низменные мотивировки. В свете образа двойника открывается вся глубина трагической несвободы Крейслера в реально-практической действительности, его зависимость от этой действительности. Роман как бы ставит вопрос: не является ли Мурр с его потребностями воплощением того дьявола, с которым борется капельмейстер? С другой стороны, отчаянные метания Крейслера, его болезненные гримасы связаны с отсутствием гармонии в его жизни, гармонии, в полной мере присущей его противоположности — поэту филистерства Мурру.

Пародийный, комический двойник — серьезнейшее испытание героя, которое может стать для него трагическим. Печорин избавляется от компрометирующего его двойника, убивая его на дуэли. Двойники Базарова — Ситников и Кукшина, а частично и Аркадий — свидетельствуют об обреченности героя: это карикатуры на Базарова, сводящие его к куцей фабульной схеме и тем самым демонстрирующие нежизнеспособность нигилизма. Двойники Литвинова, героя романа И.С. Тургенева «Дым», — также свидетельствуют о поражении героя. Вместе с тем контраст Базарова и Литвинова со своими двойниками человечески укрупняет их, но постольку, поскольку делает их фигурами трагическими.

Эти несколько примеров показывают, что искусство романа знает множество форм диалогической разработки образа героя. Можно выделить по крайней мере пять типов сюжетно-композиционного развертывания образа в системе персонажей. Первый — разные формы дополнения образа героя второстепенными фигурами, оттеняющими какие-то его возможности. Очень значителен второй тип. Это создание системы двойничества персонажей, предполагающей громадное количество вариантов — от почти арифметического удвоения героя в «Амадисе Гальском» или у Жан-Поля до двойников Раскольникова и Ивана Карамазова и тех многообразных косвенных форм двойничества, которые встречаются у В. Скотта, Дж. Остин, Диккенса, Бальзака или Тургенева.

Третий тип — это формы разработки образа, когда такой композиционный диалог возникает между героями, представляющими собой во всем, кажется, противоположные миры, как Дон Кихот и Санчо Панса у Сервантеса, Крейслер и Кот Мурр в романе Гофмана или несколько иначе — Анна Каренина и Константин Левин у Л. Толстого, Нарцисс и Гольдмунд в романе Г. Гессе, Стивен и Блум у Джойса и др. В этих случаях двойничество оказывается чрезвычайно радикальным средством философского углубления проблематики романа, втягивания в композиционный диалог едва ли не всех сюжетных ситуаций произведения.

В качестве четвертого типа можно выделить ситуации, где диалог между персонажами служит развертыванию образа третьего героя, выступающего по отношению к ним в роли своеобразного посредника, в котором происходит встреча противоположных миров. Такие моменты имеются в развертывании образа Симплиция Симплициссимуса, вступающего в диалог, с одной стороны, с Херцбрудером, с другой — с Оливье. Аналогично строится образ Генриха Лее в романе Г. Келлера «Зеленый Генрих», где Генрих Лее одновременно любит Анну и Юдифь, образ Карла Крумхардта в романе В. Раабе «Летопись Птичьей слободы». Примерами таких героев-посредников могут быть Растиньяк, Люсьен де Рюампре, Рафаэль де Валантен у Бальзака, Аркадий в «Отцах и детях» Тургенева и т. д.

Все эти случаи требуют внимательного анализа, вен они не только могут быть подведены под тип, но и неповторимы, в каждом — свои механизмы сюжетного развертывания, связанные с творческой задачей художника в данном произведении. Кроме того, и границы между самими типами, конечно же, отнюдь не непроходимы; все три типа можно рассматривать и как варианты одного, первого — двойничества, наиболее универсальной формы разработки образа в композиции системы персонажей.

Очень важен для поэтики романа четвертый тип сюжетно-композиционной организации образа героя на уровне системы персонажей. Это — само повествование. Существеннейшей особенностью романного повествования является использование автором для рассказа об одном герое точки зрения другого. Для этого может вводиться герой-

рассказчик (он и сам подвергается диалогической проблематизации, как это было показано в III главе). Но все же гораздо больше характерно для романа авторское повествование от точки зрения героя, использование так называемой субъектной призмы¹⁸. Здесь возникают диалогические отношения между героем и персонажем — «другим», которого герой, воспринимает, а также между героем и повествователем, рассказывающим о переживаниях героя. В эту диалогическую систему включается и сознание автора, так как повествователь часто бывает фигурой сильно объективированной — как с «Братьях Карамазовых», например. Образ строится в зоне не крайней мере двух отношений — автора-повествователя и героя, он и эпически-объективно созерцается, и субъективно переживается, оценивается, а отчасти и формируется субъектом восприятия.

Здесь и возникает диалог, единство отношений контакта и дистанции между персонажами, поле нравственного напряжения, где, собственно, и происходит основное действие романа. Всякое событие, всякий образ строятся в зоне этого напряжения; ничто не существует абстрактно, ничто не замкнуто на самом себе; бытие всякого явления продолжается и осуществляется во внутренней жизни «другого», каждый живет в другом и другим. На этой почве возникает и диалогичность слова, открытая М.М. Бахтиным, на этом зиждется и своеобразие этической концепции романа, романной этики, диалогичной по своей природе¹⁹. Исследование целостности романной концепции человека и мира на уровне повествования — важнейшая задача поэтики романа.

Развертывание образа романного героя осуществляется не только в разработке различных форм, аспектов его диалогических отношений с миром. Важным моментом романной концепции героя является диалогическая организация и самого его внутреннего целого, формирование его внутренней целостности как живого, самостоятельного диалогического единства различных ее моментов, когда разрозненные области его внутреннего опыта, опыта переживаний, отношений с другими людьми сталкиваются, находят друг друга, встречаются, диалогически узнают, идентифицируются друг с другом и отталкиваются друг от друга.

Поскольку окружающий героя мир не только развертывает, восполняет образ героя, но и противостоит герою как целостности, самостоятельной активности, постольку и этот мир выступает как некоторое целое, вступающее в самостоятельный диалог с героем. Если мир противостоит субъективной активности героя как объективная целостность, представляющая в эстетической упорядоченности произведения, внутри которого живет герой, то он может рассматриваться как выражение какой-то позиции — позиции автора, понятого в этом, «гносеологическом» аспекте, а весь роман — как диалог героя и автора, организуемый субъектом художественной деятельности. Исследование этого диалога занимается теория автора, позволяющая многое раскрыть в поэтике романа и содержательности ее форм. Но диалог — это еще и деятельность; в нем происходит развертывание всей сюжетно-композиционной организации романа как в «горизонтальном», так и в вертикальном аспектах, и перед литературоведением возникает новый широкий горизонт проблем, связанных с изучением структуры произведения как структуры деятельности.

Здесь ближайшей задачей теории романа становится изучение строения и художественной содержательности, ценностной направленности основных форм этого процесса развертывания целостности произведения в диалоге героя и романного мира. В связи с этим возникает целый ряд вопросов, постановка и хотя бы черновая разработка которых требует специальных обширных исследований поэтики романа. Они должны раскрыть уже конкретный аппарат осуществления структуры романного мышления в конкретных приемах и формах деятельности творческого субъекта, создающего целостность произведения, художественный мир романа.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

Введение.

- ¹ Начало современного этапа развития этого направления положено книгами и статьями авторов трехтомной «Теории литературы» (М., 1952—1965).
- ² Следует отметить, что теоретически-системно рассматривает проблему романа и «поспеловское направление» (А. Я. Эсалнек, Л. В. Чернец), однако вопросам поэтики эти ученые отводят второстепенное место.
- ³ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 70.
- ⁴ Новикова Л. Об эстетической деятельности // Эстетика и жизнь. М., 1974. Вып. 3. С. 205, 206.
- ⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 194.
- ⁶ Ленинизм, философия, современность // Вопр. философии. 1970. №9. С. 17.
- ⁷ Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. Киев, 1977. С. 188.
- ⁸ Лекторский В. А. Субъект, объект, познание. М., 1980. С. 157.
- ⁹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1983. Т. 1. С. 111—112.
- ¹⁰ Ермаш Г. Л. Творческая природа искусства. М., 1977. С. 158.
- ¹¹ Иванов В. П. Указ. соч. С. 193.
- ¹² Зеленев Л. А., Куликов Г. И. Методологические проблемы эстетики. М., 1982. С. 62.
- ¹³ Там же. С. 66.
- ¹⁴ См.: Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970; Он же. Литература как вид художественного творчества. М., 1985.
- ¹⁵ См.: Дибелиус В. Морфология романа // Проблемы литературной формы. Л., 1928.
- ¹⁶ Свительский В. А. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы // Проблема автора в русской литературе XIX—XX; вв. Ижевск, 1978. С. 5.
- ¹⁷ Там же. С. 6. См. также: Свительский В. А. Логика авторской оценки в романе Л. Толстого «Анна Каренина» // Толстовский сборник. Тула, 1975. Вып. 5.
- ¹⁸ См.: Гиршман М. М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы, социалистического реализма. М., 1971. Т. 2.
- ¹⁹ См.: Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 10—60.
- ²⁰ Тамарченко Н. Д. К методологии исследования русского классического романа: (Природа и типы художественного целого) // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979. С. 26.
- ²¹ Федоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 70.
- ²² Маркович В. М. Тургенев и русский реалистический роман. Л., 1982. С. 179.
- ²³ Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975. С. 201.
- ²⁴ Леонтьев А. Н. О формировании способностей // Вопр. психологии. 1960. № 1. С. 11.
- ²⁵ См.: Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. литературы. 1968. № 8; Федоров В. В. Указ. соч.
- ²⁶ См.: Каган М. С. Человеческая деятельность: Опыт системного анализа. М., 1974. С. 129.
- ²⁷ Зеленев Л. А. Курс лекций по основам эстетики. М., 1974. С. 99.
- ²⁸ Тасалов В. Об эстетическом освоении действительности // Вопр. эстетики. М., 1958. Вып. 1. С. 115.
- ²⁹ См.: Батищев Г. Деятельностная сущность человека как философский принцип // Проблема человека в современной философии. М., 1969.
- ³⁰ Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. М., 1978. С. 268.
- ³¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 566.
- ³² См.: Батищев Г. Указ. соч. С. 84.
- ³³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 35—36.
- ³⁴ См.: Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. М., 1982; Орлова Т. И. Гносеологический анализ природы художественного мышления: Автореф. дис. канд. филос. наук. Киев, 1981; Рябов В. Ф. Художественная деятельность: (Философский анализ): Автореф. дис. д-ра филос. наук. Л., 1984.
- ³⁵ Орлова Т. И. Указ. соч. С. 20.
- ³⁶ См.: Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975. С. 17—115.
- ³⁷ См.: Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927.
- ³⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 179.
- ³⁹ См.: Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. С. 102.

- ⁴⁰ См. концепцию содержательности жанровых форм, представленную, в кн.: Теория литературы. М., 1964. Кн. 2; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
- ⁴¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского; С. 178—179.
- ⁴² Voelk A. Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. 2. Aufl. Leipzig. 1886. S. 82-83, 79 ff., 140 ff.
- ⁴³ См.: Борисов В. Н.: Уровни логического процесса и основные направления их исследования. Новосибирск, 1967.
- ⁴⁴ См.: Юдин Э. Г. Указ. соч. С. 314.
- ⁴⁵ См.: Мышление: процесс, деятельность, общение. М., 1982. С. 19.
- ⁴⁶ См.: Там же. С. 22.
- ⁴⁷ Гей Н. К. Указ. соч. С. 42.
- ⁴⁸ Иванов В. П. Указ. соч. С. 82.
- ⁴⁹ Юдин Э. Г. Указ. соч. С. 271.

Глава первая

- ¹ Гете — Шиллеру. 22 апреля 1797 г. // Гете и Шиллер. Переписка (1794—1805): В 2 т. М.: Л., 1937. Т. 1. С. 260.
- ² См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 357—360.
- ³ См.: Там же. С. 25.
- ⁴ Лосев А. Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы: (Эпос и лирика) // Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В.И. Ленина. М., 1954 Т. 83, вып. 4. С. 187.
- ⁵ См.: Там же. С. 188.
- ⁶ См.: Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 73—74.
- ⁷ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 175.
- ⁸ Хлодовский Т. И. Декамерон: Поэтика и стиль. М., 1982. С. 193.
- ⁹ Шиллер — Гете. 21 апреля 1797 г. // Гете и Шиллер. Переписка (1794—1805): В 2 т. М.: Л., 1937. Т. 1. С. 260.
- ¹⁰ См.: Гете — Шиллеру. 22 апреля 1797 г. // Там же.
- ¹¹ Эпос «...одержим деталью, словно она и есть его единственная цель, и в то же время ни на миг не упускает из виду целое...» (Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959—1961. Т. 10. С. 279).
- ¹² См.: Döblin A. Aufbau des epischen Werkes // D.A. Aufsätze zur Literatur. Olten, 1963. S. 107.
- ¹³ См.: Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М, 1955—1957. Т. 6. С. 413.
- ¹⁴ Там же. С. 435.
- ¹⁵ См.: Шиллер — Гете. 8 июля 1796 г. // Гете и Шиллер. Переписка. Т. 1. С. 156—159.
- ¹⁶ См.: Гете — Шиллеру. 9 июля 1796 г. // Там же. С. 160.
- ¹⁷ См.: Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа: (Введение в типологию русского классического романа XIX века). Кемерово, 1985. С. 44—61.
- ¹⁸ Там же. С. 51.
- ¹⁹ Там же. С. 54, 53.
- ²⁰ Vischer F. T. Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart 1857. 3. Т. 2, Abschnitt. Die Dichtkunst. S. 1303—1306.
- ²¹ Волкова Е. В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля // Философия Гегеля и современность. М., 1973. С. 357—358.
- ²² Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа. С. 56.
- ²³ De Voto V. The world of fiction. Boston, 1950. P. 50.
- ²⁴ Пруст М. По направлению к Свану. М., 1973. С. 112.
- ²⁵ Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа. С. 34.
- ²⁶ Флобер Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1971. Т. 1, С. 302.
- ²⁷ См.: Манн Т. Собр. соч. Т. 10. С. 280—282.
- ²⁸ Vischer F. T. Op. cit. S. 1305.
- ²⁹ См.: Gottschall R. Poetik. Breslau. 1893. Вo 2. 5. 186—192.
- ³⁰ Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927. С. 17.
- ³¹ Koskimies R. Theorie des Romans. Helsinki, 1936. 5. 143—144.
- ³² O Gottschall R. Op. cit. Bd 2. S. 189.
- ³³ См.: Nerlich M. Kritik der Abenteuer-Ideologie: Beiträge zur Erlorschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung. S. 1100—1750. Berlin, 1977. Т. 1. 5. 26—28.
- ³⁴ Köhler E. Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtung. Tübingen, 1956. S. 71.
- ³⁵ Цит. по: Köhler E. Op. cit. S. 68.

- ³⁶ Ibid. S. 66—69.
- ³⁷ См.: Köhler E. Op. cit. S. 5—36.
- ³⁸ Ibid. S. 5—7.
- ³⁹ Huizinga J. Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens- und Geistesformen des XIV. und XV. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden 2. Aufl. München, 1928. Kap. 4. S. 52.
- ⁴⁰ См.: Köhler E. Op. cit. S. 236—556.
- ⁴¹ G. W. Leibnitz an Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, 26. Apr. 1713 // Theorie und Technik des Romans im XVII. und XVIII. Jahrhunderts Tübingen, 1970. Bd 1. Barock und Aufklärung. S. 68.
- ⁴² Цит. по: Preisendanz W. Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands («Don Sylvio», «Agathon») // Nachahmung und Illusion. München, 1964. S. 75—77.
- ⁴³ См Preisendanz W. Op. cit. S. 75.
- ⁴⁴ См.: Schlegel J. A. Kommentar zur Übersetzung von Batteux' «Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz» (1759) // Theorie und Technik des Romans im XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Bd 1. S. 87—88.
- ⁴⁵ По этому вопросу существует большая зарубежная литература. В советском искусствознании есть пока лишь отдельные работы. См., например: Крайнова И. Б. Теория подражания и реализм в английской эстетике XVIII века // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981.
- ⁴⁶ Савостьянов Е. Единство познания и творчества в искусстве. М., 1977. С. 76.
- ⁴⁷ См.: O Ghent D. van. The English Novel. Form and Function. New York, 1953. P. 3.
- ⁴⁸ См.: Wielands Werke in vier Bänden. Berlin; Weimar, 1984, Bd 2. S. 7—9.
- ⁴⁹ Müller K. D. Der Zufall im Roman // GRM. 1978. Bd 28 (58). H. 3. S. 270.
- ⁵⁰ Ibid. S. 270.
- ⁵¹ Шиллер — Гете. 28 июня 1796 г. // Гете и Шиллер. Переписка. Т. 1. С. 140.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Albéres R. M. Geschichte des modernen Romans. Düsseldorf. 1964. S. 163.
- ⁵⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.
- ⁵⁵ Цейтлин А. Г. Время в романах Достоевского // Родной язык в школе. 1927. №5. С. 11.
- ⁵⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч: В 30 т., Л., 1974. Т. 10. С. 120.
- ⁵⁷ Цейтлин А. Г. Указ. соч. С. 11.
- ⁵⁸ Прево А. Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1978. С. 216.
- ⁵⁹ См.: Берковский Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 67.
- ⁶⁰ Мотылева Т. Л. Роман — свободная форма. М., 1982. С. 6.
- ⁶¹ Манн Т. Введение к «Волшебной горе» // Манн Т. Собр. соч. Т. 9. С. 165.
- ⁶² Манн Т. Искусство романа // Собр. соч. Т. 10. С. 282.
- ⁶³ См. об этом: Müller G. Gestaltung – Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Halle / Saale, 1948.
- ⁶⁴ Schopenhauer A. Zur Metaphysik des schönen und Aesthetik // Theorie und Technik des Romans im XIX. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel. Tübingen, 1970. S. 42.
- ⁶⁵ Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977. С. 205.
- ⁶⁶ Lukács G. Die Theorie des Romans. Neuwied; Berlin, 1963. S. 128
- ⁶⁷ Флобер Г. Собр. соч. Т. 3. С. 150.
- ⁶⁸ Там же. С. 335.
- ⁶⁹ См.: Albéres R. M. Op. cit.
- ⁷⁰ Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 21.
- ⁷¹ Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978. С. 258.
- ⁷² См. об этом: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968.
- ⁷³ Лейтес Н. С. Роман как художественная система. Пермь, 1985. С. 18.
- ⁷⁴ Там же. С. 21.
- ⁷⁵ См., например: Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вест. Моск. ун-та. Филология. 1978. № 4. С. 15; Чернец Л. В. Литературные жанры: (Проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 97—99.
- ⁷⁶ См.: Рымарь Н. Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978. С. 8—61.
- ⁷⁷ Связь греческого романа с христианским монотеизмом рассмотрена в кн.: Kerényi K. Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religiös-geschichtlicher Beleuchtung. Tübingen, 1927. См. также: Фрейденберг О. М. Происхождение греческого романа // Атеист. 1930. № 59; Söder R. Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike, Stuttgart, 1932.
- ⁷⁸ См.: Romananfänge: Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin, 1965.

- ⁷⁹ См.: Klotz V. Muse und Helios: Über epische Anfangsnöte und weisen // Romananfänge. S. 11—36.
- ⁸⁰ Ibid.
- ⁸¹ Ивинский П. Проблема исторических форм эпоса, в эстетике и критике в первой половине XIX века (Шеллинг, Гегель, Белинский) // Литература. Вильнюс, 1980. № 22/2. С. 10.
- ⁸² Broch H. Weltbild des Romans // В. Н. Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von R. Lützel. Frankfurt a/M., 1976. Bd 9/2. S. 96, 117, 115.
- ⁸³ См.: Broch H. Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens // В. Н. Kommentierte Werkausgabe. Bd 9/2. S. 67.
- ⁸⁴ Broch H. Weltbild des Romans. S. 116.
- ⁸⁵ Lukács G. Op. cit. S. 35, 57—58.
- ⁸⁶ Ibid. S. 57.
- ⁸⁷ В этом плане Г. Лукача продолжают и развивают некоторые современные западные теории романа (Д. Гольдманна, Т. Блуменберга и др.), согласно которым роман воспроизводит прежде всего формальную структуру действительности, а не ее материальное содержание.
- ⁸⁸ См.: Lukács G. Op. cit. S. 68.
- ⁸⁹ Ibid. S. 82.
- ⁹⁰ Так понимал задачу «современного эпоса» А. Дёблин, требовавший в 1913 г. «деперсонализации романа», введения «киностиля».
- ⁹¹ Wegner M. Der Roman auf Prüfstand: Zu Michail Bachtins romantheoretischer Leistung // Roman und Gesellschaft: Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. Friedrich-Schiller-Universität. Jena, 1984. S. 15—16.
- ⁹² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 480.
- ⁹³ Там же.
- ⁹⁴ Свительский В.А. Композиционная структура романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» // Анализ художественного произведения. Воронеж, 1977. С. 14.
- ⁹⁵ Тамарченко Н.Д. Целостность как проблема этики и формы, в произведениях русской литературы XIX века: Учебное пособие: по спецкурсу Кемерово, 1977. С. 11.
- ⁹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 480.
- ⁹⁷ Там же. С. 479—480.
- ⁹⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 297.
- ⁹⁹ Там же. С. 418.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 453.
- ¹⁰¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 479.
- ¹⁰² Lukács G. Op. cit. S. 96.
- ¹⁰³ Ibid. S. 114.
- ¹⁰⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 480.
- ¹⁰⁵ Манн Т. Собр. соч. Т. 5. С. 488.
- ¹⁰⁶ Затонский Д.В. Указ. соч. С. 52. См. также: Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. С. 34.
- ¹⁰⁷ Schroedel M. Bogenschlagendes Erzählen in Wolframs «Parzival». Dissertation. Göttingen, 1973. S. 15.
- ¹⁰⁸ Гроссман Л. Искусство романа у Достоевского // Свисток, 1922. № 1. С. 79.
- ¹⁰⁹ См.: Olrik A. Epische Gesetze der Volksdichtung // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Berlin, 1909. Bd 51. H. 1. S. 2—3; Гринцер П.А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязи древнего мира. М., 1971; Хализев В.Е. Функция случая в литературных сюжетах // Литературный процесс. М., 1981.
- ¹¹⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 461.
- ¹¹¹ См.: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд. М., 1984. С. 79—81.
- ¹¹² См.: Кашкин И. Для читателя-современника: Статьи и исследования. М., 1977. С. 221—255.
- ¹¹³ Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М., 1978. С. 137.
- ¹¹⁴ Бочаров С.Г. Композиция «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 87.
- ¹¹⁵ Там же. С. 90, 91.
- ¹¹⁶ Там же. С. 98.
- ¹¹⁷ Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 76.
- ¹¹⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135, 155, 107.
- ¹¹⁹ См.: Там же. С. 121.
- ¹²⁰ Бахтин М.М. Проблема текста // Вопр. литературы. 1976. № 10. С. 139, 147.
- ¹²¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 312—313.
- ¹²² Бахтин М.М. Проблема текста. С. 134.
- ¹²³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 315.

- ¹²⁴ См.: Там же. С. 71. М.М. Бахтин ссылается на книгу В. Шкловского «За и против» (М., 1957. С. 223). См. также: Шкловский В.Б. Тетива: О несходстве сходного. М., 1970.
- ¹²⁵ Федоров В.В. Диалог в романе: Структура и функции: Дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 1975. С. 106.
- ¹²⁶ Ср.: Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили. М., 1976. С. 65—76.
- ¹²⁷ Frisch M. Tagebuch 1946—1949. München; Zürich, 1965. S. 26—28.

Г л а в а в т о р а я

- ¹ См.: Robert Liddell on the Novel. Chicago, 1969. P. 93—94.
- ² См.: Ruckhäberle H.-J., Widhammer H. Roman und Romantheorie des deutschen Realismus: Darstellung und Dokumente. Kronberg, 1977. S. 199—201.
- ³ См.: Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918—1945 годов: (Эволюция жанра). Пермь, 1975; Она же. Роман как художественная система. Пермь, 1985. С. 70—73.
- ⁴ Buber M. Dialogisches Leben. Zurich, 1947. S. 21.
- ⁵ Ibid. S. 23.
- ⁶ Ibid. S. 169.
- ⁷ Фейербах Избр. филос. произв. М., 1955. Т. 1. С. 203.
- ⁸ Buber M. Op.cit. S. 170.
- ⁹ Ibid. S. 144.
- ¹⁰ Ibid. S. 160.
- ¹¹ Иванов Вяч. Борозды и Межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 33—34.
- ¹² См.: Василенко В.А. Ценность и ценностные отношения // Проблема ценности в философии. М.; Л., 1966. С. 42.
- ¹³ См.: Дробницкий О.Г. Некоторые аспекты проблемы ценности // Проблема ценности в философии. С. 27—29.
- ¹⁴ Ауэрбах Э. Мимезис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 44. В советском литературоведении эта проблема впервые была поставлена в работах С. С. Аверинцева.
- ¹⁵ Лапицкий В.В. Структура и функции субъекта познания: Автореф. Дис. ... д-ра филос. наук. Л., 1984. С. 30.
- ¹⁶ Там же. С. 28.
- ¹⁷ См.: Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 456—457.
- ¹⁸ Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий М., 1965. С. 166.
- ¹⁹ Лосев А.Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы: (Эпос и лирика) // Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина. М., 1954. Т. 83, вып. 4. С. 134.
- ²⁰ См.: Snell В. Die Entdeckung des Geistes, Hamburg, 1955. S. 25—35.
- ²¹ См.: Звиревич В.Т. Мифологический тип античных концепций человека // Историко-философские исследования. Проблемы человека в домарксистской философии. Свердловск, 1978. С. 38.
- ²² Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 24.
- ²³ Там же. С. 26, 25, 26, 26—27.
- ²⁴ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 80.
- ²⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 189, 190.
- ²⁶ См.: Rohlenz M. Der hellenische Mensch. Göttingen, 1947. S. 302.
- ²⁷ См.: Ярхо В.И. Вина и ответственность в гомеровском эпосе // Вестник древней истории. 1962. № 2. С. 14.
- ²⁸ См.: Шталь И.В. Гомеровский эпос: Опыт текстологического анализа «Илиады». М., 1975.
- ²⁹ Snell В. Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955 (I. und II. Auflagen — 1946 und 1948). S. 351, 347.
- ³⁰ Шпенглер О. Закат Европы. М., 1923. Т. 1. Образ и действительность. С. 74.
- ³¹ Там же. С. 195—196.
- ³² Злободневная актуальность этого сопоставления для эпохи современного романа отражается в размышлениях Карла Бургхардта о классическом и романтическом человеке, где он дает их гуманистическую интерпретацию и красноречивую характеристику уже не как исторических, а современных типов. См.: Hofmannsthal H. v., Burckhardt С. J. Briefwechsel. Frankfurt a/M., 1957. S. 264—265. Следует отметить, что одновременно предпринимаются попытки исследовать не только противоположные особенности этих культур, но и их определенную общность и продуктивное взаимодействие, которое имеет место, начиная уже с Нового завета и эпохи эллинизма. См., например: Flitner W. Die Geschichte der abendländischen Lebensformen. München, 1967.

- 33 См.: Hessen J. Platonismus und Prophetismus: Die antike und die biblische Geisteswelt in strukturvergleichender Betrachtung. 2. Aufl. München; Basel, 1955; Idem. Griechische oder biblische Theologie? Leipzig, 1956.
- 34 См.: Boman T. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. 3. Aufl. Göttingen, 1959.
- 35 Hessen J. Griechische oder biblische Theologie. S. 103.
- 36 См.: Boman T. Op. cit. S. 135 – 136.
- 37 Ibid. S. 136.
- 38 Ibid. S. 71, 72, 73.
- 39 Ibid. S. 74.
- 40 Ibid. S. 34.
- 41 Ibid. S. 34, 172 etc.
- 42 Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 37.
- 43 Dobschütz E. Zeit und Raum im Denken des Urchristentums // Journ. of biblical Literature. Philad., 1922. V. 41.
- 44 См.: Cullman O. Vorträge und Aufsätze. 1925—1962. Tübingen, 1966. S. 381—382.
- 45 См.: Tillich P. Der Widerstreit von Raum und Zeit // Gesammelte Werke. Stuttgart, 1963. Bd 6. S. 143, 144—145.
- 46 Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: (Два творческих принципа) // Вопр. литературы. 1971. № 8. С. 66. См. также: Он же. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 84—108.
- 47 См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд. М, 1984. С. 43—166.
- 48 Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». С. 62.
- 49 Там же. С. 65.
- 50 Ср.: Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М, 1970. С. 73—74.
- 51 См.: Stelzenberger J. Conscientia bei Augustinus: Studie zur Geschichte der Moralthologie. Paderborn, 1959. S. 57—58.
- 52 Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии: Латинская патристика. М., 1979. С. 326.
- 53 Там же. С. 327.
- 54 Там же.
- 55 См.: Stelzenberger J. Op. cit.
- 56 Творения Блаженного Августина Епископа Иппонийского. Киев, 1901. Ч. 1. С. 279, 87—88, 279.
- 57 См.: Guardini R. Die Bekehrung des Heiligen Augustinus. München, 1959. S. 36.
- 58 Творения Блаженного Августина... С. 219.
- 59 См.: Guardini R. Op. cit. S. 45—53, 285—262.
- 60 Ibid. S. 53.
- 61 Misch G. ОезггпсМе Geschichte der Autobiographie. Frankfurt a/M., 1949. Bd 1. 1. Hälfte. S. 20.
- 62 Творения Блаженного Августина... С. 117, 160, 89, 117, 119, 132, 180.
- 63 Там же. С. 29.
- 64 Misch G. ОезггпсМе Geschichte der Autobiographie. 3. Aufl. Bern, 1950. Bd 1. 2. Hälfte. S. 641. См. также: Bd 1. 1. Hälfte. (1949). S. 19—20.
- 65 Творения Блаженного Августина... С. 1.
- 66 См.: Misch G. Op. cit. Bd. 1, 2. Hälfte, S. 647—649, 654.
- 67 См.: Huizinga J. Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens – und Geistesformen des XIV und XV. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 2. Aufl. München, 1928. Kap. 4., S. 52.
- 68 См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 99—100.
- 69 Там же. С. 100.
- 70 См.: Misch G. Op. cit. Bd. 1. 2. Hälfte, S. 652.
- 71 Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 50—51.
- 72 Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв. М., 1970. С. 75.
- 73 Там же. С. 103.
- 74 Там же. С. 201.
- 75 См.: Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 71.
- 76 Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. С. 57.
- 77 Stelzenberger J. Op. cit. S. 85—86.
- 78 Византийские легенды. Л., 1972. С. 74, 75.
- 79 Мелетинский Е.М. Эдда и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 238.

- 80 См.: Там же. С. 243.
- 81 См.: Алексеев М.П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 37.
- 82 См.: Никола М.И. «Видение о Петре-Пахаре» Уильяма Ленгланда: Своеобразие жанра // *Метод и жанр в зарубежной литературе*. М., 1979. Вып. 4. С. 43.
- 83 Данте. Малые произведения. М., 1968. С. 135—136.
- 84 Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 612—613.
- 85 Бюниан Д. Путешествие Пилигрима. СПб., 1903. С. 79.
- 86 Березкина В.И. Идейно-художественное своеобразие темы паломничества у Джона Бэньяна // *Актуальные вопросы истории зарубежной литературы XVII века*. Днепропетровск, 1974. С. 74.
- 87 См.: Maiworm H. Epos der Neuzeit // *Deutsche Philologie im Aufriß*. 2. Aufl. Sp. 685—748.
- 88 Ibid. S. 703.
- 89 См.: Hiebel H. Individualität und Totalität: Zur Geschichte und Kritik des bürgerlichen Poesiebegriffs von Gottsched bis Hegel anhand der Theorien über Epos und Roman. Bonn, 1974. S. 4.
- 90 Ibid.
- 91 Hillebrand V. Zur Romantheorie in Deutschland // *Handbuch des deutschen Romans*. Hrsg. von H. Koopmann. Düsseldorf, 1983. S. 36.

Глава третья

- 1 См.: Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927; Гринцер П.А. Две эпохи романа // *Генезис романа в литературе Азии и Африки*. М., 1980.
- 2 См.: Rohde E. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Berlin, 1960. S. 480.
- 3 Ibid. S. 429.
- 4 См.: Беркова Б.А. Греческий любовный роман. Харитон. Ксенофонт Эфесский. Ахилл Татий // *Античный роман*. М., 1969.
- 5 Толстой И.И. Повесть Харитона как особый жанр поздней античности // *Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои*. М.; Л., 1954. С. 177.
- 6 См.: Лосев А.Ф. Эстетическая терминология ранней греческой литературы: (Эпос и лирика) // *Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В. И. Ленина*. М., 1954. Т. 83, вып. 4. С. 189—192.
- 7 Толстой И. И. Указ. соч. С. 182..
- 8 См.: Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 264.
- 9 Там же. С. 265.
- 10 Thiel H. van. *Der Eselsroman*. München, 1971. Т. 1. S. 157.
- 11 Ibid. S. 157—158.
- 12 Подробнее об этом см.: Рымарь Н.Т. Романский сюжет и особенности художественной содержательности его структуры в реализме XIX в. // *Поэтика реализма*. Куйбышев, 1985.
- 13 Wehrli M. *Fromen mittelalterlicher Erzählung*. Zürich, 1969. S. 25.
- 14 См.: Мелетинский Е.М. *Средневековый роман: Происхождение и классические формы*. М., 1983.
- 15 Е.М. Мелетинский показывает совмещение языческих и христианских мотивов и символов в средневековом романе (см.: Мелетинский Е. М. *Средневековый роман*), а М. Верли говорит, что «предпосылкой и шансом» романного творчества в средние века была «сознательная работа художника» с разнородными традициями и формами по созданию «нового единства, новой целостности» (см.: Wehrli M. *Op. cit.* S. 35).
- 16 См., например: Eggers H. *Symmetrie und Proportion des epischen Erzählens*. Stuttgart, 1956.
- 17 Вольфрам фон Эшенбах. *Парцифаль* // *Средневековый роман и повесть*. М., 1974. С. 558.
- 18 См.: Wehrli M. *Op. cit.* S. 164—170.
- 19 Кретъен де Труа. *Ивейн, или Рыцарь со львом* // *Средневековый роман и повесть*. С. 32.
- 20 Там же. С. 76, 83, 84.
- 21 Потемкина Л.Я. *Пути развития французского романа в XVII в.* Днепропетровск, 1970. Ч. 1. С. 23.
- 22 См.: Heetfeld G. *Vergleichende Studien zum deutschen und französischen Schäfferoman: Aneignung und Umformung des preziösen Haltungsideals der «Astree» in den deutschen Schäfferomanen des XVII Jahrhunderts*. Dissertation. München, 1954.
- 23 См.: Meid V. *Der deutsche Barockroman*. Stuttgart, 1974. S. 19; Militz H. *Die höfisch-epische Welt: Auflösung und Umfunktionierung* // *Beiträge zur romanischen Philologie*. Jg. XVII. Berlin, 1978. H. 2. S. 241.
- 24 См.: Rötzer H. G. *Der Roman des Barock. 1600—1700*. München, 1972. S. 46—47.

- 25 См.: Еремина С.И. «Высокие» жанры прозы Сервантеса: (К проблеме формирования романа в испанской литературе позднего Возрождения): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.
- 26 Еремина С.И. О «Галатее» Мигеля де Сервантеса // Сервантес Мигель де. Галатее. М., 1973. С. 15.
- 27 Там же.
- 28 См.: Сервантес Мигель де. Галатее. М., 1973. С. 148, 149. В дальнейшем роман цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.
- 29 Еремина С.И. «Высокие» жанры Сервантеса. С. 5.
- 30 Ritter J. Über das Lachen // R. J. Subjektivität. Frankfurt a/M., 1974. S. 76.
- 31 См.: Plessner H. Lachen und Weinen // P. H. Philosophische. Anthropologie. Frankfurt a/M., 1970. S. 95.
- 32 Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 3.
- 33 Автомоделью культуры Ю.М. Лотман называет тексты, в память которых культура вводит «концепцию самой себя», Автомодель выделяет в комплексе явлений культуры доминанты, на основании которых строится унифицированная модель, служащая кодом для самопознания и самодешифровки текстов самой культуры. Автомодель — мощное средство «дерегулировки» культуры, придающее ей системное единство», обеспечивающее «идеальное самопознание культуры» (см.: Лотман Ю.М. Статьи о типологии культуры. Тарту, 1970. С. 39—41).
- 34 См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, С. 98—99 и др.
- 35 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 206.
- 36 См.: Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Указ. соч. С. 85.
- 37 Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978. С. 122, 124.
- 38 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 335.
- 39 Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971. С. 85.
- 40 Бергсон А. Собр. соч. Спб., 1914. Т. 5. С. 115.
- 41 Plessner H. Op. cit. S. 98.
- 42 См.: Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963. С. 101.
- 43 Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре: (По поводу сказки о Несмеяне) // Учен. зап. ЛГУ. 1939. № 46. С. 162. См. также: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- 44 Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960. С. 214.
- 45 См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (специально о связи смехового и трагического см. с. 132—134).
- 46 Лосев А.Ф. Гомер. С. 214.
- 47 Платон. Избранные диалоги. М., 1956. С. 158, 159, 163, 165.
- 48 Там же. С. 184. Х. Ортега-и-Гассет писал о том, что Платон здесь устами Сократа посадил «семя романа».
- 49 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 281—282.
- 50 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 220.
- 51 См.: Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 235—249.
- 52 См.: Ивалов В.В. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Друды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 8.
- 53 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 481.
- 54 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 282
- 55 Там же. С. 284.
- 56 Nigg W. Der Christliche Narr. Zürich; Stuttgart, 1956. S. 16, 17.
- 57 Ibid. S. 17.
- 58 См.: Kierkegaard S. Einübung im Christentum. Halle, 1878.
- 59 В христианской легенде поэтому грех может быть продуктивен, «счастливым» (felix ruina, felix culpa). Благодаря ему открывается полнота милости божьей — благодать (см. Dorn E. Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters. München, 1967. S. 125—126). Эту мысль доказывает и Л. Шестов. См., например: Шестов Л. Sola Fide — только верю: Греческая и средневековая философия. Лютер и церковь. Париж, 1966.
- 60 Plessner H. Op. cit. S. 96.
- 61 См.: Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft. München, 1976.
- 62 См.: Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. С. 17.
- 63 Kahler B. Die Verinnerung des Erzählens // NRs. 68/1957. S. 521

- ⁶⁴ Ibid. S. 522—523.
- ⁶⁵ См.: Könniker В. Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brant – Murner – Erasmus. Wiesbaden, 1966. S. 75.
- ⁶⁶ О «дьяволизированном дураке» у Т. Мурнера см.: Там же. С. 133—247.
- ⁶⁷ Пинский Л. Эразм и его «Похвала Глупости» // Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. М., 1983. С. 91.
- ⁶⁸ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. С. 78.
- ⁶⁹ Пинский Л. Указ. соч. С. 201—203.
- ⁷⁰ См.: Könniker В. Op. cit. S. 304—305 u. a.
- ⁷¹ Эразм Роттердамский. Похвала Глупости. С. 82.
- ⁷² Enter H. Der Beitrag der Humanisten // Realismus in der Renaissance: Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa. Hrsg. von R. Weimann. Berlin; Weimar., 1977. S. 293—294.
- ⁷³ См.: Deufert W. Narr, Moral und Gesellschaft: Grundtendenzen im Prosawerk des XVI. Jahrhunderts. Berlin; Frankfurt a/M., 1975.
- ⁷⁴ Steiner G. Zur Exegese des Volksbuchs von Till Eulenspiegel // Acta Litteraria academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 1959. T. 2.
- ⁷⁵ Till Eulenspiegel. Abdruck der Ausgabe von Jahre 1515. Hrsg. von H. Knust. Halle, 1884. S. 3.
- ⁷⁶ См., например: Spriewald J. Historien und Schwänke: Die deutsche Erzählproza von «Till Eulenspiegel» bis «Doctor Faustus» // Realismus in der Renaissance. S. 373—374.
- ⁷⁷ Kartschoke D. Weisheit oder Reichtum? Zum Volksbuch von Fortunatus und seinen Söhnen // Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. 5. Literatur im Feudalismus. Stuttgart, 1975. S. 217.
- ⁷⁸ См.: Wiemann R. Die Erzählstruktur in Volksbuch «Fortunatus». Marburg, 1968.
- ⁷⁹ Machensen L. Die deutschen Volksbücher. Leipzig, 1927. S. 135.
- ⁸⁰ Fortunatus. Nach dem Augsburger Druck von 1509. Hrsg. von H. Günther. Hall, 1914. S. 149, 151, 152.
- ⁸¹ См.: Wiemann R. Op. cit. S. 83
- ⁸² Ibid. S. 126—128.
- ⁸³ Weydt G. Der deutsche Roman von der Renaissance bis zu Goethes Tod. // Deutsche Philologie im Aufriß. 2. Aufl. Sp 1237.
- ⁸⁴ Spriewald J. Op. cit. S. 390.
- ⁸⁵ Легенда о докторе Фаусте. 2-е изд. М., 1978. С. 96.
- ⁸⁶ См.: Там же. С. 42.
- ⁸⁷ Там же. С. 100.
- ⁸⁸ Herzog U. Faustus – «ein böser und gutter Christ». Das Volksbuch von 1587 // Wirkendes Wort. Düsseldorf, 1977. Jg. 27. H. 1. S. 29.
- ⁸⁹ См.: Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 183—207; Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979. С. 197—199, и др.
- ⁹⁰ См.: Jung C.D., Kerényi K., Radin P. Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythenzyklus. Zürich, 1954.
- ⁹¹ См. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 226—237.
- ⁹² См.: Jauss H.R. Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im «Lazarillo de Tormes» // Romanistisches Jahrbuch. Hamburg, VIII (1957). S. 290—311.
- ⁹³ Жизнь Ласарильо с Тормеса // Плутувской роман. М., 1975. С. 64.
- ⁹⁴ Там же. С. 63.
- ⁹⁵ См.: Еремина С. Жизнь Ласарильо с Тормеса // Плутувской роман. М., 1975. С. 506.
- ⁹⁶ См.: Baumanns P. Der Lazarillo de Tormes eine Travestie der Augustinischen Confessiones? // Romanistisches Jahrbuch. X (1959). S. 290—291.
- ⁹⁷ Жизнь Ласарильо с Тормеса. С. 64.
- ⁹⁸ Сервантес С.М. Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 484.
- ⁹⁹ Там же. Т. 2. С. 8, 522.
- ¹⁰⁰ См.: Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: Проблемы типологии. Киев; Одесса, 1983. С. 67—72.
- ¹⁰¹ Цит. по: Geerdts H.J. X Goethes Roman «Die Wahlverwandschaften». 3. Aufl. Berlin; Weimar, 1974. S. 83.
- ¹⁰² Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975—1980. Т. 6. С. 298.
- ¹⁰³ Wiese B. v. Goethes Wahlverwandschaften // W. B. v. Der Mensch in der Dichtung: Studien zur deutschen und europäischen Literatur. Düsseldorf, 1958. S. 112.
- ¹⁰⁴ Benjamin W. Goethes Wahlverwandschaften // B. W. Schriften. Frankfurt a/M. Bd 1. S. 65.
- ¹⁰⁵ См.: Geerdts H.J. Op. cit. S. 93—98.
- ¹⁰⁶ Гете И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 652.

- ¹⁰⁷ Цит. по: Wiese B. v. Das Dämonische in Goethes Weltbild und Dichtung // W.B. v. Der Mensch in der Dichtung. S. 75, 74.
- ¹⁰⁸ Ibid. S. 74.
- ¹⁰⁹ Ibid. S. 75.
- ¹¹⁰ Geerdts H.J. Op. cit. S. 161.
- ¹¹¹ См.: Lukàcs G. Die Theorie des Romans. Neuwied; Berlin, 1963.
- ¹¹² Tillich P. Das Dämonische // Т. Р. Gesammelte Werke. Bd 6. S. 46—47.
- ¹¹³ Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 280.
- ¹¹⁴ См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. 2-е изд. М, 1988. С. 101—129.
- ¹¹⁵ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 241.
- ¹¹⁶ См.: Schroder M. The Novel as a Genre // The Theorie of the Novel. Ed. by P. Stevick. London, 1967. P. 25—26.
- ¹¹⁷ См.: Какабадзе Н. Томас Манн: Грани творчества. Тбилиси, 1985. С. 160, 152—173.
- ¹¹⁸ Павлова Н. Типология немецкого романа. 1900—1945. М., 1982. С. 48.

Глава четвертая

- ¹ Так, повествование, с одной стороны, самостоятельный уровень организации произведения, одновременно является и элементом сюжетной разработки фабульного материала — как движение точек зрения субъектов речи. Б.О. Корман дает двойное определение сюжета: «...последовательность отрывков текста, объединенных либо общим субъектом (тем, кто воспринимает и изображает), либо общим объектом (тем, что воспринимается и изображается)» (Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 50). Вместе с тем повествование образует и композицию произведения.
- ² См.: Каралашвили Т. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. С. 209—234.
- ³ См.: Великовский С.И. Стендаль // История зарубежной литературы XIX века. М., 1970. Ч. 2, кн. 1.
- ⁴ См.: Там же. С. 47—48.
- ⁵ См.: Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977; Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
- ⁶ См.: Kayzer W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Berlin; München, 1971. S. 77—78; Кожинов В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2.
- ⁷ Скобелев В.П. Указ. соч. С. 30, 31.
- ⁸ См.: Schopenhauer A. Zur Metaphysik des schönen und Aesthetik // Theorie und Technik des Romans im XIX. Jahrhundert. Hrsg. von D. Kimpel. Tübingen, 1970. S. 42.
- ⁹ См.: Sternberg M. What is exposition? An assey in temporale delimitation // The Theorie of the Novel. Ed. by J. Halperin. New York; London; Toronto, 1974. P. 56.
- ¹⁰ Викторovich В.А. Проблема повествователя в творчестве Ф. М. Достоевского 60-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1978.
- ¹¹ См.: Шаталов С.Е. Художественный мир Тургенева. М., 1979.
- ¹² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 5. С. 238.
- ¹³ Там же. С. 294.
- ¹⁴ Там же. С. 322.
- ¹⁵ См.: Frank J. Spatial Form in Modern Literature // F.J. The Widening Gyre. New Brunswick, 1963; Spatial Form in Narrative. Ed. by J.R. Smitten and Daghistan. Ithaca; London, 1981.
- ¹⁶ Бальзак О. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982-1987. Т. 4. С. 329.
- ¹⁷ Там же. С. 342.
- ¹⁸ См.: Билинкис Я.С. О творчестве Л.Н. Толстого. Л., 1959.
- ¹⁹ В этом аспекте поэтика реалистического романа XIX в. рассматривается в работе: Рымарь Н.Т. Становление нравственного сознания личности и формирование поэтики реализма XIX в. // Поэтика реализма. Куйбышев, 1983.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СУБЪЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ.....	15
§ 1. Роман и основные задачи художественной деятельности в эпических жанрах	15
§ 2. Общие задачи творческой активности субъекта в романе.....	20
§ 3. Романский герой и проблема эпического единства.....	35
§ 4. Диалог в романе	49
ГЛАВА ВТОРАЯ	
ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРЫ РОМАННОГО СОЗНАНИЯ	57
§ 1. Диалог и элементы структуры художественной деятельности в романе	57
§ 2. Основные исторические типы конципирования эпического единства мира и образа человека в европейской культуре	64
§ 3. Элементы структуры романного сознания в различных формах эпоса христианской эпохи	78
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА РОМАННОГО МЫШЛЕНИЯ.....	89
§ 1. Античный, рыцарский и пасторальный роман	91
§ 2. Романное (серьезно-смеховое) единство отношений дистанции и контакта в современном романе	101
§ 3. Романное мышление в поисках нового нравственного сознания.....	111
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ РОМАНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	130
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ.....	144

Николай Тимофеевич Рымарь
ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ РОМАНА
Редактор издательства Л. Н. Нечпаева
Оформление В. Т. Асеева
Художественный редактор А. В. Козлов
Технический редактор Ю. А. Фосс
Корректор Е. В. Орлова

ИБ №1621. Сдано в набор 08.06.89. Подп. в печ. 09.08.89.
ЛЕ 00459. Форм. бум. 60x84/16. Бумага типографская №1.
Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. п. л. 15,8.
Усл. кр.-отт. 16,0. Уч.-изд. л. 16,6. Тираж 1000. Заказ 548.
Цена 2 р. 80 к.

Издательство Воронежского университета
394000. Воронеж, ул. Ф. Энгельса, 8
Типография издательства ВГУ
394000 Воронеж, ул. Пушкинская, 3