

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ.
БЕРДАХА**

**Факультет иностранных языков
кафедра русской филологии**

Курс лекций по теории романа

**Составил: ст. преп.
Турсымуратов М.Т.**

Нукус-2007 г

Турсымуратов М.Т. Теория романа (конспект лекций)

УТВЕРЖДЕНО

Учебно-методическим советом КГУ

2007 года

Рецензенты:

Профессор Хван Л.Б.

Д.ф.н. Жаримбетов К.

1. Теоретические предпосылки изучения романа.

Вопрос о романе необычайно велик и многообразен. Какие аспекты этой большой проблемы целесообразнее всего вынести на обсуждение? Нам думается, именно те, которые диктуются методическими задачами, т. е. стремлением помочь студентам овладеть имеющейся литературой и принципами понимания и анализа жанра, чтобы впоследствии применять эти принципы в изучении литературы любого народа и любого периода. К числу таких вопросов относятся, следующие:

1. Какими путями шло изучение жанра романа, когда она началось, какие этапы прошло и какие из этих этапов наиболее результативны и значимы.
2. Возможно ли сейчас дать более или менее глубокое и полное определение романа как жанра.
3. Являются ли имеющейся определения романа исчерпывающими, охватывающими все виды и стороны данного жанра.

Попытки изучения романа и описания его структуры предпринимались с давних пор. При этом исследовательская мысль то удалялась, то приближалась к пониманию сущности этого явления. Это объясняется всего двумя обстоятельствами. Первое из них заключается в том, что само явление, называемое романом, складывалось исторически, жанр- память литературы. Постоянно видоизменялось и модифицировалось, обогащаясь новыми признаками. Это мешало исследователям уловить и обозначить его неизменные контуры, т. е. какие-то устойчивые, повторяющиеся признаки, которые принято сейчас называть типологическими. Второе обстоятельство зависит в большей степени от методологических позиций исследователей, которые тоже постоянно меняются и обновляются, то способствуя, то затрудняя научное познание. К изучению жанра вообще и романа в особенности обращались представители самых разных школ и течений. Систематизируя их позиции и точки зрения, нельзя не заметить, что в развитии и смене этих школ и течений. Систематизируя их позиции и точки зрения, нельзя не заметить, что в развитии и смене этих школ течений наметились две основные тенденции, или традиции. Одна из них обозначилась в начале прошлого века в «Эстетике» Гегеля, в некоторых работах исторической школы (О. Тьерри), нашла выражение трудах теоретиков революционно – демократической мысли менее очевидно и последовательно отразилась в работах культурно – исторической школы (И. Тэн), статьях А. Веселовского;

Она получила историка – материалистическое обоснование у Плеханова и на новой методологической основе продолжает развиваться в трудах современных исследователей.

Другая тенденция обнаружилась несколько позже и проявилась в работах некоторых представителей той же школы. Однако более она нашла в книге Ф.Брюнетьера «Levolution des genres dans la histoire de literature». Paris, 1890., проникала во многие другие позитивистские исследования того же периода и находит логическое завершение в работах современных

зарубежных исследователей, относящихся к разного рода структуралистским течениям. Своеобразие этих тенденций заключается в том, что одна из них исходит из **социально-исторического принципа в объяснении природы жанра**, т. е. стремится связать его специфику с внутренними содержательными признаками произведения, а сами эти признаки пытается объяснить историческими обстоятельствами. Другая отказывается от поисков общественно- исторических корней в развитии искусства, признает возможность **имманентного** развития литературы вообще, и жанров и частности, и потому видит их специфику в приемах словесно-композиционной организации. Наличие или преобладание одной из двух названных тенденций зависит, конечно, от методологических позиций исследователей, т. е. от понимания ими сущности отдельного произведения, творчества писателя или историко-литературного процесса в целом. Если исследователь признает зависимость художественного произведения от внелитературных, исторических факторов, на формирование жанра и тем самым приблизится к пониманию его истинной содержательной природы. Если же он отрицает эту зависимость и исходит из представления о самостоятельном, независимом, имманентном существовании литературы, он в чаще всего оказывается бессильным в объяснении действительных причин возникновения и развития жанров, а следовательно, и их сущности. Естественно, что наиболее успехи в изучении жанров ожидают исследователей на пути **социально-исторического подхода**.

Задача заключается в том, чтобы осознать этот принцип и применить его к изучению различных литературных форм.

Данный принцип предполагает что жанр представляет собой целостное образование, в котором не только опредмечивается, кристаллизуется и формируется некоторое содержание, но диалектически сочетаются и взаимодействуют специфическое содержательное начало и различные типы словесно-композиционных систем. При этом в различных вариациях и модификациях одного и того же жанра содержательная основа относительно устойчива и постоянна, а словесно-композиционная структура изменчива, ибо она зависит не только от жанрового содержания, но и от содержания произведения в целом. Предложенный принцип исследования жанра в данном этапе развития науки является, наиболее методологически обоснованным и верным. Дальнейшая реализация этого принципа, предполагает постановку вопроса о том, какие именно содержательные и структурные признаки характеризуют этот жанр.

2. Тенденция определения романа по содержательным признакам

Эта тенденция дала о себе знать в конце XVIII – начале XIX в. в теоретических работах Гегля. Гегель подходит к проблеме жанров в связи с изучением античной и новой литературы и намечает по существу три типа жанров. Основу классификации жанров на группы Гегель усматривает в содержательных признаках произведения. под содержанием он понимает

изображенные характеры или, по его терминологии, «идеалы», Своеобразие идеалов зависит от проявления сущности, а сущность определяется степенью проявления идеи. Сущность идеалов, т.е. характеров, обуславливается стадией развития общества или состоянием мира, в период которого они формируются. Состояние мира подразумевает историческое своеобразие эпохи, о которой идет речь. Из рассуждений ученого следует, что источником возникновения жанров и их отличия друг от друга тоже оказывается состояние мира или исторические обстоятельства жизни народов. на два – роман и эпопею. Основу эпопеи составляет как называемое всеобщее состояние мира, или такой период в развитии народов, когда вершителями его судеб оказываются сильные, смелые, храбрые, инициативные индивиды, которые и называются «героями». Эти индивиды выступают от имени целого (рода, племени, народности) и проявляют при этом самостоятельность, энергию и волю. общее дело является их собственным делом. поэтому общезначимое, субстанциональное и индивидуальное сплетены в их действиях.

«Век героев» охватывает, по мнению Гегеля, тот период человеческого общества, когда совершается переход от родового строя к цивилизации, к государству, к гражданскому обществу. Но героическое состояние мира может быть свойственно и так называемому гражданскому обществу, т.е. обществу с развитым государственным строем, если в нем не обнажились серьезные внутренние противоречия. Такой тип гражданского общества Гегель находит в древнегреческих городах-полисах.

источником или почвой для возникновения романа служит у Гегеля тот тип состояния мира, который исследователь называет «прозаически упорядоченной действительностью». прозаически упорядоченная действительность характерна для эпохи гражданского общества, но на новом его этапе, т.е. на том этапе, когда вполне сложились всякого рода государственные институты, т.е. юридические акты (законы), необходимые для их выполнения суды, бюрократические учреждения, выполняющие функцию регулятор общественных отношений и поддержки сложившегося государственного правопорядка. Начало этой эпохи совпадает, по мнению Гегеля, с появлением Римской государственности, а ее становление и дальнейшее существование охватывает все последующие периоды, в которые мы включаем Средневековье, Возрождение, XVII век, Просвещение, XIX век.

В таком обществе индивид не ощущает своей свободы и своего единства с целым. Наоборот, его интересы нередко вступают в противоречие с интересами целого, т. е. государства, которое подчиняет себе волю его членов.

На почве такого состояния мира возникает возможность конфликтных ситуаций между индивидом и обществом. для обозначения таких ситуаций Гегель назвал субстанциональными, он называет субъективными.

Изображение таких индивидов он находит в средневековых и ренессансных поэмах Боярдо, Тассо, Ариосто и называет эти поэмы

романизированными эпопеями. Это дает основание считать что он видит в них предшественников европейского романа.

Итак, в поисках причин и источников возникновения ведущих жанров европейской литературы Гегель обращается к историческим особенностям жизни народов и объясняет существо, развитие и смену жанров (роман приходит на смену эпопее и т.д.) изменением содержательных их особенностей, а эволюцию самого содержания мотивирует изменением исторических обстоятельств. Апелляция к историческим факторам («состояние мира»). к содержательным признакам жанров («субстанциональное» и «субъективное» в сознании героев) приводит его на путь социально – исторического объяснения природы жанров и ставит в ряды основателей социально-исторического направления в изучении жанров. В трудах Гегеля мы находим первую серьёзную и развернутую постановку вопроса о романе и эпопее в том плане, который намечает и подготавливает современное научное решение этого вопроса.

Вторым очень важным звеном в развитии начатой Гегелем традиции явились работы В. Г. Белинского. Вопрос о романе затрагивается им в многочисленных статьях, но теоретические его суждения о романе наиболее полно и систематизировано представлены в трёх работах: «О русской повести повестях Гоголя» и «Взгляд на русскую литературу 1947 года».

Поднимая вопрос о романе, Белинский рассматривает этот жанр в двух планах, в двух соотношениях: во-первых, в соответствии с древней эпопеей, во-вторых, в соотнесении с другими прозаическими жанрами современной ему литературы, такими, как рассказ, повесть, очерк. Сопоставляя роман с рассказом и повестью, критик обращает основное внимание на широту, масштабность, объемность в изображении жизни, возможность включения в повествование самого разнородного материала, а также верность, воспроизведения типических характеров. В таком контексте роман выступает как ведущий и самый представительный жанр формирующейся в 40-е гг. XIX в. реалистической литературы и отличается от соседних с ним жанром широтой, полнотой, глубиной воспроизведения жизни.

Рассматривая роман в сопоставлении с эпопеей, критик фиксирует внимание уже на иных признаках, которые и определяют его жанровую структуру. К таким признакам относится прежде всего характер взаимоотношения индивида и общества, изображенных в романе.

Эпопея, по мнению Белинского, воссоздает не столько судьбы людей, сколько события, воспроизводит «субстанциональные силы и быт народа, ещё не отдельного от индивидуально источника своей жизни». Интерес к эпопее сосредоточивается не на участии индивида, а на судьбах его представителей, в действиях которых раскрываются силы народа. Эпопея возникает тогда, когда общество пребывает в состоянии нерасчлененности, недифференцированности. Этот период он называет «младенчеством человеческого общества».

Роман складывается в другую эпоху, которую Белинский именует «веком жизни действительной» и во время которой родилась, по его мнению,

«идея человека как существа индивидуального, отдельного от народа. В данном случае Белинский имеет в виду эпоху, которую Гегель называл эпохой гражданского общества, и во время которой все сильнее сказываются противоречия внутри общества, все яснее обнаруживается стремление людей к освобождению из под гнета авторитарных представлений, все активнее формируется гуманистическое мировоззрение, которые разрабатывает и обосновывает идею о ценности человека как существа индивидуального, интересного самом себе.

«Для романа, - утверждает Белинский, - жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все его отношение к народной жизни – богатый предмет». (Белинский В.Г. полн. собр. соч., т. 1. М., 1953. с. 265. Таким образом в объяснении специфики романа Белинский **идёт по пути социально-исторического толкования жанров,**

Связывая роман с рождением определенного содержания, а содержание с эволюцией самой действительности. Поэтому и возникновение романа объясняются им не только появлением новых характеров, но и новых идей, в особенности «идей человека как существа индивидуального».

В духе тоже традиции разрабатывается теория романа другими представителями революционно-демократической критики. о чём можно судить по отдельным высказываниям и критическим выступлениям Чернышевского, Добролюбова, Щедрина, хотя сколько-нибудь развернутой теории романа в их работах мы не находим. Идеи Гегеля и Белинского, столь плодотворные и разумные, не были подхвачены их ближайшими преемниками в русской и зарубежной науке, а скорее даже преданы забвению. В 70-е – 80-е гг. прошлого века, а также в первые десятилетия XX в. буржуазная теоретическая мысль пошла в ином направлении, отказываясь от принципов социально-исторического анализа искусства и культивируя тот подход, который в последние годы получил название имманентного. Это изменение обозначалось во второй половине прошлого века и особенно сильно дало о себе знать в названной выше работе Ф.Брюнетьера «L'evolution des genres dans la histoire de literature». (См: Брюнетьер Ф. Указ соч.) Эта работа весьма характерна для своего времени. задачу изучения искусства Брюнетьер видит в систематизации и классификации явлений. Исходным пунктом своей систематизации в изучении искусства Брюнетьер избирает виды или жанры. Руководящим принципом и началом в изучении видов он считает теорию эволюции, выработанную естествоиспытателями в процессе изучения растительных и животных организмов. Эволюционный подход позволяет представить ход развития искусства в смене его форм и видов.

По Брюнетьеру источник смены видов Оказывается, в самих видах. Видах образуются из некоей простой неопределенности путем развития от простого к сложному, от гомогенного к гетерогенному. В образовании видов действует закон естественного отбора и борьбы за существование. образование новых форм идет за счет внутренних причин, за счет перехода

одной формы в другую. Мифологическая живопись становится исторической, а историческая превращается в портретную, жанровая возникает из портретной и т.д.

Каждый вид (жанр) имеет свою точку зрелости и совершенства. Как животные и растительные организмы, так и виды искусства совершенствуются. То же в литературе: лирическая поэзия развивается из красноречия под действием внутренних причин, роман образуется из останков других жанров и достигает полноты и совершенства средств, подчиняясь внутренней идее своей определенности.

В этом проявляются ложные методологические позиции, которые демонстрируют отказ буржуазной науки от изучения связи искусства с общественной жизнью, то объективно – исторического объяснения сущности отдельных жанровых форм и тем самым от выявления закономерностей в их развитии.

в таком объяснении исчезает тот самый общественно-исторический подход, который позволил Гегель даже в пределах объективно – идеалистической системы выявить действительные причины возникновения и закономерности развития основных жанров мирового искусства. Содержательный анализ заменяется здесь фиксацией чисто внешних, структурных изменений. таким образом, в работах Брюнетьера проявилась такая тенденция, которая свидетельствует о регрессе буржуазного литературоведения, об утрате завоеванных Гегелем методологических позиций, о движении его в сторону субъективизма. Эта тенденция обозначилась и в других работах того же периода, в том числе принадлежащих и некоторым русским исследователям, например В.Сиповскому, А.Веселовскому и др.

В творчестве А.Веселовского влияние позитивистских тенденций оказалось особенно губительным. А.Веселовский обладал энциклопедическим знанием истории западных и восточных литератур – это давало почву для всякого рода широких обобщений и выводов, в том числе для определения сущности жанровых и родовых различий. Но знание фактов очень часто сочеталось у него с позитивистским подходом к их осмыслению, который проявлялся в неумении объяснить конкретно-историческую природу тех или иных литературных явлений. Поэтому, при всем своем стремлении к познанию процесса, к объяснению его и к выявлению закономерности в этом процессе на основе сравнительно-исторических методов исследования А.Веселовский не смог выявить этой закономерности, не сумел дать действительно научной систематизации историко-литературных явлений. В его работах нередко проступает тенденция имманентного объяснения процесса развития мирового искусства и смены его форм и видов. Заметнее всего она проявляется в «исторической поэтике», в частности в объяснении процесса происхождения родов.

Однако, творчество А.Веселовского не исчерпывается данной тенденцией и не укладывается в рамки названного выше имманентного направления в развитии буржуазной исследовательской мысли. В его работах

была и другая тенденция, которая наиболее отчетливо проявилась в серии статей, посвященных изучению греческой прозы, средневековой литературы и литературы эпохи Возрождения. (Веселовский А. История или теория романа? Греческий роман. Из истории развития личности. Тристан и Изольда и др. В кн.: Веселовский А. Избр. произведения Л., 1939.)

При изучении того или иного периода греческой, итальянской и других литератур А.Веселовский почти всегда обращает внимание на характер жанров, рождающихся в ту или иную эпоху. Так возникает в его работах проблема романа и вырисовываются теоретические позиции исследователя по данному вопросу. Поднимая вопрос о романе, он рассматривает его в сопоставлении с более ранними эпическими жанрами – героическими песнями и эпопеями – и делает вывод, что роман исторически приходит на смену этим жанрам. Причина этого – в смене общественно – исторических условий или «общественно-психологических посылок». А.Веселовский имеет в виду определенный тип мирозерцания, господствовавший в ту или иную эпоху. Однако из них он называет эпическим. Эпическое мирозерцание предполагает «общность умственного и нравственного кругозора, невыделенность личности, единение певца со своим народом». (Веселовский А. Указ соч., с.8.) На почве эпического мирозерцания развивается эпическая поэзия.

Ликвидация эпического мирозерцания выражается в том, что «происходит ослабление чувства солидарности между общественной единицей и обществом, иное понимание ею религиозных и политических вопросов, у единицы является свой особый мир, не тождественный с общим, иногда ему прямо противоположный, есть желание заявиться перед этим общим». (Веселовский А. Цит соч., с 8-9.). На почве подобного мирозерцания возникают произведения, в которых «главный интерес не сосредоточивается, как в былое время, на событии, а на участии, которое принимало в нем то или иное лицо, на их мотивах и побуждениях, на всем том мире личности, который раскрыт был новым прогрессом истории». (Там же, с.9.) Эти произведения и представляются произведениями принципиально нового типа или нового жанра. В первую очередь к ним должен быть отнесен роман.

Во всех этих рассуждениях выявляется тот самый подход к изучению жанра, который выше назван был социально-историческим и который устанавливает специфику жанра на основании внутренних содержательных признаков. Основанным из таких признаков, объединяющих целую группу произведений (роман, новелла, драма), является внимание к личности, изображение личного начала.

Несмотря на ограниченность и непоследовательность социально-исторического анализа, именно такой принцип изучения литературы и ее жанровых форм выделял Веселовского среди исследователей позитивистских школ и течений и связывал его деятельность с прогрессивной традицией теоретической мысли, наметившейся в трудах Гегеля и Белинского.

Но именно эта сторона или эта тенденция получила развитие, углубление и обоснование в работах теоретиков формальной школы, активизировавших свою деятельность в 20-е гг. нашего века.

Целый ряд статей, затрагивающих проблему жанра, принадлежит В.Шкловскому. Это такие статьи как «Строение рассказа и романа», «Как сделан Дон-Кихот», «Новелла тайн», «Роман тайн», «Пародийный роман» и др. (См: Шкловский В. О теории прозы. М.-Л., 1925. Все эти статьи демонстрируют такое понимание жанра, которое усматривает качественное его отличие в конструктивных особенностях. Целью анализа и является установление таких особенностей, т.е. приемов, с помощью которых сделан, сконструирован тот или иной жанр. Характеры и ситуации, изображаемые в том или ином произведении, оказываются результатом определенных конструктивных открытий. Смысл анализа в умении оценить именно такие открытия.

В работах Ю.Тынянова принципы имманентного понимания и анализа жанров представлены в более систематизированном виде. Жанр рассматривается Тыняновым как конструкция, как совокупность приемов, представляющая, некую систему, в которой закономерно сочетаются и взаимодействуют определенные элементы. Понятие системы подразумевает определенное соотношение элементов. Определяя жанр как систему, Ю.Тынянов замечает, что в ней могут быть элементы разной значимости. «Система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных. Произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой». (Тынянов Ю. О литературной эволюции. В кн.: Поэтика. история литературы. Кино. М., 1977, с.277. Выделение доминирующих элементов в конструкции таит в себе верную мысль о том, что носителями жанровых признаков, будет не все особенности формы, а лишь некоторые, среди которых важнейшее место занимает сюжетная и отчасти композиционная сторона произведения.

Представители формальной школы в России через некоторое время отказались от своих резких деклараций начала 20-х гг., а впоследствии и вовсе покинули знамя формализма. Однако тенденции имманентного понимания искусства вообще и жанра в частности не исчезли, а получили гораздо большее развитие в работах зарубежных литературоведов, как западноевропейских, так и американских. Во Франции, Америке, Англии существует масса течений, так или иначе связанных с формалистическими концепциями.

Однако из лучших работ по поэтике, как отмечают зарубежные теоретики, претендующей на целостность теоретического курса, является книга В.Кайзера «Das sprachliche kunstwerk. (Kayser W. Das sprachliche kunstwerk. Eine Einfuhrung in die Literaturwissenschaft. Bern, Franke, 1948.

Господствующим в концепции В.Кайзера становится его убеждение в том, что произведение «не живет и не возникает как ответ чего-то другого, но как замкнутое в себе словесное целое». Задача исследователей

заключается в том, чтобы определить действующие словесные силы, понять их взаимодействие и сделать прозрачной целостность отдельного произведения. Силы, создающие языковую структуру, словесное произведение, всегда и везде одинаковы, т.е. не зависят от условий национальной и общественной жизни.

Обращает не себя внимание специфическая терминология: целостность, структуры, языковые структурно-образующие силы и т.п. Эти языковые силы, по представлению Кайзера, обладают собственной энергией и создают собственную предметность, отличающую искусство от действительности. К таким силам относятся и стих, и ритм, и ударение, и длина строки.

Если взять одну из работ А.Еллеса, (См.: Jolles A. Einfache Formen. Halle-Niemeyer, 1956. то легко заметить, что и он предлагает изучать произведение как замкнутую образную систему. Вновь появляются термины: структура, образующие силы и т.п. Главную задачу исследования составляет анализ морфологического строения структур. Среди образующих сил главными являются языковые элементы, на базе которых создаются простые формы. Простые формы вырастают из языка. Слова являются структурными частями, которые образуют эти формы.

Общая тенденция, которая проявляется во всех рассуждениях и анализе, - это стремление понять жанровые формы путем восхождения от простых структурных элементов к сложным. Еллес и его коллеги называют себя представителями морфологического литературоведения. В английском и американском литературоведении тоже немало подобного типа исследований. Для доказательства сошлемся на статью Л.Чернец, (См.: Чернец Л. К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении. «Вестн. Москва ун-та. Сер. 10 Филология», 1967, № 4, в которой анализируются работы американских и английских исследователей – Р.Веллека, А.Уоррена, Н.Пирсона, Е.Олсона и др., посвященные проблеме жанра. На основании этого анализа Л.Чернец приходит к выводу о том, что имманентная тенденция в понимании жанра составляет характернейшую особенность и этих работ. То же самое пишет автор о статьях итальянского критика Ван-Тигема, публиковавшихся в 30-е гг. в журнале «Геликон».

Это направление стремится оторвать литературу и вообще искусство от национальной и исторической почвы и доказать, что их эволюция не зависит от развития общественной жизни и совершается за счет внутренних причин и факторов. Движущими силами этого процесса выступают сами литературные явления, обладающие якобы некоей собственной энергией. Наибольшая роль в этом случае очень часто приписывается родам и жанрам как устойчиво существующим формам поэзии, представляющим некие целостные структуры. В связи с этим категории жанра и рода используются как руководящие схемы в изучении процесса.

Однако этот путь не исчерпывает всех возможностей развития генологии в начале XX в.

Традиция, начатая Гегелем, продолженная русскими революционерами – демократами, не утратила своей значимости и не заглохла окончательно. Правда, во второй половине XIX в. она поддерживалась и развивалась на уровне социологического мышления историко-культурной школы, затем вновь возродилась и активизировалась в самом конце XIX – начале XX в. Эта активизация была связана с разработкой новой методологии в изучении различных форм духовной культуры, исходившей уже из лагеря марксистской мысли.

Изучая и систематизируя работы марксистского типа, надо начать с Плеханова. (Работа К. Маркс Ф. Энгельса; В. И. Ленина; неоценимые в методологическом отношении, не затрагивают таких специфических литературоведческих проблем как проблема жанра. Особый интерес представляет в этом плане его статья «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии». См.: Плеханов Г.В. Литература и эстетика, т. 1. М., 1958.

Эта статья носит преимущественно историко-литературный характер, но в разборе отдельных произведений живописи и словесного искусства обозначаются и некоторые теоретические положения автора по вопросу о жанре. Эти положения интересны тем, что они содержат в себе некоторые принципиально новые моменты, которых не хватало в эстетике Гегеля и Белинского. Новые заключается в таком понимании жанра, которое учитывает, что в формировании его внутреннего, содержательного ядра участвуют не только объективные, но и субъективные факторы, которые Плеханов связывает с идеологической спецификой искусства. Как известно, Плеханов поставил перед собой задачу доказать, что искусство «выражает собой стремления и настроения общества, - а если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, - данного общественного класса». См.: Плеханов Г.В. Литература и эстетика, с 123. следовательно, искусство идеологично по своей сущности.

Наследниками и продолжателями Плеханова в данной области считали себя теоретики абстрактно-классовой методологии – А.Цейтлин, М.Юнович и некоторые другие. Их статьи. См.: «К социологии литературного жанра», «Проблема жанра в социологической поэтике». «Рус.яз. в школе», 1929, №4; «Лит, энциклопедия», т.4,6. 1939. («Жанр», «Новела»). Были первой попыткой применения марксизма к изучению литературных форм. Но в этот период такие попытки оказались мало продуктивными, так как социологическая интерпретация жанровых форм была чересчур прямолинейной. «Жанр возникает в ответ на настоятельные запросы влиятельной социальной группы, - писал А.Цейтлин. – Жанр является средством пропаганды классом своего отношения к социальной действительности, жанр организуется классовой психоидеологией... жанр существует как способ закрепления той или иной социальной психоидеологии». 2Лит, энциклопедия», т.4. 1939, с. 123. все это относится и к роману. Роман классифицируется по классовым признакам на буржуазный, дворянский, пролетарский.

В последующие два десятилетия (40-е - 50-е гг.) проблема жанр в теоретическом плане практически не ставилась и не обсуждалась. Но то было объективные причины: война с фашизмом, на состояние науки о жанрах оказали влияние и собственно методологические обстоятельства. Не наступила пора серьезного изучения жанра.

К постановке этой проблемы наша исследовательская мысль вплотную подошла лишь в конце 50-х начале 60-х гг. об общей направленности этих работ и их методологической значимости мы уже говорили. Как можно было заметить, большинство таких работ было посвящено именно роману. При его изучении большей частью отрабатывались методологические позиции и рождались конкретные выводы. Особого внимания заслуживает книга В.Кожина «Происхождение романа» См.: Кожин В. Указ. соч. как самая теоретичная и концептуальная из имеющихся в настоящее время.

В постановке и решении вопроса о романе В.Кожин исходит из понятия «жанровой формы», которая осознается им как содержательная, внутренне обусловленная, т.е. возникшая в процессе «освоения нового содержания», а затем кристаллизовавшаяся, опредметившая это содержание и тем самым превратившаяся в устойчивый «тип структуры с единой системой своеобразных композиционных, образных, языковых свойств» См.: Кожин В. Указ. соч., с.7. который и служит показателем жанра.

В поисках источников романного содержания В.Кожин обращается к изучению действительности. При этом главное внимание он уделяет рассмотрению общественных условий и анализу характеров, формирующихся в этих условиях. В процессе этих поисков выявляется предмет романного повествования на арене европейской жизни в эпоху XVI-XVII вв., сложившийся в среде бродяг, изгоев, пикаро. С особенностями жизни этого типа людей связывается В.Кожин представление о частном, личном, индивидуальном, которое и является стихией романа: «роман – эпос частной жизни», «выражение стихии частной жизни» и т.п.

Соотнесение романа с судьбами личности продолжает, как известно, традиции Гегеля, Белинского, Веселовского. Но в понятие личного и индивидуального данным исследователем вкладывается свой особый и к тому же неоднозначный смысл. В одних случаях под личным понимается внешняя юридическая свобода индивида, в других – частный быт, неофициальная сторона жизни, в третьих – наличие внутренней свободы, независимости, самостоятельности в поведении человека.

В такой интерпретации понятие личного чрезвычайно расширяется и фактически подменяется понятием частного, которое необходимо автору для определения психологии и быта изгоев и бродяг, ставших героями авантюрно-плутовских романов XVI-XVII вв., составивших, таким образом, предмет романного повествования. Из приведенных рассуждений следует, что возникновение романа как жанра возможно лишь в XVI-XVII вв.

Однако, данный тип людей исчезает за пределами XVI-XVII вв. что же дает жизнь роману в дальнейшем? «Стихия движения, изменения, развития, - безразлично какого – внешнего или внутреннего, материального или психологического».в другом месте это положение уточняется следующим образом: «... подлинной эстетической реальностью романа остается движение к счастью, полноте любви и свободе, ибо это движение имеет беспредельную неограниченную цель». Кожин В. Цит. соч., с. 334. Здесь понятие предмета еще более расширяется. Но и этого мало. Стихия движения к счастью, свойственная людям разных эпох и национальностей, трансформируется в концепции Кожина, т.е. опредмечивается и кристаллизуется в определенный тип художественной конструкции, основными признаками которой являются незавершенность, незакругленность, незаконченность, подвижность сюжетной структуры, в частности отсутствие развязок, а также нейтральность, безобразность, прозаичность словесной фактуры. См.: Кожин В. Указ. соч., гл. 9. Наличие данного типа конструкции и служит показателем романа автор исследования.

Работа В.В.Кожина является наиболее теоретичной и концептуальной среди современных книг о романе. Поэтому она заслуживает особого внимания исследователей данного жанра.

3. Судьба романа – судьба личности.

Рассмотрение целого ряда работ предшествующих исследователей подводит к мысли о том, что в постижении сущности романа надо идти по тому пути, который был намечен в «Эстетике» Гегля, продолжен В.Г.Белинским, во многом разделялся А.Веселовским и по которому идут большинство современных исследователей. Эти путь социально-исторического понимания жанра.

Обращаясь к анализу предпосылок возникновения и развития романа, следует исходить из того, что роман, как и любой другой жанр, представляет собой явление типологическое, т.е. повторяющееся в каких-то содержательных признаках. Что может служить источником такой повторяемости? Повторяемость и сходство каких-то граней самой жизни. Поэтому рассмотрение исторических предпосылок и факторов, объясняющих возникновение и развитие романа, должно вестись с таким расчетом, чтобы обнаружить и выявить сходные грани самой жизни, которые стимулируют и рождают типологические качества изучаемого жанра.

Переходя к непосредственному анализу исторических обстоятельств, целесообразно помнить о том, что мы имеем дело с таким жанром, относительно которого уже известно, что его судьбы как-то связаны с судьбами личности. Об этом писали Гегель, Белинский, Веселовский и др. поэтому, пытаясь ответить на вопрос, с чем связаны судьбы романа, нам необходимо обратиться к анализу обстоятельствах, при которых происходит

формирование личности без понимания сущности самой личности, естественно, невозможно.

Говоря о личности, большинство социологов склоняются к мысли о том, что понятия «личность» и «индивид» очень близки и даже взаимозаменяемы, но не во всех случаях. Если всяки и даже взаимозаменяемы, но не во всех случаях. Если всякая личность выступает в облике той или иной индивидуальности, то не всякую индивидуальность целесообразно именовать личностью. «Человек стал относительно самостоятельной личностью лишь в силу того, что он смог сознательно определять свое отношение не только к окружающему, но и к самому себе. В силу этого его индивидуальное сознание выступает и как самосознание. Развитие личности неразрывно связано с возникновением самосознания, со способностью выделять себя из окружающей среды и осознавать свое отношение к ней» – пишет Ю.Сычев Микросреда и личность. М., 1974. С. 129.

Возникновение и становление личности предполагает, мнению социологов, усложнение ее внутреннего мира, усиление ее относительной автономии, определенную внутреннюю субъективную активность. Именно это позволяет говоря о диалектике взаимодействия личности и среды, признать, что «личность как компонент системы: «социальная среда – личность» обладает внутри этой системы относительной самостоятельностью и может быть рассмотрена как своеобразная «микросистема» См.: Сычев Ю. Указ.соч., с. 124.

Как видно из сказанного, под личностью понимается индивид, принадлежащий тому или иному общественному целому, но обладающий определенным уровнем индивидуального самосознания, т.е. более или менее осмысленными убеждениями и принципами. Обстоятельства, формирующие человеческую личность. Складываются из двух групп: объективно – исторические и субъективно – исторические. К первым следует, отнести те обстоятельства жизни социальной среды, которые непосредственно влияют на психологию ее членов, т.е. служат почвой формирования их характеров. На такие обстоятельства обращал, например, основное внимание Н.А.Добролюбов, когда рассуждал об источниках появления «обломовщины», т.е. лени, инертности, барства, паразитизма дворянской интеллигенции 30-х – 40-х гг. XIX в.

К субъективно – историческим относится состояние идейно-нравственной и политической атмосферы в обществе на том или ином этапе его существования, которая складывается из переплетения самых разных идеологических тенденций (нравственных, религиозных, философских, политических и др.), возникающих в обществе в силу существования и взаимодействия в нем разных социальных групп и микросред.

Источником такой атмосферы является, конечно, наличие разных социальных групп или классов и сопутствующих этому противоречий, но

выразителями и носителями формирующихся на этой почве идеологических тенденций оказываются большей частью отдельные идеологии или течения. Выработанные ими концепции и идеи создают идейно-нравственную убеждения в соответствии с общими настроениями эпохи.

Естественно, что такая коррекция в разной степени и по-разному сказывается на отдельных лицах. Так, например, если мы вспомним начало прошлого века, то заметим, что общий национальный подъем после войны 1812 г. в России и кризис крепостнических отношений неодинаково воспринимались разными членами дворянского класса. Одних ощущение такого кризиса и неблагополучия заставляло внимательнее и критичнее отнестись к жизни своего класса, толкало в тайные общества, вовлекало в политическую борьбу, которая вылилась в революционные события 14 декабря 1825 г. других та же атмосфера пугала, настораживала и заставляла крепче цепляться за свои привилегии, за сохранение консервативных форм жизни, т.е. крепостного права.

Представителями первой группы в литературе 20-х гг. прошлого века были Онегин и Чацкий, сторонниками другой – Фамусов, Скалозуб и др. Однако, все эти изменения коснулись в то время лишь незначительной части дворянского общества. Подавляющее же большинство его представителей мало размышляло о жизни, жило ближайшими интересами.

Таким образом, взаимодействие объективно-исторических и субъективно – исторических факторов в процессе формирования человеческой личности очень различно в зависимости от того, о каком периоде и какой среде идет речь.

Однако идейно – нравственная атмосфера времени во всех случаях составляет один из важнейших факторов формирования человеческих характеров, особенно субъективной их стороны, т.е. самосознания, миропонимания, мировоззрения. Поэтому при анализе обстоятельств, способствующих формированию личности, очень важно учитывать состояние этой атмосферы.

Еще важнее иметь в виду, что в нравственно – идеологической атмосфере общества, складывающейся в пределах одной страны в разные исторические периоды или даже в пределах разных стран, могут обнаруживаться сходные идеологические настроения, которые служат исторической почвой появления общих тенденций в мироощущении людей разных эпох и разных национальностей. Наличие таких тенденций свидетельствует о повторяемости каких-то граней самой личности и тем самым составляет первую предпосылку возникновения типологически сходных литературных жанров.

Второй предпосылкой служит стремление выявить, обнаружить, заострить и зафиксировать эти тенденции в произведениях искусства, основной чего тоже является идеологическая атмосфера эпохи, которая формирует сознание самих писателей и стимулирует их интерес к тем или иным граням в человеческом мышлении и мировосприятии.

Акцентирование и заострение таких граней и сторон жизни сказывается прежде всего в трактовке характеров, т.е. в проблематике произведения.

Отсюда можно сделать вывод, что содержательные признаки жанра надо искать в проблемной стороне содержания и рассматривать их как определенный содержательный аспект, повторяющийся на разных стадиях развития литературы и зависящий от заострения и выявления тех или иных особенностей в характерах героев.

Естественно, возникает вопрос, какой именно аспект составляет содержательное ядро романа, какие именно грани характеров привлекают романистов разных эпох и какой почвой они обусловлены?

Многовековая практика развития романа доказывает, что в нем находят выражение те тенденции в мышлении героев, которые Гегель связывал с проявлением «поэзии сердца», Белинский соотносил с жизнью человека как существа индивидуального, а Веселовский отождествлял с «миром личности». В. Кожин употребил для их обозначения понятия: личное и частное.

Исходя из этого можно сказать, что романистов разных стран и периодов, как правило, привлекала личность с определенным типом самосознания. Воспроизведение разных вариаций этого типа и мотивировало появление жанров с родственными признаками.

Как известно каждое общество, каждая национальная общность переживает разные стадии своего развития. И эти стадии рожают разные типы общественного самосознания, которые отражаются и проецируются в личном самосознании индивида.

Такое состояние переживали почти все народы в период существования первобытнообщинного строя и его перехода на ту стадию, когда начинали складываться народности и государства с их территориями и новыми общественными устоями. Гегель называл этот период веком героев. Век героев проходил у большинства народов в борьбе за целостность территории, за определение границ, за национальную самостоятельность. Этот век рождал смелых, храбрых, сильных индивидов, активных и самостоятельных в своей борьбе за общие интересы. В такой борьбе у индивидов не проявлялось желания подчеркнуть свое особое место, утвердить свою особую роль и тем более противопоставить себя целому. Они выступали во имя целого и от имени целого.

Рыцари Роланд и Сид, русские богатыри и князья, такие как Святослав, осознавали интересы своего государства и понимали необходимость борьбы за его целостность и независимость. Но их личное самосознание было субстанционально по своему содержанию, т.е. героично, воодушевлено общими высокими целями. Воспроизведение и заострение субстанционального характера их действий, мыслей и поступков определило героический аспект в содержании произведений и рождало героический тип жанров, который возникал у разных народов в те эпохи и получал самые

разные наименования: песни о деяниях, саги, эпopeй, сказания, думы, руны, олонхо и т.д.

Подобный тип самосознания, т.е. самосознания субстанционального характера, объединяющего нацию, может сложиться и на более поздних этапах развития той или другой страны, но при определенных условиях. Такие условия чаще всего возникают в период национально-освободительных войн. Пафос общенациональной борьбы легко уловить в России в 1612, 1812, а особенно в 1941-1945 гг. Такой подъем можно было наблюдать и во многих западноевропейских странах во время второй мировой войны, когда основная цель разных слоев общества заключалась в борьбе с гитлеризмом.

Неслучайно, что отражение этого этапа жизни европейских народов в литературе породило огромное число произведений героического жанра. В те эпохи, когда общество переходит в стадию гражданского общества (термин Гегеля – рабовладельческого, феодального или буржуазного – и не ведет борьбы с иноземным врагом, основным его признаком становится социальная неоднородность и дифференцированность, которая порождает и пр. характера. Иными словами, в такие периоды обнаруживаются и активизируются противоречия идеологического характера. Переплетение этих противоречий отражается в журнальной полемике, спорах, дискуссиях и создает такую атмосферу, в которой формируется иной тип общественного самосознания. Гегель объяснял его появление процессом формирования личности и осознания индивидом своих личных целей и стремлений, противоречащих прозаически упорядоченной действительности. Действительно, этот тип самосознания дает о себе знать в XII-XIII вв. и связывается с гуманистическим мироощущением ренессансного периода, направленным на защиту «земных» прав человека, принижавшихся и не признававшихся церковью. В последующие века этот тип самосознания дает о себе знать в XII-XIII вв. и связывается с гуманистическим мироощущением ренессансного периода, направленным на защиту «земных» прав человека, принижавшихся и не признававшихся церковью. В последующие века этот тип самосознания приобретает более глубокую направленность, выступая в защиту нравственных и идеологических прав не только отдельной личности, но и целых сословий. Особенно значительное изменение этот тип самосознания переживает в XIX в.

Начиная с первой трети XIX в. т.е. после французской революции, осознавшая себя личность (ее мы и встретим в европейском романе) все чаще выступает не в защиту своих сугубо личных прав и стремлений, как в эпоху Возрождения и даже в XVIII в., а в поддержку каких-то нравственно-идеологических концепций, которые в свою очередь направлены на защиту интересов «многих», интересов народа и в силу этого вновь приобретают, если пользоваться термином Гегеля, субстанциональное содержание.

Несмотря на то, что данный тип самосознания выступает в многочисленных национально-исторических вариациях, характерной его особенностью оказывается стремление к защите прав человека, критицизм по

отношению к современной действительности, попытка разобраться в ее противоречиях, отстаивание наиболее прогрессивных форм мышления.

Если мы вспомним историю русского освободительного движения или русской общественной мысли, то заметим, что в ходе этой истории рождался и видоизменялся тот тип мироощущения, о котором шла речь выше. Его разновидностями были и дворянская революционность, и революционная демократия, и те виды идеологии, носителями которых являются герои Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. Легко предположить, что появление и утверждение такого самосознания как в России, так и в других странах составляют важнейшую предпосылку возникновения и становления романного жанра.

4. Эпичность – типологическое ядро романа.

Роман – это один из повествовательных жанров, т.е. эпических в родовом смысле. Своеобразие эпоса как рода заключается в сочетании повествовательности и описательности при доминирующей и организующей роли повествования. Повествование предполагает обязательное наличие сюжета, а вместе с ним какого-то повествователя, в роли которого может выступать сам автор, специально выбранный рассказчик, главный герой, второстепенный герой или даже группа героев. Наличие описания подразумевает присутствие разного рода деталей – портретных, бытовых, пейзажных и некоторых других, что и отличает эпос от драмы как рода.

Тяготение романа к эпическому роду, конечно, не случайно. Эпичность (в родовом смысле!) допускает разносторонность в выборе материала, свободу его расположения, возможность отдавать предпочтение то тем, то другим деталями, широкий выбор типа рассказчика и т.д. а все это и таит в себе ту потенциальную широту в охвате жизни, к которой всегда стремится роман. Таким образом, при определении романа надо иметь в виду, что проблемный аспект сочетается с определенными родовыми признаками.

Аналогичный проблемный аспект может присутствовать и в других эпических жанрах – повести, рассказе, новелле. Это заставляет поставить вопрос о количественной определенности романа. И.виноградов еще в 30-е гг. нашего века писал, что количественный признак не определяет новеллу, но вытекает из ее сущности. То же относится и к роману. Только, если новелла являет собою принципиально малую форму эпического рода, то роман, как уже было отмечено выше, тяготеет к большой форме. Это качество дополняет и углубляет те его жанровые возможности, которые дает ему принадлежность к эпическому роду.

Спосовление романа и рассказа приводит к тем же выводам. Что касается романа и повести, то вопрос об их соотношенности решается сложнее. Ведь повесть может содержать и очень часто содержит разную трактовку характеров, разный жанровый аспект. Повесть может быть героической по жанровым признакам («Тарас Бульба» Гоголя, «Непокоренные» Горбатова, «Судьба человека» Шолохова, повести Быкова и

мн. др.). в литературе как прошлого, так и нашего века повесть очень часто заключала в себе тот аспект, который Г.Н.Поспелов называет этологическим или нравоописательным. См.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 175-190. Но могут быть повести, близкие к роману по трактовке характеров. К ним относятся, например, «Фауст», «Ася», «Первая любовь» Тургенева, «Смерть Ивана Ильича» Л.Толстого, «Дама с собачкой» Чехова и мн. Др. именно такого типа повести и могут быть сравнимы с романом, и очень часто их сравнение приводит к выводу, что ограниченнее в объеме, чем роман. Следовательно, за романом действительно закрепляется количественный признак. Тенденция к созданию более или менее широкого повествования свойственнее роману, опять же мотивируется особенностями его содержания, т.е. необходимостью показать развитие характеров героев, проведя их через ряд испытаний, поставив во взаимоотношения со средой, мотивировав эволюцию обстоятельствами жизни, среды или общества в целом и т.д.

5. Структурные признаки романа.

Помимо содержательного ядра, родовой принадлежности, количественной определенности есть еще группа признаков, которые определяют своеобразие романа, вытекая из его содержательной сущности. Это собственно структурные признаки.

В.Кожин называет в качестве характерологических свойств романной формы – незавершенность, незакругленность, разомкнутость сюжетной конструкции, которые проявляются в преобладании экстенсивности в развитии действия, т.е. в отсутствии единства действия, свободном сцеплении эпизодов (нанизывании, как говорил Шкловский), неожиданности развязок, а также особом типе речи.

Невозможно найти единый тип романной структуры, включающий в себя столь широкую группу признаков. Наибольшей устойчивостью обладает сюжетная конструкция. Эта устойчивость больше всего сказывается в тяготении романа к так называемому концентрическому типу сюжета, в построении которого обращает на себя внимание сконцентрированность действия вокруг судьбы одного - двух главных героев, причинно-временная последовательность в его развитии, т.е. смене эпизодов, а главное, наличие более или менее выраженной развязки. Такая конструкция, особенно присутствие развязки, отвечает содержательным романским признакам. Ощущение нравственного, идейного, философского итога, к которому очень часто романист подводит своего героя, композиционно выражается во внешне ощутимой конечности, завершенности действия в романе. С этой точки зрения следует обратить внимание на романы Стендаля, Толстого, Шолохова и др.

Но тенденция к созданию концентричного сюжета не всеобща, не абсолютна. Масса романов, особенно XX в., тяготеет к хроникальному типу сюжета, хотя и собранному вокруг героя. Примеров может быть найдено

много. Назовем «Тихий Дон» М.Шолохова, «Хождение по мукам» А.Толстого, «Очарованную душу» Р.Роллана, современные небольшие романы русских писателей.

В результате изложенных выше суждений и наблюдений можно кратко сформулировать вывод о том, что романический жанр представляет собой более или менее устойчивый тип повествовательной структуры, обладающий определенной содержательной направленностью, т.е. соответствующим проблемным аспектом в трактовке характеров и сочетающийся с различными видами словесно-композиционной организации. Этот тип выступает и обнаруживает себя в различных национально-исторических модификациях, которые создаются отдельными писателями и, обладая устойчивыми, типологическими особенностями, отличаются друг от друга конкретно-историческими стилевыми признаками.

При этом надо помнить о том, что эти признаки складываются не сразу, а формируются постепенно и лишь на поздних этапах существования романа проявляются с большей или меньшей степенью отчетливости. Вычленить их очень часто можно только путем аналитического подхода. Поэтому, следующая задача, которая возникает перед теоретиками жанра, заключается в том чтобы показать, при каких именно исторических обстоятельствах, где и когда начали складываться те виды произведений, которые можно назвать романами, какую эволюцию пережил этот тип, какие ее стадии наиболее значимы и интересны и когда произошло становление этого жанра романа и европейских литератур.

Рассмотрение вопроса о путях возникновения и развития романного жанра, а также предпосылках, обуславливающих этот процесс, ведется на материале западно-европейских литератур и, в первую очередь, французской литературы, в которой жанр романа обозначился очень рано и прошел все основные стадии своего развития. В английской и итальянской литературах этот процесс шел гораздо более неравномерно, хотя опыт этих литератур обогащает и дополняет наши представления о европейском романе.

Русская литература подключалась к этому процессу лишь в XIX в., продемонстрировав, правда, возможность создания концентрического типа романа почти на неразработанной почве («Евгений Онегин» Пушкина).

Итак, когда начался этот процесс, где его хронологические истоки и с чем они связаны?

В решении вопроса о происхождении романа наметились три точки зрения. Две из них резко расходятся в определении сроков рождения романа, третья как бы предполагает компромиссное решение. Первая выводит роман из поздней античности (Э.Роде, А.Кирпичников, А.Болдырев, А.Егунов и др.), другая связывает его происхождение с эпохой XVI-XVII вв. (В.Кожин), третья относит его происхождение к периоду XII-XIII вв. Эта точка зрения просматривается в трудах Гегля, Белинского, Веселовского, Жирмунского, а также ряда историков зарубежной литературы.

Вопрос об античном романе достаточно сложный и спорный. Его можно было бы решить положительно, если бы удалось научно доказать, что

уже в античности сложились предпосылки для формирования личности и личного самосознания соответствующего типа. Такие предпосылки есть и они проявляются в работах названных исследователей, которые связывают зарождение романа с появлением таких повестей как «Эфиопика» Гелиодора, «Феаген и Хариклея», а появление подобных повестей с процессом дифференциации античного общества и разложением субстанционального типа сознания. Однако такие попытки многими исследователям представляются неубедительными. С ними активно полемизирует В.В.Кожин, который категорически отрицает возможность появления романических жанров в античности из-за неразвитости там частной жизни.

Вторая точка зрения на происхождение романа, разработан В.Кожин.

Третья точка зрения, представлен в некоторых историческо-литературных работах и теоретических трудах Г.Н.Поспелова.

В некоторых европейских литературах средневекового периода, то есть в XI-XII вв., появляются произведения, которые писались на романских языках и которые получают название романов, хотя долгое время к ним прилагается термин «эпопея». Это так называемые рыцарские романы: «Роман об Александре», «Роман об Энее», «Роман о Трое», «Сказание о Тристане и Изольде», романы Кретьена де Труа, Гартмана фон Ауэ и др. по тематике они напоминают героические эпопеи средневековья («Песнь о Сиде», «Песнь о Роланде»), по обилию фантастики – волшебные и авантюрно-новеллистические сказки. Главная же, новаторская особенность этих произведений, отличающих их от прежних героических поэм с рыцарской тематикой и от фантастических фольклорных сказок, заключается в новом понимании и осмыслении характеров, в стремлении акцентировать не героические, субстанциональные, как говорил Гегель, устремление героев (как например, в «Песне о Роланде»), а сугубо индивидуальные поступки, действия, переживания.

Историческое своеобразие рыцарские романов или новых «романизированных» эпопей, проявилось уже в одном из самых ранних произведений этого типа, сложившемся на материале поздней античности, в так называемом «Сказании об Александре».

Здесь Александр, будущий царь Македонский показан не как национальный герой, а как любознательный юноша, стремящийся проникнуть своим умом в тайны окружающего мира. Он спускается на морское дно в специально сделанном сосуде, он поднимается в воздух, он чуть погибает в поисках ответа на интересующие его вопросы. Вся его жизнь – это цепь приключений нового, зараженного духом познания, человека.

В романах Круглого стола, или, как их называют, романах Артура цикла на первый план выступает тема любви и рыцарских подвигов, совершаемых во имя любви и чести. Одним из лучших произведений этого типа является повесть о Тристане и Изольде, выросшая на материале бретонских сказаний. Ее герои – рыцарь Тристан и королева Изольда, полюбившие друг друга в силу случайных и фантастических обстоятельств.

Однако за фантастикой древнемифологических представлений просвечивает то новое понимание человеческой жизни, для которого характерно представление о любви, как о страсти, рождающейся независимо от сословного положения, любви, захватывающей все помыслы героев и заставляющей их совершать безумства и подвиги во имя ее. Атмосфера любовных чувств и настроений господствует в романах Кретьена де Труа, особенно в «Ивене: рыцаре Льва», в «Эреке и Эниде», а также в других произведениях этого периода. «Изображение интимных чувств и настроений в ореоле поэтичности свидетельствовало о серьезном внимании к индивидуальному, личному началу в человеке. В этом мире индивидуальных ощущений любовь есть, быть может, самое индивидуальное», - справедливо писал Веселовский. Веселовский А. Избр. Произведения. М., 1939, с. 70.

Подобное понимание человеческой жизни проявилось не только в том, что сами чувства изображались как нечто важное, значительное и самоценное, но еще более в том, что герои показывались в активной борьбе за эти чувства, за счастье, за любовь. Тристан не уступает по вассальному праву Изольду королю Марку и не отступает от нее, а силой и хитростью добивается победы, зная о ее любви к нему. Изольда показана еще более решительной и смелой женщиной, борющейся за свое личное счастье, за свое право любить того кого она хочет. Этим героям присуще уже чувство собственного достоинства, сознание своих прав и возможностей. В этом и проявляется их личностное начало, или, как мы говорим сейчас, индивидуальное самосознание. Эти-то особенности и придают данным произведениям новые жанровые свойства и дают основание назвать их романами.

Появление в XI-XII вв. произведений подобного типа было не случайным. Оно было обусловлено новыми общественно-историческими процессами, происходившими в Европе и способствовавшими развитию личности и формированию нового типа самосознания. Современные исследователи в своих последних работах показали, что наши традиционные представления о средневековье как о периоде безраздельного господства клерикализма, аскетизма и догматики, недостаточно основательны. Эпоха XI-XIII вв. в Европе характеризуется уже новыми веяниями, новыми настроениями, которые противостояли религиозно-догматическим представлениям раннего средневековья.

Эти настроения отражали все усиливающиеся противоречия в феодальном укладе европейских стран и свидетельствовали о новых социально-экономических процессах, ранее всего обозначившихся в Италии. Они приобретали все более явный гуманистический характер и заключали в себе зерно новой идеологии, более или менее четко формулировавшейся в эпоху Возрождения.

В XI-XII вв. эти настроения довольно активно проникали в рыцарскую среду, получая отражение в рыцарской этике, в рыцарских представлениях о любви и чести. Эти принципы, получившие название «куртуазии», заключали в себе определенную долю исторической прогрессивности, главным образом

за счет скрытого в них гуманистического пафоса. Они-то придали гуманистический пафос и куртуазному роману. Подобные настроения проникали не только в рыцарскую среду и отразились не только в куртуазном романе. Историкам французской литературы очень хорошо известны такие произведения как «Флуар» и «Бланшефлер», «Окассен и Николетт», «Мул без узды» и др. при наличии в них некоторых антикуртуазных мотивов, здесь явно чувствуется гуманистический пафос, здесь есть поэтизация любовных чувств и настроений, поэтому их следует включить в единую романическую традицию с куртуазным романом.

Все эти примеры доказывают, что тот тип произведений, который мы называем романом, начале рождаться еще в XI-XII вв. на заре эпохи возрождения, так как объективной причиной возникновения и активизации романических жанров явилось наличие такой нравственно-идеологической атмосферы, которая стимулировала возникновение и распространение гуманистических настроений. Вышедшая в конце 1976 года книга А.Михайлова «Французский рыцарский роман» убедительно подтвердила, что в творчестве французских писателей XI-XIII вв. мы имеем дело именно с романистикой.

Оценивая новаторский характер произведений данного типа в области содержания, интересно понять, что дали они европейскому роману с точки зрения формы. Куртуазный роман, по мнению Деска, отличается от эпических поэм и большей свободой повествования, умением построить сцену и передать психологическое состояние героев и в частности женщин.

На эти же особенности обращает внимание В.Жирмунский. Характеризуя куртуазный роман с точки зрения стиля, он пишет: «По своему стилю и технике рыцарские романы резко отличаются от героического эпоса. Видное место в них занимают монологи, в которых анализируются душевные переживания, очень живые диалоги, изображения внешности действующих лиц (первые опыты «портретирования» персонажей), подробное описание обстановки» Жирмунский В. история западноевропейской литературы. Раннее средневековье. Возрождение. М., 1947, с. 164.

Наибольшего внимания в этом романе заслуживает, сюжетно-композиционная его сторона. Сюжет большей частью представляет собой цепочку эпизодов, представляющих отдельные звенья в ходе приключений героя. Это так называемый авантюрный тип сюжета, в котором доминирует экстенсивный принцип развития действия. Этот принцип означает, что действие движется не за реализации внутренних противоречий, а главным образом за счет внешнего движения, «передвижения» героя. Поэтому мотивировки смены эпизодов нередко случайны, внутренние не обусловлены.

В куртуазном романе наряду с экстенсивным, начинает очень явно проступать и интенсивный принцип в организации сюжетного действия, который обнаруживается в кульминационных психологических сценах, а также в развязках и во всей внутренней напряженности, просвечивающей сквозь авантюрный сюжет и обусловленный наличием в этом романе

психологических коллизий. Эта цельность и собранность тем очевиднее, чем глубже проникает автор во внутренний мир своих героев, чем яснее осознает потребность не просто нарисовать, а раскрыть его характер, его отношение к женщине, к Любви, к вассальному долгу. В ряде романов Кретьена де Труа («Ивен», «Клижес», «Эрек и Энида») она уже вполне ощутима. Что касается такого произведения как «Тристан и Изольда», то оно заслуживает особого внимания.

Сюжет этого произведения поражает своей стройностью и внутренней логикой. Несколько затянута лишь экспозиция – здесь и традиционные поединки и неожиданные приключения героев, - но как только повествование доходит до эпизода встречи Тристана и Изольды, оно вступает в определенное русло, которое напоминает по своему построению зрелый роман. Автора даже трудно упрекнуть в излишнем количестве эпизодов – настолько они необходимы и художественно оправданы. Художник как-бы проводит героев через ряд нравственных и физических испытаний и доказывает, что любовь их не умирает, несмотря ни на какие моральные и прочие запреты. Герои живут до тех пор пока у них есть надежда и, может быть вера в судьбу – они умирают, когда все возможности, доступные им, исчерпаны и всякая надежда на счастье исчезает. Роман завершается лирической концовкой, в которой выражено авторское отношение к героям, и которая, сливаясь с развязкой, завершает роман. Не будь такой четкой развязки, весь этот рассказ не имел бы той цельности, поэтичности, философско-гуманистической направленности, которая делает его очень значительным произведением французской литературы предренессансной эпохи.

Новой эпохой, в которой роман обрел очень прочную почву для своего развития, была эпоха Возрождения. Об этой эпохе написаны десятки русских, зарубежных исследований. На основе изучения этих работ можно прийти к обобщающему выводу, который сформулирован в работах Н.Конрада, Л.Пинского, А.Дживелегова, И.Голенищева-Кутузова. Это вывод о гуманистическом характере мировоззрения той эпохи, которое было обусловлено социально-экономическими процессами.

«Гуманизм, - пишет Н.Конрад, - составляет, как нам кажется, первый признак эпохи возрождения. Ренессансный же гуманизм состоял в уверенности человека в ценности своей личности. При этом сознание такой ценности было сопряжено с представлением об автономности человеческой личности, ее свободы и самостоятельности». Де Санктис. История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963, с 34. Именно в эпоху Возрождения гуманизм становится ведущим течением европейской общественной мысли и именно в гуманизме впервые получает теоретическое обоснование идея свободы, независимости, самоценности человеческой личности.

Разработка новых гуманистических принципов стимулировалась в эту эпоху новыми общественными потребностями, и в первую очередь, стремлением тех или иных общественных слоев осознать свою роль, определить свое место в общественной жизни, обосновать свое право на

активность, самостоятельность, предприимчивость, инициативность. Она способствовала и развитию нового мироощущения, раскрепощающего сознание

от оков авторитаризма. Благодаря этому складывалась атмосфера, которая составляла почву и для возникновения новых жанров.

Характеризуя романистику эпохи Возрождения, целесообразнее вести речь не о французской, а об итальянской литературе, ибо так же, как Франция «явилась классической страной западноевропейского феодализма», Италия стала классической страной европейского гуманизма. Специфические качества европейского романа, обозначившиеся в эту эпоху, проявились наиболее ярко именно в ее литературе. К этому типу произведений следует отнести те развернутые лироэпические или даже эпические повествования, которые создавались по канве рыцарские романов или более ранних эпоей. Их авторы – знаменитые поэты Италии Боярдо, Ариосто, Тассо («Влюбленный Роланд», «Неистовый Роланд», «Освобожденный Иерусалим»).

Некоторые исследователи относят эти произведения к жанру героических поэм, основываясь, очевидно, на том, что здесь. Изображаются рыцарские походы и подвиги. Но дело в том, что в описании этих подвигов преобладающее место занимает не изображение национально-героических деяний и стремлений рыцарей, а показ необычайного, авантюрного, таинственного в их жизни.

Безудержная фантастика, которая пронизывает поэмы Боярдо и Ариосто, служит основным средством романизации, невероятности происходящих с ним приключений. В этих поэмах и страсть изображаются как волнующее и пленительное чувство, как проявление раскрепощенного человеческого духа, а храбрость и сила как проявление земной человеческого духа, а храбрость и сила как проявление земной человеческой силы.

В поэмах Боярдо и Ариосто трактовка рыцарской тематики в духе Ренессанса особенно очевидна. «Главными пружинами действия у Боярдо являются любовь, ревность, соперничество, женская хитрость» (Мокульский С. Итальянская литература в эпоху Возрождения, М., 1966, с. 113.) Грубоватые палладины Карла Великого, продолжает исследователь свою мысль, превращаются в изящных рыцарей, а суровый Роланд в нежного любовника. Герои готовы на любые подвиги в честь прекрасной дамы. Все их приключения имеют сказочный, фантастический характер. В «Неистовом Роланде» то же самое. Тема борьбы Карла Великого с сарацинами не имеет для Ариосто принципиального идеологического значения. Она заслоняется темами любви Роланда и Анжелики, Руджера и Брадаманты.

В «Освобожденном Иерусалиме» Тассо эпическое, героическое начало выражено сильнее – осада и взятие Иерусалима трактуются здесь в религиозно-героическом плане. Но и здесь гуманистический дух весьма ощутимо дает себя знать и это произведение насыщается романтическими

эпизодами, фантастическими приключениями, элегическими картинами любви, которые и являются, по замечанию С.Мокульского, «наиболее интересными и полноценными элементами поэм».

Основной же дух эпохи, основной пафос, свойственный ее представителям и окрасивший ее искусство – это пафос утверждения человеческой силы, смелости, ума, таланта, но не в сфере героической борьбы, а в сфере борьбы за личное самоутверждение, в сфере странствий, открытий, приключений.

Благодаря этому мы находим в произведениях той эпохи ту самую трактовку характеров, тот интерес к личности, к ее новому мироощущению, которая проступала уже в куртуазном романе. Следовательно, которая проступала уже в куртуазном романе. Следовательно, в этот период итальянская делает следующий шаг в освоении европейской литературой жанра романа.

Рыцарские романы эпохи Возрождения писались по материалам ранних героических песен и сказаний, поэтому читатели и слушатели той эпохи встречались в них с известными им героями и даже ситуациями. Но, подобно тому, как переосмыслялась и романизировалась проблематика, менялась и форма. Это изменение прежде всего выразилось в сюжете. В эпосе ядром повествования было событие, и оно концентрировало вокруг себя эпизоды сюжета. В поэмах Боярдо, Тассо, Ариосто такой центр исчезает.

Тассо надолго забывает о битве под Иерусалимом и уводит повествование в сторону. Главный интерес представляют для него сами герои с их собственными приключениями, переживаниями и чувствами, благодаря чему сюжет приобретает экстенсивный характер и представляет цепочку авантур, скрепленных логикой мысли автора. Поэтому децентралистский принцип в строении сюжета как бы усиливается. «Неистовый Роланд» Ариосто отличается невероятным обилием действующих лиц (2000), пестротой и мозаичностью эпизодов, неожиданностью перехода от одной сцены к другой, и от одной сюжетной линии к другой. Все это создает впечатление запутанной и лишенной единого центра композиции, но это на первый взгляд.

Исследователи доказывают, что за всей этой анархией и разбросанностью легко уловима цельность и гармония.

Сложность композиционной структуры этих произведений определяется сложностью самого замысла и, в частности, особенностями гуманистического понимания личности и личной свободы в тот период. Художник стремится показать величие, богатство и разнообразие явлений внешнего мира, а также силу и красоту человеческой личности, свободной, самостоятельной, пренебрегающей всякими ограничениями и утверждающей себя самым фантастическим образом.

Следовательно, роман этого периода, будучи авантурным, экстенсивным, все же тяготеет к интенсивности, законченности, ибо это отвечало его внутреннему содержательному принципу, ибо это

концентрировало внимание автора на облике самого героя, а не на чисто внешних его приключениях.

Что можно было бы сказать в этом плане об английской литературе? Установив, что и сюда проникали гуманистические настроения и нашли достаточно благодатную почву, можно было бы сделать вывод, что и здесь вполне была подготовлена почва для романа. Но близкая роману проблематика отразилась преимущественно в произведениях драматического рода, конкретнее, в драмах и трагедиях Шекспира, Марло и др. Английская драма несомненно оказала свое влияние на европейскую романистику своей разработкой проблемы личности и художественными завоеваниями в области создания интенсивного типа сюжета.

Следующий этап в развитии именно романа, который должен быть выделен в отдельный этап – это период XVI-XVII вв., когда сложился так называемый авантюрно – плутовской роман, наиболее богато представленный во французской и испанской литературах.

Творчество ряда писателей, явившихся авторами наиболее известных авантюрно - плутовских романов – Сореля, Скаррона, Фюретьера связано с деятельностью вольнодумцев. Литературное направление или течение, связанное с идеями французского вольномыслия было лишь одним из трех направлений французской литературы XVII в. При этом наиболее классицизм. Его теоретиками была выдвинута такая идея, которая объединяла и вдохновляла самых разных писателей-классицистов – идея подчинения чувства – разуму, страсти – долгу, человека – обществу. Это была авторитарная идея, возникшая, однако, не на религиозной почве, а на почве рационалистической картезианской философии. Но она сыграла в то время прогрессивного самосознания эпохи.

Вольнодумная литература противопоставила этой идее гуманистическую идею свободы и культа человеческой личности. Этот роман культивировал героя, свободного, независимого, порвавшего внешние связи с феодальными институтами, порой весьма умного, талантливого, добивающегося успеха и положения в обществе не родовитостью, а собственным умом. Но основное стремление любого из таких героев сводиться в конечном счете к завоеванию собственного благополучия и общественного положения. Он выделяется из общества и противопоставляет ему свою философию до тех пор, пока не добивается победы на жизненном поприще. Поэтому это противопоставление не внутреннее, а внешнее. Его самосознание отнюдь не представляет наиболее прогрессивный тип самосознания эпохи.

В авантюрно-плутовском романе XVII в. наибольший интерес представляет не самосознание героя, а те картины быта и нравов, которые дают, достоверную картину жизни французского общества XVII столетия. Своеобразие содержания проявляется и в структуре данного типа романа, в его сюжетной и композиционной организации.

Следующий этап в развитии французского романа совпадает с XVIII в. однако, хронологическая грань в данном случае показывает не только

наступление нового периода, но и новой стадии в развитии европейского романа, которую можно назвать стадией формирования концентрического романа. Наступление этой стадии именно в XVIII в. было обусловлено глубокими социально-историческими изменениями в жизни Франции.

XVII в. был веком относительной гармонии. Социальные противоречия между народом и правящими классами существовали подспудно и давали о себе знать отдельными вспышками народного недовольства, а противоречия между растущей буржуазией и дворянством временно были заглушены, уравновешены политикой Ришелье, подавлены идеей сознания единого централизованного государства под эгидой сильной королевской власти.

XVIII в. явно меняет соотношение общественных сил в стране и тем самым приводит к углублению различного рода противоречий. Буржуазия все активнее противопоставляет себя дворянству, все заметнее влияет на ход экономической жизни страны, народ, крестьянство все больше разоряется. Новые отношения между сословиями, обосновываясь и укрепляясь в жизни, требуют идеологической поддержки и санкции. Идеологическое обоснование они находят в работах просветительских мыслящих теоретиков XVIII в.

Конечно, среди французских просветителей XVIII в. было люди разного склада – Вольтер, Дидро, Руссо, Монтескье, Гольбах, Гельвеций. Их объединяла активная борьба против старого порядка вещей и всех его устоев.

Эта критика проявлялась достаточно сильно и в критике феодальной морали и в противопоставлении авторитарным христианским представлениям о человеке идеи свободы и независимости человеческой личности, которая освещалась, оправдывалась и санкционировалась на данном этапе теорией естественного права. Идея защиты человеческой личности не могла не стимулировать и развитие романических жанров. Доказательством этому служит знаменитый роман Руссо «Новая Элоиза» как наиболее характерный образец того типа романа, который сложился на данном историческом этапе. К тому же типу относятся романы Ричардсона и др.

В качестве главных героев в романе Руссо выступают молодой интеллигент – разночинец и девушка из аристократической семьи. В качестве главного предмета изображения – их личные взаимоотношения. Героев объединяют общие интересы, духовные стремления, внутренняя симпатия друг другу, переходящая в любовь, а разделяет глубокий социальный барьер, который становится источником их жизненной драмы. Однако, в ходе повествования о судьбах своих героев Руссо сосредоточивает основное внимание на нравственных противоречиях, становящихся источником их бесконечных размышлений, страданий и приводящих в конце концов героиню к преждевременной гибели. Изображение нравственных конфликтов и противоречий и делает это произведение романом уже нового типа, отличным от многочисленных рыцарских и авантюрно-плутовских романов XVI-XVII вв., в которых герой показывался, как правило, в борьбе за свое чувство или за материальный успех и материальное благополучие.

Здесь в центре внимание писателя две группы противоречий – противоречие между старой и новой моралью и противоречие между долгом и чувством. Эти противоречия взаимодействуют и борются между собой, подготавливая исход романа и его развязку. При этом, главным было долгом и чувством. Роман был задуман таким образом, чтобы показать, как герои, ощущающие склонность друг к другу, утрачивают моральную чистоту, ступают на путь прелюбодеяния, а затем очищаясь от своих грешных помыслов и стремлений, возвращаются на стезю добродетели.

Для реализации и выявления этого противоречия и построен сюжет, в котором Руссо подвергает свою героиню бесчисленным испытаниям, заставляет ее мучиться бесконечными сомнениями, придумывать массу препятствий и оговорок для своего чувства, а затем и вовсе отказаться от этого чувства во имя соблюдения более высоких нравственных принципов: во второй части романа Юлия показана верной женой, добродетельной матерью и мудрой защитницей своих подданных. Это должно говорить о том, что противоречие разрешено в пользу долга и нравственные конфликты исчерпаны. Иначе говоря, добродетель сильнее порока, она всегда находит дорогу к сердцу человека.

Однако данный сюжет наталкивает и на другое его истолкование. Особое внимание обращает на себя трагическая развязка сюжета. Гибель героини, мотивированная внешними обстоятельствами, по существу, внутренне подготовлена всем ходом событий. Жизнь Юлии после знакомства с Сен-Пре в особенности в период замужества была отнюдь не счастливой. Она была цепью метаний, порывов, страданий, заглушенных голосом разума. Причиной же этих порывов была та неудовлетворенность и то стремление к счастью, которое она могла обрести лишь в любви к избранному ею человеку. Поэтому ее гибель, внешне случайная, внутренне неизбежна. И что примечательно, накануне своей смерти героиня убеждается в том, что никакие испытания не «исправили» ее, не вытравили из ее сердца чувства к Сен-Пре; она умирает со словами любви, обращенными к этому человеку.

Идея свободы любви, так же как свободы в отношениях между людьми, идея равенства и независимости людей и явилась наиболее глубокой и исторически прогрессивной идеей романа Руссо.

Трагическая гибель героини явилась, таким образом, формой разрешения другого конфликта, другого противоречия, которое мы обозначили выше как противоречие между старой, феодальной, и новой моралью.

Утверждение чувства, внимание к эмоциональной стороне человеческой жизни и их защита от сословных предрассудков было отражением исторически-прогрессивных тенденций в идеологических системах французских просветителей, в том числе и Руссо.

Обращение писателя к подобным противоречиям, т.е. к нравственной стороне жизни человека, к его самосознанию способствовало тому, что именно в его творчестве был сделан решительный шаг по пути освоения

концентрического романа, который станет господствующим типом романа в XIX и XX вв.

Выбор именно таких конфликтов неизбежно приводит к тому, что в центре повествования оказываются один - два героя, а основное внимание сосредоточивается на изображении их внутреннего мира. Их внутренний мир эволюционирует, и через показ такой эволюции писатель дает свое понимание и оценку характеров. В ходе эволюции Руссо подводит героев к определенному итогу, к определенному выводу.

Таким образом Руссо объективно сделал большой шаг на пути освоения концентрического романа.

Тенденция к созданию романа нового типа, романа идеологического склада с концентрическим типом сюжета гораздо отчетливее проявилась в XIX в. новые общественные процессы способствовали этому.

В первой трети XIX в. роман интенсивно прокладывает себе дорогу, выступая в нескольких разновидностях, наиболее значительными из которых представляются произведения Шатобриана «Рене», Константа «Адольф» и Стендаля «Красное и черное».

Произведение Шатобриана появилось в 1806 г. Герой его показан в процессе своей духовной эволюции. По замыслу автора Рене должен был пройти такой путь идейно-нравственных исканий, который привел бы его от неудовлетворенности, сомнений, порывов и мечтаний к душевному успокоению и смирению. На деле же все оказалось иначе. Если проследить ход внутреннего развития Рене, то можно наметить его этапы и понять, какие испытания он прошел и к чему они его привели.

Сначала это было стремление обрести себя в религии, затем в изучении прошлых цивилизаций, в стремлении постигнуть смысл истории, потом в уединенном существовании и общении с немногими близкими людьми, затем вновь в религии и, наконец, в патриархальном образе жизни на берегах Луизианы, среди натчезов. Что это дало ему? Один разочарования, которые следовали один за другим.

Поэтому все его чувства и эмоции подчинены одному настроению – всепоглощающей разочарованности. Ране недоволен жизнью, он воспринимает ее как тяжелое и ненужное бремя, он бродит по жизни бесплотным призраком, ни на что не надеется и ничего не ждет, считая всю жизнь бессмысленной. Отсюда его тоска, одиночество, бесприютность, отчужденность. Чувство тоски дополняется у него чувством отвращения к жизни и желанием скрыться и найти убежище от ее тревожений.

За всеми этими переживаниями и рассказами встает вполне определенной социальной характер, сильно романтизированный и схематизированный автором, а за его настроениями скрываются весьма определённые тенденции в настроениях и в мыслях дворянской интеллигенции, напуганной французской революцией и потерявшей в ней все свои привилегии.

Для изображения своего героя Шатобриан избирает форму короткого рассказа—монолог, ведущегося от лица героя. Рассказ дан в

композиционном обрамлении, мотивирующем форму исповеди и её краткость: Рене излагает миссионеру Суэлю и слепому Сашему историю своей жизни. В своём рассказе Рене не столько воспроизводит ход событий своей жизни, сколько ход переживаний, внутреннее состояние своего духа на том или ином этапе своего развития.

Но несмотря на это в нём явно наличествуют те особенности, которые отвечают его романической сущности. Имеющиеся здесь повествовательные эпизоды, составляющие одну сюжетную линию сосредоточены вокруг героя и раскрывают его эволюцию, которая завершается определённым нравственным, философским итогом. Отсюда завершённость и самого сюжета, кончающегося развязкой. Однако сосредоточенность сюжетного действия вокруг одного героя не только «сжимает», но и концентрирует роман, делает его интенсивным в противовес экстенсивному. А это было очень важным завоеванием европейской романистики. Такой роман, не распадается на части, не рассыпается на отдельные эпизоды, как мог рассыпаться авантюрно-плутовской роман, богат насыщенный бытовыми сценами.

Кроме того, этот роман, хотя и невелик, но довольно ёмок и богат содержанием. Только атмосфера эпохи входит в него не через бытовые эпизоды и описания, а через размышления героя, через его реплики, через его настроения, которые часто приобретают обобщающий характер, и в них начинает звучать голос автора. Это дает возможность еще отчетливее ощутить атмосферу эпохи. В лирических высказываниях и комментариях дается и оценка происходящего и происходившего.

Роман Б.Констана «Адольф» (1814 г.) посвящен судьбе интеллигента тех же лет. Адольф появляется на страницах романа молодым университет, мечтающим о каких-то возвышенных целях и жаждущим найти и проявить себя на общественном поприще. Вместе с тем мы видим его ничем не занятым, скучающим, порою весьма желчным и злым. Встречаясь с весьма незаурядной, умной, образованной, романтически настроенной женщиной, Адольф увлекается ею, отчасти искренне, отчасти из тщеславия. Добившись любви этой женщины, Адольф очень скоро превращает ее жизнь в цепь бесконечных страданий и пыток, так как не знает, что же он хочет – любви и привязанности или свободы и независимости. Его собственная жизнь и его поведение также становятся цепью метаний, порывов, противоречий. В его душе и в его отношении к Элеоноре все время борются искренность, доброта, человечность, любовь – с сухостью, рассудочностью, черствостью, эгоизмом.

Это объясняется наличием двух противоположных тенденций в создании героя – тенденции утвердить, отстоять себя как независимую и свободную личность и обратной ей тенденции, подавить в себе эти стремления, подчиниться господствующим принципам и тем самым подавить свое собственное самосознание.

Первая тенденция возвышает его, определяет его критицизм и ставит его во враждебные отношения с окружающими. Вторая – ослабляет этот конфликт и придает ему чисто индивидуалистические формы: Адольф

уходит в себя и одинаково скептически относится и к обществу, и себе, и к любящей его женщине.

Эти противостоящие друг другу тенденции в создании героя, определяющие его собственное мирозерцание, отражаются и на его взаимоотношениях с Элеонорой.

Воспроизведение подобных конфликтов приводит Констана к созданию новой модификации концентрического романа, продолжающего традиции Шатобриана и Руссо и уже кое в чем развивающего их. Произведение Б.Констана невелико по объему и не намного превосходит в этом отношении «Рене» Шатобриана, но это произведение уже всецело повествовательного характера. Характеры героев раскрываются не в эмоциональных сентенциях и самодовлеющих высказываниях, а в действиях, поступках, взаимоотношениях друг с другом и с другими действующими лицами. Поэтому здесь налицо весьма четкий и развитый сюжет. В сюжете взаимодействуют в основном два героя, развитие действия соответствует развитию их личных отношений. Это несомненно, концентрирует роман, направляя основное внимание автора на характеры главных героев, и придает внутреннюю и внешнюю законченность сюжету.

В сюжете писатель сосредоточил внимание на психологических перипетиях личных отношений.

Здесь имеются в виду различные приемы психологической детализации, психологически насыщенный диалог, портрет, внутренний монолог. В изображении внутреннего мира и человека Констан сделал шаг вперед по сравнению с Шатобрианом. Все это позволяет назвать его «Адольфа» первым реалистическим, идейно-психологическим романом концентрического типа.

Новые возможности концентрического романа, открытые на том историческом этапе, обнаружились в романе Стендаля «Красное и черное» (1829г). Освоение и открытие этих возможностей было связано с освоением и раскрытием новых конфликтов, новых противоречий, что, в свою очередь, было обусловлено наличием демократической тенденции в мировоззрении Стендаля.

Для ряда исследователей творчества Стендаля «Красное и черное» является романом о честолюбивом юноше пробивающемся из низов и совершающем головокружительную карьеру, использующем в корыстных целях любые средства, в том числе ум, обаяние, лесть, любовь женщин и лицемерие.

Однако, мотив честолюбия, борьба за успех, за общественное положение, за личное счастье- это не самодовлеющий мотив романа, на котором сосредоточивает внимание писатель и которым руководствуется в изображении главного героя.

Основным героем романа является Жюльен Сорель, основной сюжетной линией -линия развития его судьбы. Но главным моментом, на котором фиксирует внимание автор, является идеологическое противопоставление героя и общества, а ведущим мотивом, определяющим

его поведение, мотив ненависти, вражды к буржуазно-дворянскому обществу, вытекающий из его идейных позиций, а не только из его плебейского происхождения.

Выделение на первый план этого мотива приводит к основанию того, что главным конфликтом, определяющим судьбу Ж.Сореля, а вместе с тем, главным конфликтом, определяющим борьбу и соотношение сил в самом обществе, является конфликт между демократическими силами и всеми теми группами и партиями (монархисты, легитимисты, либералы, клерикалы, янсенисты и т.п.), которые составляли один лагерь, один политически-идеологический блок, противостоящий завоеванию французской революции и тем традициям наполеоновской эпохи, которые были связаны с сохранением завоеваний этой революции.

Этот конфликт становится основным в романе. На одном его полюсе Жюльен Сорель, на другом - все те, кто боится подобных ему и кто готов всеми силами помешать его жизненным успехам. Жюльен выступает здесь не только как чернорабочий, плебей, сын плотника, желающий занять в обществе более высокое место, но и как носитель иных принципов, иных представлений. В ходе повествования основной интерес автора сосредоточивается не только на его карьере, которой Жюльен обязан более всего уму и таланту, а более всего на тех противоречиях, которые в конце концов выливаются в неизбежный конфликт и мотивируют трагическую развязку.

Поэтому при анализе романа интереснее всего остановиться на рассмотрении взглядов героя и его взаимоотношений с обществом, которые определяются внутренней позицией героя.

Идейная позиция героя романа сложилась не сразу, а балы обретена им в процессе общения сначала с миром Реналей, затем с французской аристократией в особняке де ла Молей. Общаясь с тем и другим миром, Жюльен все яснее осознает, что от этого общества его отделяет не только социальный барьер, но и глубокие внутренние убеждения. Осознание этих различий постепенно приводит его к выработке более или менее четких идеологических принципов.

Мадемуазель де ла Моля и ее брат граф Нербер очень легко устанавливают, что Жюльен является не просто способным плебеем, рвущимся к богатству и власти, но и потенциальным сторонником иной политической партии.

Как можно понять из высказываний Жюльен, он много читает, думает, размышляет. Его жизнь в особняке де ла Моля и его участие в делах маркиза позволяет ему уяснить, какие проблемы являются наиболее важными, какие противоречия раздирают общество на враждебные партии и грозят новой революционной волной. Жюльен задумывается над судьбами революции и додумывается до следующих мыслей.

Его отношение к Наполеону тоже меняется. Наполеон остается для него великой личностью, но отнюдь не ну миром. Жюльен подвергает анализу некоторые моменты его деятельности и приходит к весьма

критическим выводом. Он становится все более трезвым аналитиком и исследователем окружающих.

Его стремление обрести положение не приводит к активной борьбе за материальный успех, к примирению с окружающим. Внешнее сближение с кругом господина маркиза не снимает и не ликвидирует его внутреннего отчуждения.

Жюльен очень трезво, рассудочно и требовательно относится к себе, вырабатывает свой характер, но отнюдь не только ради личного успеха.

В нем вырабатываются черты возможного общественного деятеля, и его характер вернее всего мог бы проявить себя в политических обстоятельствах. Ведь он мечтал не только о славе для себя, но и о свободе для всех. (См.: Стендаль, Указ. соч., с 380.

Всем ходом повествования, всем развитием событий, писатель подводит нас к мысли о том, что в герое романа показан не просто плебей-честолюбец, но и человек определенных симпатий, даже определенных, чуждых аристократии, политических взглядов. Норбер прямо говорит об этом. В воображении Матильды его облик ассоциируется с обликом Дантона.

Героя своего романа писатель готов сделать более решительным революционером -он лишает его страха перед насилием, он приписывает ему мысль об успехе революции в зависимости от связи ее с народом. Это мотивируется социальным происхождением героя.

Развязка является очень важным моментом в романе-она уточняет и проясняет его основной конфликт. В трагическом исходе- главный итог жизни героя, оценка позиций им самим.

Оказавшись перед необходимостью выбора, перед решением вопроса о том, быть или не быть и во имя чего быть. Жюльен очень скоро приходит к уяснению своего положения и своих стремлений. Жюльен видит, что он достиг очень многого, что он оказался на высокой ступеньке французского общества, он приобрел чин офицера и право быть зятем маркиза де ла Моль. Ну а что же дальше?

Удовольствоваться этим положением или продвигаться выше?

Это было уже невозможно. Это значило бы действительно лицемерить или сдать свои идейные позиции. А ведь он не мог лицемерить даже с Матильдой, когда понял, что не любит ее. В процессе своего восхождения он не лицемерил, а таил свои взгляды до тех пор, пока это было возможно. Необходимость же по-настоящему лицемерить и оказалась не под силу ему. «Я любил правду.. А где она?.. Всюду одно лицемерие даже у самых добродетельных, даже у самых великих!.. Наполеон на острове святой Елены.. Боже мой! Даже такой человек, да еще в такую пору, когда не счастье должно было его призывать к долгу, унижается до шарлатанства». (Стенда. Цит. соч., с. 565.) И Жюльен понимает, что не может слиться с этим обществом, не может проникнуться его принципами. Поэтому он принимает решение не искать оправдания и в момент выступления на суде предрекает себе смертельный исход.

Поэтому, несмотря на желание сохранить жизнь свойственное любому живому человеку. Жюльен бросает в глаза своим судьям такой вызов, который привел его к гильотине. Последний эпизод романа был последним пунктом в развитии основного конфликта романа.

Воспроизведение указанной ситуации и позволило Стендалю создать такой тип романа, который продемонстрировал новые возможности этого жанра.

«Красное и черное» использует все те достижения, которые выявились в романе Константа. Он ставит в центре главного героя, показывает его эволюцию. Эта эволюция не только бытовая, но и духовная, нравственная. В ходе этой эволюции реализуются идеологические и социальные противоречия, которые и достигают наивысшего напряжения в развязке романа. При этом они не разрешаются, а лишь взрываются. Поэтому развитие жизненной судьбы приводит героя не к обретению благ, не к успеху, а к трагической гибели. Наличие подобных развязок становится характерной чертой многих последующих европейских романов и является доказательством того, что это роман нового типа, в котором главный интерес и представляет идеологический конфликт и идеологические противоречия внутри общества.

Именно эти противоречия определяют в большинстве случаев развитие судьбы героя. В силу этого сюжетный конфликт-столкновение Жюльена с обществом в бытовом и личном плане- переплетается и взаимодействует с идейным конфликтом, каковым является противоречие жизненных и политических интересов демократической интеллигенции и буржуазно-дворянского общества эпохи 20-х годов, а сюжетные рамки романа раздвигаются -поэтому его никак уже нельзя назвать камерным.

Этому роману присуща именно та масштабность которой явно не хватало «Адольф» Константа и благодаря которой он становится своеобразной энциклопедией французской жизни эпохи Реставрации. Многочисленные сцены и эпизоды, воспроизводящие быт, нравы, отношения в обществе, создают ощущение энциклопедичности романа, а наличие единого конфликта цементирует их и создает сюжет со сквозным действием.

Другая очень важная композиционная особенность романа заключается в чередовании описания и повествования, в построении самой сцены, в манере подачи героев.

Одним из способов или одним из условий композиционного создания такого типа романа является выбор повествователя. Большинство предшествующих романов, в том числе романы Руссо и Константа, писались от первого лица.

В конце XVIII –начале XIXв, этот прием был историческим завоеванием европейской романистики, превратившимся в своего рода традицию

Стендаль нарушает, вернее, преодолевает эту традицию и прямо ведет рассказ от имени автора. В очень редких случаях автор-. Повествователь напоминает о том, что он был свидетелем и участником данных событий, но

чаще всего мы просто забываем об этом. Иллюзия достоверности достигается здесь не за счет участия повествователя и мнимой документальности, а за счет реалистического воспроизведения характеров и обстоятельств. Автор свободно ведет повествование, сплетая разные нити, выводя на сцену разных героев и беспощадно обнажая их мысли.

Все эти особенности свидетельствовали о дальнейшем движении романной формы, но движении не имманентном, а обусловленном реализацией определенного замысла. Наличие широты и масштабности при сохранении концентрической структуры явилось основным достижением Стендаля и одновременно важнейшим достижением европейского романа первой трети XIX в. В этом произведении европейский роман обрел те свои черты и особенности, которые соответствуют его природе и будут унаследованы последующими романистами. Поэтому самый факт его появления можно считать временем становления романной формы в европейской литературе.

Становление романа во французской литературе обусловлено длительным процессом его движения к своей зрелой форме. У французского романа XIX в. богатые традиции. Эти традиции будут развиваться и дальше Бальзаком, Флобером, Мопассаном, Золя и другими писателями. На эти достижения будут опираться и другие европейские литературы.

Так концентрический тип романа буквально в те годы появился и в русской литературе, которая не обладала столь богатыми романтическими традициями.

Это связано с тем скачком который произошел в развитии русской литературы с приходом Пушкина. Именно Пушкин поднял русскую романистику на общеевропейский уровень поэтому любопытно показать как воплощается романтический аспект в целостной структуре, какие именно стороны и грани этой жанровой формы осваивает первый русский роман, появившийся одновременно с романом Стендаля.

Сюжет в «Евгении Онегине» представляет собой цепочку эпизодов, расположенных между завязкой и развязкой и связанных причинно-временной последовательностью. В каждом из эпизодов участвует один из главных героев. Развязка демонстрирует разрыв личных отношений главных героев, углубивший драматизм их личной судьбы. Однако, этот драматизм определяется не только сложностью их взаимоотношений друг с другом, но главным образом, особенностями взаимоотношений с обществом и сводившимся в результате этих взаимоотношений мирозерцанием. Поэтому развязка обрывает действие, но не снимает и не разрешает основного, идейного конфликта между прогрессивной дворянской интеллигенцией и консервативной дворянской средой. В этой связи можно говорить о незавершенности конфликта, который и не мог быть исчерпан и завершен. Именно эту особенность мы заметили в романе Стендаля. Сюжет же вполне замкнут и завершен. Именно завершенность, замкнутость, закругленность действия придает сюжету концентрический характер, а концентричность служит выражением полноты раскрытия и исчерпанности

основной ситуации. Другой очень важной особенностью сюжета данного романа является то, что сюжет строится на личных отношениях. Через личные отношения Онегина, Ленского и Татьяны раскрываются как их собственные противоречия, так и их конфликты со средой. В силу этого общественные конфликты и противоречия, подмеченные Пушкиным в самой жизни, обнажаются большей частью не прямо, а косвенно.

Однако в некоторых случаях эти конфликты выходят на поверхность и отражаются в сюжетных столкновениях. Чаще всего это имеет место в таких сценах и эпизодах, которые посвящены изображению провинциального и столичного дворянства. Онегин на балу у Лариных был взбешен не столько видом расстроенной и не сумевшей скрыть свое смущение. Татьяны, сколько зрелищем этой тупой и ограниченной толпы Буяновых, Петушковых, Простаковых, общения с которой он всячески старался избегать во время своей жизни и деревне. Это доказывает, насколько чужд он был той среде, с которой связан был своим происхождением и социальным положением. Нечто подобное мы наблюдаем, когда застаем его на балу у генерала. Атмосфера петербургской гостиной, конечно, отличается от обстановки латинского дома, но и тут Онегин чувствует себя чужим и «лишним».

Основная часть эпизодов сюжета связана не с развитием этого конфликта, а с развитием взаимоотношений главных героев, с раскрытием противоречий, обнаруживающихся в их нравственно-психологическом складе.

Но несмотря на то что сюжет замкнут рамками личных отношений Онегин и Татьяны, роман Пушкина - емок и вместит ели. Эта емкость насыщенность достигаются различными средствами, важнейшим из которых является композиционная структура романа.

Одну из существеннейших особенностей композиции данного романа составляет наличие в нем развернутой экспозиции, в которой обрисована предыстория героя. Именно в экспозиции намечается основная ситуация романа и довольно явно объясняется, что причиной разочарованности Онегина и его отчуждения от света являются идейные мотивы и внутренний разлад с обществом. Уже здесь намечается противопоставление Онегина свету.

Другая очень важная композиционная особенность романа заключается в наличии здесь большого количества собственно авторской речи. Удельный вес повествовательных элементов в романе сравнительно невелик: сюжет насчитывает всего около десяти эпизодов. Зато весьма значительная роль принадлежит непосредственно авторским высказываниям. Эти высказывания выступают в основном в трех формах - в форме характеристик героев, данных от лица автора, в форме описаний обстановки, места действия и природы и в форме так называемых «лирических отступлений».

Многочисленные все сюжетные элементы в романе, нарушая, конечно, его эпический строй, не создают того впечатления, что роман растянут, вял и медлителен. Это определяется тем, что они весьма органично срастаются с

сюжетной тканью романа и не уводят наше внимание в сторону от происходящего, а лишь углубляют и концентрируют его.

От подобного впечатления в данном произведении нас избавляют еще и удивительные свойства самой речи, а среди этих свойств, а первую очередь, ее стихотворная организация, усиливаемая членением на строфы.

Пушкинская речь в данном романе отличается максимальной четкостью, прозрачностью, смысловой ясностью и определенностью, ее синтаксические конструкции характеризуются простотой и лаконичностью. Данные качества пушкинской речи как нельзя лучше соответствуют жанровой природе романа и способствуют усилению в нем эпического начала. Используемые здесь словесные детали очень верно и четко воспроизводят облик героев, обстановку, природу, поступки, очень ясно выражают авторское отношение к изображаемому, а в тех случаях, когда мы имеем дело с лирическими отступлениями, то они уточняют и комментируют авторские представления о характерах героев и их судьбе в очень четких и ясных лексических, семантических и синтаксических оборотах.

Итак, по своим сюжетно-композиционным и словесным особенностям роман Пушкина «Евгений Онегин» явился романом нового типа, воспринявшим достижения западноевропейского романа и продемонстрировавшим возможности этого жанра в условиях русской литературы.

Главное его достижение заключается в концентричности, в преодолении схемы построения авантюрно-плутовских романов, в умении сосредоточить внимание на характерах главных героев и обнажить их суть в одной-двух ситуациях. Другим не менее важным завоеванием этого типа романа является широта и масштабность, придающая ему «энциклопедический» характер, но органически сочетающаяся с его концентрической структурой.

В «Евгении Онегине» и сам сюжет, и авторские отступления имеют принципиально иной характер. Но и здесь сюжет, слабо развернут, недостаточно детализирован. Естественно, что автору тесно в рамках такого сюжета, и он стремится выйти за его пределы, используя лирические отступления. Большинство отступлений связано с ходом повествования, с анализом характеров основных героев, с обобщающими суждениями и выводами автора. Поэтому использование таких отступлений расширяет и обогащает смысл романа, делает его более емким, создает впечатление того, что перед нами не просто роман о любви, а настоящая «энциклопедия русской жизни».

Чем можно писать появления такого замечательного романа в русской литературе?

Во-первых конечно, гениальности Пушкина, который, вобрав в свое сознание и переработав все достижения мировой литературы сумел вывести русскую романистику на уровень современных ей требований. Во-вторых, и это не менее важно, своеобразно самого периода, той нравственной атмосфере, которая сложилась в России в середине 20-х XIX века и которая

обусловила формирование самосознания того типа, без которого немислимо становление романа.

Таким образом, подводя итоги анализу двух романов. «Красное «черное» и «Евгений Онегин», можно констатировать, что становление романной структуры наиболее отчетливо просматривается в творчестве Пушкина и Стендаля.

С о д е р ж а н и е

1. Теоретические предпосылки изучения романа.
2. Тенденция определение романа по содержательным признакам.
3. Судьба романа – судьба личности.
4. Структурные признаки романа.
5. Становление романа в европейских литературах.