

zej uwagi, koncentracji i umiejętności analitycznych. Nie poprzecza je on tylko na zagadnieniach ogólnych, ale według zasad teorii względności dzieli je na szereg drobnych aspektów, które następują przedstawia z różnych punktów widzenia. Atakując pasywność odbiorcy, czyni go Hurley współtwórcą w poszukiwaniu prawdy, gdyż dając jedynie porozumiane skrawki obrazu, zmusza odbiorcę do pełnej jego rekonstrukcji. Kolejne "nowum" Hurleyowskiego dydaktyzmu polega na ciągim powracaniu do sygnalizowanych problemów celu lepszego ich umoczenia i wzbogacenia, przy czym w sferze subtelnego, intelektualnych aluzji odbiorca sam musi wybierać drogę między dobrem a złem.

Reasumując, nietypowość "Kontrapunktu" Hurleya rozważanego jako bestiarium, polega na tym, że zamiast zbioru opowieści w których zwierzęta działały zgodnie z regularami ludzkiego świata, znajdują się zbiór postaci, reprezentujących różne postawy moralne, ukazane przez przywat światawierzącego, a przy tym potraktowanego naukowo świata alegorycznego morał płynący z utwo-ru przeszcząga nie tylko przed niebezpieczeństwem jakie może spowodować konflikt między rozumem i uczenciem, ale równocześnie udowadnia względność dobra i zła, którego nosobieniem jest człowiek natury — CZŁOWIEK.

#### Janusz Kaniowski

#### Of apoloek wozrodkenie

Wprost od apoloek wojskowania nie jest nowym. No imienia się ответы на него или чрезвычайно афоричны, лишили хандрой определенности, или же противоположны по смыслу: то отрицают само существование этого жанра в эпоху Ренессанса, то, напротив, относят к нему заслуги спорные произведения.

Прежде всего имелось разные традиции в определении жанра таких значительных творений XIV-XVI вв., как "Влюбленный Роланд" Бояльдо, "Некоторый Роланд" Ариосто, "Франсиада" Ронсара, "Кулады" Камоэнса, "Освобожденный Иерусалим" Тассо, представлявших собор смешение серьезно или иронически воспринятых традиций античных образцов, рыцарских романов и новых, собственно ренессансовых мотивов. Авторы академических поэтик издавна склонялись называть названные произведения причислять к жанру эпопеи, имея в виду прежде всего прямые переклички с античными образами, стихотворную форму, принципы композиции и пр. Так, в "Очерке теории литературы", созданном польским учеными М.Гловинским, А.Окóпель-Славиньской, Я.Славиньским читаем: "Традиции античного эпоса воскрешает только эпоха Воздохления. Ренессансный эпос ("Некоторый Роланд" Ариосто, "Освобожденный Иерусалим" Тассо) ... имел уже происхождение литературное, в отличие от своего античного первообраза, который выражал неизреченное ограничение роли потустороннего мира, составлявший сущность эпоса гомерического"<sup>1</sup>. В советской науке также довольно часто называют эти произведения эпопеями, хотя mention здесь другие: имеется в виду национально-патриотический пафос, как в незаконченном творении Ронсара, грандиозность построения, как у Тассо, новизну

материала — прославление открытия новых земель, — как у Камоэсса<sup>2</sup>.

Однако со времен классической немецкой и русской эстетики существует другая традиция, трактувшая название и инициалы произведения как поэмы, т.е. как повествования более узкое, членение, ограничение в своем содержании отражением каких-то пустых эпопея, ограниченные в своем содержании отражением каких-то пустых эпопея, ограниченные в своем содержании отражением каких-то пустых эпопея, но отдельных сторон действительности или же из отличийющихся достаточной глубиной отображения мира. Ф.В.Шеллинг в "Философии искусства" писал: "Основные черты романтического эпоса, или Рыцарской поэмы, обнаружение при характеристике Армосто, досугочак, чтобы показать различие и противоположность этого эпоса сравнительно с античным. Мы можем выразить сущность этого эпоса так: по своему материалу он эпичен, т.е. (его) категорией более или менее универсален, но по своей форме он субъективен, причем индивидуальность поэта здесь играет гораздо большую роль, не только благодаря тому, что поэт неизменно рефлексирует вед события, которое он рассказывает, но и благодаря восприятию целого, которое возникает не из самого предмета; будучи созданiem самого поэта, это построение не представляет эпических красот, кроме красоты произведения. Материал романтического эпоса уже сам по себе склонен к действенным лесом, поймы странных образов, с лабиринтом, для которого нет иной путеводной нити, кроме прихоти и каприза поэта. Уже отсюда мы можем заключить, что романтический эпос не является ни высшим, ни единственным видом, в котором этот жанр ( именно эпос ) востребует существоовать в новом мире... Во всяком случае и материал романтического эпоса можно назвать лишь относительно универсальным, поскольку он всегда требует от субъекта, чтобы тот перенесся на фантасмагорическую почву, чего античный эпос не делает". "... Вся мифология рыцарской поэзии основывается на чудесном, т.е. разделенном мире. Эта разделенность необходимо переходил в изображение...". Как видим, Шеллинг отмечает основное противоречие рыцарского эпоса эпохи Возрождения — отражение в нем разделенного мира и способность авторов преодолеть эту разделенность иначе, как с помощью "чудесного", фантастического элемента, вместо того, чтобы, используя новейшие формы искусства, пойти на встречу суровой реальности. Гельв., отмечая черты сходства поэма Армосто, Тассо, Камоэсса с античной эпопеей, подобно Шеллингу, видит ограниченность этих произведений в перевесе романтического материала (у Армосто), в отсутствии "самоотверженности", которая могла бы превратить ее в "хадисту" целой нации. Этот эпос (Тассо — П.И.) раскрывается как поэма, т.е. как поэтическое (Тассо — П.И.) раскрывается как поэма, т.е. как поэтическое событие, чески и ходу оно собирает и входит

указательное и уловительное преимущественно в художественном сознании взаимного, отчасти лирически, отчасти эпически повествовательного языка и вообще формы, вместо того, чтобы, подобно Гомеру, произведение, как подлинный эпос, находило слово для всего, что представляет собой нация в своих подвигах и раз наставляя высказывало это слово с непосредственной простотой. Даже в поэме Камоэсса, которую Гельв. считает "произведением, безусловно национальным по своему окажет и художественной обработкой, отчасти опиравшейся на античность, отчасти на итальянцев, которых убивает впечатление антической непосредственности"<sup>4</sup>. Развитие этих положений Шеллинга и Гельва находим у Белинского.

Называя "Освобождение Иерусалима" Тассо одной из "лучших попыток в эпосе у новейших народов", Белинский отмечает подражательность этого произведения как коренной его недостаток, помешавший автору глубоко отразить современный ему мир: "что имеет общего европейское рыдество средних веков с жизнию героической Греции? что имеет общего крестовые походы с троянской войной? — ровно ничего, ибо вперед него склонство нечего и брать в расчет! И однако же Тасс из того и другого непременно хотел сделать "Илладу" и несколько раз переделывал свою поэму в угоду академическим парикам...". "Прекрасные октавы (затверженные даже пародом) и отдельные красоты в "Освобождении Иерусалима" все-таки не спасают его от несчастия быть неудачной попыткой на эпическую поэму"<sup>5</sup>. Оценки классиков эстетической мысли нашли поддержку и дополнительную аргументацию у многих исследователей последующих поколений. Академик А.Зеселовский указывал на ослабление в рыцарской поэме интереса к общенациональной тематике, что, несомненно, подрывало его эпическую природу. Г.Поспелов называет поэмы Возрождения "романтическими" по характеру содержания. Проф. В. Капликин, специально изучавший теоретические взгляды Т.Тассо на германскую поэму, пришел к заключению, что намерение итальянского поэта соединить величие античной эпопея со сказочной приключивостью рыцарского эпоса не привело к полному успеху — родился ложно-классический эпос<sup>6</sup>.

Таким образом, нет оснований пересматривать те, добывшие усилиями нескольких поколений, заключения, которые справедливо усматривают в поэмах Возрождения, напоминающих по форме античные эпопеи, произведения иной языковой группы. В событиях, которые поэтизировали авторы, уже не было "всемирности", не было народности, в них не заключались коренные основы национального бытия. Самое "эпическое событие",

формально по-прежнему олицетворяющее с официаль но-государственным началом, войнами, крестовыми походами и т.п., теперь по объективным причинам, в условиях отсутствия эстетического состояния мира, уже не способно было дать жизнь подлинно универсальному замыслу. Недаром Белинский, столь к историческим переменам в искусстве, смело заявил, что за пределами Древности апофеи не должна строиться на воследовании великого события: "На всего этого мы выводим следствие, что мысль воспевать знаменитое историческое событие и из этого делать эпический поэму принадлежит к эстетическим заблуждениям человечества и что на этом зыбком основании ничего нельзя создать ... не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении, которое может войти в одну категорию с поэмами Гомера"<sup>9</sup>. Действительные образцы новой, ренессансной апофеи Белинский, а до него Шеллинг и Гегель увидели в творениях художников, которые "не сумели подражать ни Гомеру, ни Вергилию"<sup>10</sup>, — в "Комедии" Данте и "Дон Кихоте" Серрантеса.

Заключив, что у нового мира нет подлинно эпической идеи, "нет внутреннего тождества в творчестве, нет тождества состояния из которого этот мир возник", Шеллинг тем не менее специально оговаривает общие условия возможного возникновения новой апофеи и устанавливает общие черты. "Этот вывод, — писал он, — не может умалить отдельных попыток предвосхищения Гомера в определенные эпохи. Условие, благодаря которому становятся возможными подлинные опыты такого рода, таково: не упустить из виду основного свойства эпоса — универсальность, т.е. превращения в общее тождество всего, что расплывено во времени, но тем не менее определенным образом налилось ... Одна попытка такого рода была предпринята историей новой поэзии; такова "Божественная комедия" Данте; она остается неясенной и непонятой, поскольку стоит однако в смене эпох и поскольку со стороны тождества, обозначенного этой поэмой, поэзия, как и более творчество, распалась на такое множество путей, что эта становится общеизначимой только благодаря символической харктеру формы, сделавшись сама опять-таки односторонней из-за отсутствия стольких черт новейшего творчества".<sup>11</sup> Здесь снова упор лежит на том, что Данте сумел воплотить тождество мира, казалось, уже распавшегося; на том, что этот синтез мог быть достигнут только в символической форме; и эта последняя мысль, возможно, самое глубокое выражение против отнесения "Божественной комедии" к жанру апофеи, поскольку этот жанр предполагает реальную опору в действительности и, следовательно, должно быть найдено слово, адекват-

ное этой действительности. Однако, с другой стороны, Шеллинг, предвосхшая мысль Белинского, в авторской субъективности, в способности могучей индивидуальности охватить внутренним взором эпоху и выразить ее уединенное своеобразие "Комедии" и объяснил ее поэту первоосновой всей новейшей поэзии: "Необходимый закон последней с ее лекциими в неопределенной дали перспективами бодрого эпоса нового времени как замкнутого целого, обнаруживающего до сих пор лишь "рhapsодически" и в отдельных явлениях, заключается в следующем: индивидум должен свести к единому целому раскрытое перед ним часть мира и создать себе свою мифологию на материале своего времени, его истории и науки. Как древний мир в общем есть мир родовых образований, так мир новый есть мир индивидуумов: там общее действительно есть особенное, поколение действует как индивидуум, здесь, напротив, особенное представляет собой исходную точку и должно претвориться во всеобщность. Поэтому в Древнем мире все неизменно непреходяще: число как бы не имеет силы, поскольку ощущение соглашает с индивидуальным; в новом мире неизменно парят изменчивость и чередование, его определения составляют не замкнутый, но бесконечный благородный индивидуальный разнообразия круг; а так как универсальность есть сущность поэзии, то возникает неизбежное требование, чтобы индивидум в свою очередь стал общеизначимым через высшее своеобразие, чтобы он посредством завершенной самостоятельности вновь сделался абсолютны. Именно благодаря этой всеподобной индивидуальной, ни с чем не сравнимой чистоте его поэзии Данте является творцом нового искусства, которое немыслимо без этой свободной необходимости и необходимой свободы".<sup>12</sup>

Гегель специально не занимался "Комедией", но суждения его близки к тем, которые высказывал Шеллинг: "Наиболее самобытным и богатым произведением, подлинным художественным япосом христианского католического средневековья, наиболее обширной по содержанию и самой большой поэмой является в данной области "Божественная комедия" Данте. Правда, мы не можем назвать эпопеей в обычном смысле слова эту строку, даже почти систематически упорядоченную поэму, ибо для этого недостает индивидуально замкнутого действия, развивающегося на широких основах целого, и все же именно этому эпосу наиболее свойственно самое твердое членение и завершенность. Вместо особого события предметом "Божественной комедии" является вечная деятельность, абсолютная конечная цель..., местом действия являются ал, чистилие, небо; поэма и погружает в это бессменное бытие живой мир человеческой деятельности и страдания, конкретнее — ин-

индивидуальных личий и судеб. Здесь исчезает перед абсолютным величием конечного назначения и цели всех речей все единичное и частное в человеческих интересах и целях, с другой стороны, безусловно, алигативы даны наиболее прекрасные и милые моменты жизни мира, будучи объективно продуманы в своей глубине... Таким способом поэмы охватывает полноту наиболее объективной жизни...<sup>13</sup>

Белинский также указывает на универсальность творения Данте и на это соответствие духу времени. Для него "Божественная комедия" — "истинная "Илиада" средних веков...", выражавшая собой всю грудину духовной жизни своего времени, в свойственной этой жизни и этому времени формах"<sup>14</sup>. И в другой, более поздней статье: "Только "Божественная комедия" Данте подходит под идеал эпической поэмы... И это потому, что Данте не думал подражать ни Гомеру, ни Вергилию... Форма поэмы Данте так же самобытна и оригинальна, как и величие в ней дух. Между тем в поэме... не воспревращается никакого знаменитого исторического события, имевшего великого влияния на судьбу народа; в ней даже нет ничего героического... Следовательно, то, что хотели видеть только в эпических поэмах на манер "Энеиды", может быть в сочинениях совсем другого рода: не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении, которое может войти в одну категорию с поэмами Гомера"<sup>15</sup>.

"Дон Кихот" воспринят классической эстетикой как роман и одновременно как такой роман, который по универсальности, соприкосновению идеала и действительности — "земли" и "неба", по абсолютной устремленности героя является аполеей, близкой по типу (несмотря на, жалеется, разительное несходство!) к "Комедии" Данте.

Темой "Дон Кихота" Шеллинг обзывают "реальную в борьбе с идеальным", т.е. говорят о нем как о романе; но в ходе выявления целостного замысла обнаруживает творчество идеального над полной реальностью и сближает книгу Серрантеса с аполеей: "... Если обе половины назвать Идиадой и Одиссеей романа, то это будет не совсем неуместно и не совсем ложно". "То, что в ограниченном понимании неподобного ума могло показаться всего лишь сатирическим замыслу презратил в самую универсальную, содержательную и живописную картину жизни". "Древние прославляли Гомера за исключительно счастливую инвенцию пародии нового времени справедливо почитают за то же Серрантеса"<sup>16</sup>. Если составить с этими высказываниями Шеллинга суждения Гегеля и Белинского о "Дон Кихоте", то обнаружится принципиальное единство в по-

нимании своеобразия книги: ее универсальная эзотеричность объясняется бескомпромиссной устремленностью автора и его героя преодолеть расколотость мира, восстановить гармонию.

В последующие полтора столетия попыток определить конкретно-историческое своеобразие аполея Возрождения практически не было. Но впоследствии "Божественную комедию", "Дон Кихота" и, кроме того, "Таргантра и Пантагрэля" Ф.Рабле называли часто и нередко своеобразно мотивизируя такие определения. Так, Н.Гоголь в разделе своей книги по теории словесности "Меньшие роды эпопеи" ссылается на произведение Серрантеса как на великий образец прозаической эпопеи. В XX веке среди множества интересных, имеющих теоретическое значение высказываний о великих творениях Ренессанса, выделяется следущая мысль Т.Манна о "Дон Кихоте": "Перед нами одно из тех созданий человеческого духа, перед лицом которых полностью снимается теоретико-эстетические различия между эпопеем и в которых вечноЗ-эпическое начало раскрывается нам во всей своей само-бытиности и единстве; при этом совершенно несущественно, поется это произведение или говорится, в стихах оно или в прозе. Если "Divina Comedia" — роман, если уже и "Одиссея" была романом, то "Дон Кихот" — апос, и при этом величайший"<sup>17</sup>. Из непосредственно теоретических обоснований, в первую очередь, следует иметь в виду работы Г.Лукача о романе<sup>18</sup>, а в наше время исследований В.Кожинова "Происхождение романа" (Москва, 1963) и Г.Постелова о жанрах, в частности его статьи "Эпопея", опубликованную в "Краткой литературной энциклопедии" (г.8, Москва, 1975). В.Кожинов доказывает, что "Комедия", "Гаргантра и Пантагрюэль" и "Дон Кихот" эпопеи, так сказать, метадраматического содерания". Г.Постелов в рамках своей жанровой системы выделяет этиологическую группу жанров, способных в определенных условиях раскрывать "упадок целого национального общественного строя" и на основе этого приобретать "монументальные формы изображения жизни", как "Таргантра и Пантагрэль" Рабле. Часто творения Данте, Рабле и Серрантеса называют эпопеями, выкладывая в это слово скорее оценочный, метафорический, чем канонопределяющий смысл, или же указывают на искажительную универсальность изображения действительности. Оснований для такого понимания более чем достаточно. Эти книги воссоздают тотальный мир в его максимальных измерениях; они стоят у истоков формировавшихся европейских наций, их культуры и языка; они остались в вехах воплощением и знамением духовного единства итальянского, французского и испанского народов. Однако названные

особенности типологически повторяют древний эпос. Необходимо – опираться на понимание эпохи Возрождения как "величайшего прогрессивного переворота из всех, перенесенных до того времени человечеством" (Ф.Энгельс) – вновь поставить вопрос о конкретно-историческом своеобразии эпохи Ренессанса, воплотивших по особому структуре времени и искусства.

Тот общий пафос человека-универсума, который возник, как известно, в обстоятельствах, когда средневековые оковы рухнули, а новые, буржуазные, еще не определились и который язвил мировое гуманистическое движение, может рассматриваться как своеобразное восстановление "эпического мироизрания". В отличие от новеллы, комедии, сатиры и даже трагедии, в которых гуманистическое мироизрание выступило в соответствии с возможностями и требованиями каждого из этих жанров, в эпосе оно предстало максимально универсальным – как дарновесный опыт духа восстановить целостность и гармонию ставшего "неэпическим" мира, организующее начало здесь не событие, как у Гомера, а равновеликая мирозданию миртворящая идея автора.

Ад и рай, небо и земля, мрак незнания и свет знания, плоть и душа, проза и идеал, народ и элость – все бесконечности распавшегося мира, выступающие в бесконечностих художественных как сатирическим, героическим усилием автора демурага. Трехлевная сатирико-героико-утопическая структура ренессансных эпосов – художественный эквивалент историческому содержанию и значению Возрождения, этой величайшей духовной мобилизации человечества где-то на середине пути от древнего мира к миру новому. У Данте эта структура выступает в обличке религиозного "видения" непосредственно – как тематическое здание гармонизированной Вселенной и придать ей большее единство, чем то, которое утадывалось в божественном откровении. У Рабле – более опосредованно, во многообразии нескончаемого коловорота земного бытия, воссозданного с помощью упоением, сочностью и словесным расточительством, во всеупренидцем и всесоприятием "раблезианском" смехе. У Серранте – са – прежде всего в фигуре Дон Кихота, который подобно Гамлету, додгалася о бессмыслии господствующего порядка, но в отличие от шекспировского героя, отказавшегося действовать и быть (трагедийное решение ситуации), выступает как герой комический, трагический и эпический одновременно. Многочисленные попытки свести содержание и поэтику "Гаргантua и Пантагрюэля" и "Дон Кихота" к значению поз-

днейших романов игнорируют самое специфическое в них: универсальный характер соотнесения хаоса мироздания и творческой способности человеческого духа. В этом "тайна" "раблезианского смеха" и си туации "Дон Кихота" и объяснение того, почему "романические", "частичные" эпохи не смогли полностью их исчерпать. Как показывает наиболее объективные исследования, смех Рабле неизбежно свести ни к одному из позднейших значений комического: это не морализаторская сатира классицистов, не грустный юмор сентименталистов, не ирония романтиков, не смех сквозь слезы Гоголя и не гневный гротеск Шеллера. Его поразительная многозначность несет задание целого: обнять согласовать и победить несогласованные противоположности бытия.

Точно так же объявление "Дон Кихота" романом о невозможности анимина. Его поразительная многозначность несет задание целого: обнять всего потому, что такая "романизация" выясняет одну, трагикомическую сторону книги. На деле трагикомичность не только обнаруживает несостоинственность донкихотского героя перед лицом жизни, но одновременно является следствием и камертоном безмерно великой цели, к которой стремится герой и которая, в свою очередь, делает относительной правоту и силу действительности и соразмерного к ней отношения. Безусловно, Серрантес как самый трезвый художник Возрождения острее других почувствовал и изобразил расхождение великих идеалов и реальности. Но тем более безмерной и величественной оказалась его решимость соотнести крайности, как подлежащие вопреки всему где-то и когда-то сойтись. Безмерность, воззвщенность – основная тональность ренессансных эпосов, непосредственно определенная поисками их авторами мировой гармонии. Эта тональность напоминает торжественно-величавый тон древних эпиков и в то же время контрастирует с их естественно спокойным созерцанием разлитой по-всюду соразмерности и красоты.

В свете будущего развития жанра эпосов Возрождения представляют исключительный интерес той своей особенностью, которая отмечена в приведенных выше словах Т.Манна: в них нет дилемы "эпического" и "романического"; мир и герой в них равновелики. И поэтому перед нами такие "романы", которые охватывают весь мыслимый мир, т.е. являются в точном и полном смысле эпопеями; и наоборот, их можно называть "эпопеями", в которых "романическое", т.е. индивидуально-человеческое начало выражено с максимальной, не известной доселе аристотелевской интенсивностью, полнотой и масштабностью.

Примечания

- 1.
2. См., например, определение жанра Луизиад Калоэнса, данное З.И. Плавским - Краткая литературная энциклопедия, т.3, Москва 1966, с. 348.
3. Фридрих Вильгельм Шеллинг, Философия искусства, Москва 1966, с.379.
4. З.Гегель, Лекции по эстетике, Сочинения, т.XIV, Москва 1958, с. 287.
5. В.Г.Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т.3, Москва 1948, с. 470.
6. А.Н.Веселовский, Избранные статьи, Ленинград 1939, с.12.
7. Г.Н.Поступов, Проблемы исторического развития литературы, Москва 1972, с. 201-202.
8. В.Калининский, Теория эпоса молодого Тассо, Саратов 1929.
9. В.Г.Белинский, т.3, с. 471.
10. Там же, с. 470.
11. Шеллинг, с. 392-393.
12. Там же, с. 446-447.
13. Тегель, с. 283.
14. В.Г.Белинский, т.3, с. 182.
15. Там же, с. 471.
16. Шеллинг, с. 386, 385, 386.
17. Т.Манн, Собрание сочинений, т.10, Москва 1961, с. 276.
18. Г.Лукач, Проблемы теории романа, в: "Литературный критик", 1934, № 2,3; Литературная энциклопедия, т.IX, с.779.
19. Л.Пинский, Сюжет "Дон Кихота" и конец реализма Возрождения, в его книге: Реализм эпохи Возрождения, Москва 1961.

Streszczenie

Artykuł posiada charakter zarówno teoretyczny, jak i historyczno-literacki. Problem kształcenia się gatunku powieści-epopei w okresie Odrodzenia autor przedstawił na szerokim materiale literatury światowej. Formuzył ponadto kwestię prawdów literackich i metod artystycznych, zwakaszca w odniesieniu do romantyzmu i realizmu.