

Tej uwagi, kompetencji i inteligencji analitycznych. Nie poprzez-  
ta je on tylko na zagadnieniach ogólnych, ale według zasad teorii  
względności działał je na szereg drobnych aspektów, które następ-  
nie przedstawia w różnorodnych punktach widzenia. Atakując racjonalność  
obliczową, szukał go Nixleya wśród twórców w poszukiwaniu prawdy, gdyż  
dał się jedynie rozpoznać w skądinąd obrzydliwym, zmiernym odbiorcy do re-  
nej jego tektoniki. Kolejne "nowiny" Nixleyowskiego duktury-  
m rolega na dążeniu rozumienia do sugestywności problemów  
celem lepszego ich zrozumienia i wzbogacenia, przy czym w ste-  
rze subtelnych, intelektualnych aluzji odbiorca sam musi wybrać  
drogę między dobrem a złem.

Realizując, niefortunność "Kontraryktu" Nixleya rozumianego  
jako bestiariusz, rolega na tym, że zamiast złożyć opowieść w  
w których zwiastują dziać się zgodnie z regułami Indakiego świ-  
ta, znajdujemy zbiór roztacz, reprezentujących różne postawy  
moralne, ukazany przez pryzmat świadectw i zeznań, a przy tym  
roztaczanego naukowo świata alegorycznego: jednak rozumny z utwo-  
rni przedstawia nie tylko przed niezręcznością jakże może  
prowadzić konflikt między rozumem i rozumem, ale również  
nie odpowiada względności dobra i zła, którego powołaniem jest  
być on dążący - CZŁOWIEK.

### Павел Бранкович

#### Об японскѣ возрожденіе

Вопрос об эпохе Возрождения не является новым. Но именно с  
этим на него или чрезвычайно аморфны, лишены канровой определен-  
ности, или же противопоставлены по смыслу: то отрицают само существо-  
вание этого жанра в эпоху Ренессанса, то, напротив, относят к не-  
му весьма спорные произведения.

Прежде всего имеются разные традиции в определении жанра таких  
значительных творений XV-XVI вв., как "Видоленный Роланд" Болдио,  
"Некоторый Роланд" Армосто, Франкиада Ровсара, "Дунаиди" Калозе-  
ва, "Орвоободенный Нерусалим" Тассо, представляющих собой смене-  
ние серьезно или иронически воспринятых традиций английских обра-  
зов, иштарских роландов и новых, собственно ренессанских мотивов.  
Авторы академических поэтик называли склонны названные произведе-  
ния причислять к жанру эпопеи, имея в виду прежде всего прямые  
параллели с античными образцами, стихотворную форму, применимы  
композиции и пр. Так, в "Очерке теории литературы", созданном поль-  
скими учеными М. Гловиньским, А. Окопек-Славиньской, Я. Славиньским  
читаем: "Традиция античного эпоса возрождает только эпоха Возро-  
ждения. Ренессансный эпос ("Неистовый Роланд" Армосто, "Орвоободен-  
ный Нерусалим" Тассо) ... имел уже происхождение литературное, в  
отличие от своего античного первообраза, который вырос непосред-  
ственно из народной культуры. Основной своеобразия здесь является  
явное отращивание роли потустороннего мира, создаваемый сущность  
эпоса гомерического". В советской науке также довольно часто на-  
зывают эти произведения эпопеями, хотя мотивы здесь другие: иле-  
ются в виду национально-патристический пафос, как в незаконченном  
творении Ровсара, традиционность построения, как у Тассо, новизну



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

Заклинув, что у нового мира нет подлинно эпической идеи, "нет вытравленного тождества в творчестве, нет тождества содержания из которого этот мир возник", Шеллинг тем не менее специально отговаривает общие условия возможного возникновения новой эпопеи и устанавливает общие черты предвосхищения Гомера в определенные эпохи. Условие, благодаря которому ставоятся возможным подлинное опыты такого рода, таково: не упускать из виду основного свойства эпоса — универсальности, т.е. превращения в общее тождество всего, что расплывено во времени, но тем не менее определенных образом наличие... О д н а попытка такого рода была предпринята историей новой поэзии; такова "Божественная комедия" Данте; она остается неуслышанной и непонятой, поскольку стоит одинаково в смене эпох и посылку со стороны тождества, обозначенного этой поэмой, поэзия, как и общее творчество, распалось на такое множество путей, что поэма становится обозначимой только благодаря символическому характеру формы, сделавшись сама опята—таки односторонней из-за отсутствия столбчатых черт новейшего творчества"<sup>11</sup>. Здесь снова упор делается 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 возражение против отнесения "Божественной комедии" к жанру эпопеи, поскольку этот жанр предполагает реальную опору в действительности и, следовательно, должно быть найдено слово, адекват-

ное этой действительности. Однако, с другой стороны, Шеллинг, предвосхищая мысль Белинского, в авторской субъективности, в способности мотучей индивидуальности охватить внутренним взором эпоху и различить ее увидел главное своеобразие "Комедии" и объявил ее поэмой первоосновой всей новейшей поэзии: "Необходимый закон последней с ее лежащими в неопределенной дали перспективами большого эпоса нового времени как закнутото целого, обнаруживающегося до сих пор лишь "рационачески" и в отдельных явлениях, заключаются в следующем: индивидуум должен овести к единому целому раскрытую перед ним часть мира и создать себе свои мифологии 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 общее понятие совпадает с индивидуальным; в новом мире неуклонно царят изменчивость и чередование, это определения сосуществуют не замкнуты, но бесконечный подарок индивидуальному разнообразию круг; в так как универсальность есть сущность поэзии, то возникает неизбежное требование, чтобы индивидуум в своей чередой стал обозначимым через высшее своеобразие, чтобы он посредством завершенной самостоятельности вновь сделался абсолютным. Именно благодаря этой всецело индивидуальной, ни с чем не сравнимой черте его поэзии Данте является творцом нового искусства, которое немалыми без этой свободной необходимости и необходимостью свободы"<sup>12</sup>.

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

личудительных деяний и судьб. Здесь исчезает перед абсолютным величием конечного назначения и цели всех вещей все единичное и частное в человеческих интересах и целях, с другой стороны, безотдельно, эпически дана наиболее преобладающие и мимолетные моменты жизни души, души объективно наиболее объективной жизни...<sup>13</sup>

Белинский также указывает на универсальность творения Данте и на его соответствие духу времени. Для него "Божественная комедия" - "исключительная поэма средних веков... выражающая собой всю глубину духовной жизни своего времени, в своей поэтической форме и в своем эстетическом строе".<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 великий в ней дух. Между тем в поэме... не воспевается 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, совершенству идеала и действительности - "земли" и "неба", по абсолютной устремленности героя вывешен эпопей, близкой по типу (несколько на, как бы, разительное исключение!) к "Комедии" Данте.

Темой "Дон Кихота" Шелинг объясняет "реальное в борьбе с идеальным", т.е. говорит о нем как о романе; но в ходе выявления целостного замысла обнаруживает торжество идеального над пошлой реальностью и солирует книгу Сервантеса с эпопеей: "... Если обе поэммы называть Икадой и Одиссеей романа, то это будет не совсем научно и не совсем ложно". "То, что в ограниченном понимании неглубокого ума могло показаться всего лишь сатирическим предельным родом безумства, писатель благодарен удачливому замыслу превратил в самую универсальную, содержательную и живописную картину жизни". "Древние прославили Гомера за исключительную светлую инвенцию, народы нового времени справедливо почитают за то же Сервантеса"<sup>16</sup>. Если сопоставить с этими высказываниями Шелинга суждения Гегеля и Белинского о "Дон Кихоте", то обнаружится принципиальное единство в по-

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

В последующие полтора столетия попыток определить конкретно-историческое своеобразие эпопей Возрождения практически не было. Но а п о н е м и "Божественную комедию", "Дон Кихота" и, кроме того, "Параньята и Панталармаля" Ф. Рабле называли часто и нередко своеобразно мотивировали такие определения. Так, Н. Гоголь в разделе своей книги по теории словесности "Меньшие роды эпопей" ссылается на промывание Сервантеса как на великий образец прозаической эпопей. В XIX веке среди множества интересных, мелких теоретических значении высказываний о великих творениях Ренессанса, выделяется следующая мысль Г. Манна о "Дон Кихоте": "Перед нами одно из тех созданий человеческого духа, перед лицом которых полностью снижается теоретико-эстетические различия между эпопой и романом и в которых научно-эпическое начало раскрывается нам во всей своей самобытности и единстве; при этом совершенно несущественно, поется это произведение или говорится, в стихах оно или в прозе. Если "Divina Commedia" - роман, если уже и "Одиссея" была романом, то "Дон Кихот" - эпос, 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 исследования В. Кожина "Присхождение романа" (Москва, 1963) и Г. Лосева о жанрах, в частности его статья "Эпопея", опубликованную в "Краткой литературной энциклопедии" (т. 8, Москва, 1975). В. Кожин доказывает, что "Комедия", "Параньята и Панталармал" и "Дон Кихот" эпопей, так сказать, методом "от обратного": указанием на отсутствие в них "романтического жанрового содержания". Г. Лосев в рамках своей жанровой системы выделяет эгологическую группу жанров, способных в определенных условиях раскрывать "уламок целого национального общественного строя" и на основе этого приобщать "конкретные формы изображения жизни", как "Параньята и Панталармал" Рабле. Часто творения Данте, Рабле и Сервантеса называют эпопеями, вкладывая в это слово скорее оценочный, метафорический, чем жанроопределяющий смысл, или же указывают на исключительную универсальность изображения действительности. Оснований для такого понимания более чем достаточно. Эти книги воссоздают тогдашний мир в его максимальных измерениях; они стоят у истоков формирования европейских наций, их культуры и языка; они остались в веках воплощением и знаменем духовного единства итальянского, французского и испанского народов. Однако названные

особенности типологически повторяют древний эпос. Неодолимо опираясь на понимание эпохи Возрождения как "величайшего прогрессивного переворота из всех, пережитых до того времени человеком" (Ф. Энгельс) - вновь поставить вопрос о конкретно-историческом своеобразии эпоса Ренессанса, воплощавших по особому структуру времени и искусства.

Тот обидный пафос Человечья-универсума, который возник, как известно, в обстоительстввах, когда средневековые окопы духа, а ныне, буржуазные, еще не определились и который вызвал мировое гуманистическое движение, может рассматриваться как своеобразное восстановление "эпического мироосознания". В отличие от новеллы, комедии, сатиры и даже трагедии, в которых гуманистическое миропонимание выступило в соответствии с возможностями и требованиями каждого из этих жанров, в эпосах оно представало максимально универсальными - как древновечный опыт духа восстанавливать целостность и гармоничность "неэпического" мира; организуя начало здесь не бытие, как у Гомера, а равновеликая мирозданиями мироотворяющая идея автора.

Ау и рай, небо и земля, мрак незнания и свет знания, шлох и душа, проза и идеал, народ и власть - все бесконечности распавшегося мироздания, выступавшие в бесконечностях художественных как сатира и утопия, соприкасаются типичным, героическим усилением автора-демиурга. Трехчленная сатира-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 облолке религиозного "видения" непосредственно - как тематическое задание тармонизировать Вселенную и приять ей большее единство, чем то, которое углублялось в божественном откровении. у Рабле - более опосредованно, во многообразии неконечного колдовства земного бытия, воссозданного с незнакомыми мерами упоения, сочности и словесной расчлужительности, во всепроникающем и всеопрятавшем "раблезианском" смехе. у Сервантеса - прежде всего в фигуре Дон Кихота, который подобно Тамлету, догадался 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 "Гаргантюа и Пантагрюэля" и "Дон Кихота" к значению поз-

днейших романов игнорируют самое специфическое в них: универсальный характер соотношения хаоса мироздания и творческой способности человеческого духа. В этом "тайна" раблезианского смеха" и ситуация "Дон Кихота" и объяснение того, почему "романистские", "эпические" эпохи не смогли полностью их исчерпать. Как показывали наиболее объективные исследования, смех Рабле нельзя свести ни к одному из позднейших значений комического: это не морализаторская сатира классицистов, не грустный мир сентименталистов, не ирония романтиков, не смех сквозящий слезы Гоголя и не главный гротеск Шедрина. Его поразительная многозначность несет заданное целото: обхять согласовать и победить несогласованные противоложности бытия. Точно так же объявление "Дон Кихота" романом о невозможности эпического действия в неэпическом мире (Д. Линский<sup>19</sup>) неточно прежде всего потому, что такая "романизация" выплывает одну, трагикомическую сторону книги. На деле трагикомичность не только обнаруживает несоответственность докихотского герояма перед лицом жизни, но одновременно является следствием и калевроном безмерно великой цели, к которой стремятся герой и которая, в свою очередь, делает относительной правоту и силу действительности и соразмерного к ней отношения. Безусловно, Сервантес как самый трезвый художник Возрождения острее других почувствовал и изобразил расхождение великих идеалов и реальности. Но тем более безмерной и величественной оказалась его решимость соответствия крайности, как подлечавшие вопреки всему где-то и когда-то сойтись. Безмерность, возвышенность - основная тональность ренессансных эпосов, непосредственно определенная поисками их авторами мировой термомии. Эта тональность напминает торжественно-величавый тон древних эпиков и в то же время конструирует о их естественно спокойным созерцанием развитой повсюду соразмерности и красоты.

В свете будущего развития жанра эпосов Возрождения представлял исключительный интерес той своей особенностью, которая отмечена в приведенных выше словах Г. Манна: в них нет дилеммы "эпического" и "романистского"; мир и герой в них равновелики. И поэтому перед нами такие "романы", которые охватывают весь мислимый мир, т.е. являются в точном и полном смысле эпосами; и наоборот, их можно называть "эпическими", в которых "романистское", т.е. индивидуально-человеческое начало выражено с максимальной, не известной до социалистической литературе интензивностью, полнотой и масштабностью.

Примечания

- 1.
2. См., например, определение жанра Луэвид Кавоэна, Ланное Э.И. Плавский - Крепкая литературная энциклопедия, т. 3, Москва 1966, с. 348.
3. Фридрих Вильгельм Шеллинг, Философия искусства, Москва 1966, с. 379.
4. З. Герель, 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. Поголов, Проблемы исторического развития литературы, Москва 1972, с. 201-202.
8. В. Каплинский, Теория эпоса молодого Гассо, 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. Герель, 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, Смехот "Дон Кихота" и конец реализма Возрождения, в его книге: Реализм эпохи Возрождения, Москва 1961.

Streszczenie

Artykuł posiada charakter zarówno teoretyczny, jak i historyczno-literacki. Problemem wykładającym się w artykule powieści-epopei w okresie Odrodzenia autor przedstawia na szerokim materiale literatury światowej. Istotnym elementem pracy literackich i metod artystycznych, zwłaszcza w odniesieniu do romanizmu i realizmu.