Анатолий Андреев РОМАН: ХУДОЖЕСТВЕННО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЖАНРА

Общая логика развития культуры, а также субъекта и объекта культуры, личности, - от психики к сознанию - блестяще и впечатляюще иллюстрируется развитием романа, который в силу его значимости для культуры, хочется назвать не жанром, а видом литературы.

«От психики к сознанию» в плане культурной сверхзадачи постижения универсума означает: от приспособления (вижу то, что желаю видеть) - к познанию (вижу то, что есть).

Сам роман с его культурно-литературными достоинствами здесь не при чем: не он сотворил эту логику, он лишь отразил законы, лежащие в основе процесса информационного освоения окружающего мира. Он стал формой, и законы (содержание) определили возможности формы.

Здесь, однако, важно отметить следующее: именно роману, то есть заложенным в нем художественно-гносеологическим возможностям, уготовано было универсально отразить универсум. Он сумел стать формой, сумел приспособиться под потребности познания, сумел остаться заметной культурной величиной.

Все дело в том, что роман как никакой другой жанр (вид?) словесно- художественного творчества оказался совместимым с философией, продукцией собственно сознания, результатом познания, и потому плохо, «болезненно» совмещаемой с искусством, инструментом приспособления.

Вот наш опорный гносеологический тезис: развитие романа - это адаптация жанра под потребности познания. Роман позволил «ощутить» материальность философии (хотя ее идеальную содержательность следует понимать, воспринимать сознанием), «прикоснуться» к ней чувствами, не превращаясь при этом в разновидность философии, то есть, не утрачивая себетождественности.

Чем меньше роман становился похож на свои же первоначальные образцы - тем больше выявлял он заложенные в нем возможности. Себетождественность романа (его сущность) сказывалась именно в предрасположенности к модификациям, казалось бы, размывающим себетождественность. На самом деле - выявляющим ее.

Таким образом, роман, будучи искусством по генезису, тяготел к «антиискусству», к философии, науке наук. Уже в определенном отношении не искусство, еще далеко, по сути, не философия: такова культурная ниша романа. Маргинальность, амбивалентность, двуприродность - вот модус, статус и сущность романа.

Обратим внимание: не объем, не тип героя и не способ подачи материала становились решающей характеристикой; такой характеристикой становились культурные функции романа.

В связи со всем вышесказанным отметим четыре стадии развития романа.

1. Роман событий.
2. Роман характеров.
3. Роман ситуаций.
4. Роман познания (гносеологический роман).

Названия стадий условны, как и значительный объем терминологии в современной гуманитарной науке; «термины» обретают смысл и содержательность (то есть, обозначают реальный тип категориальных отношений) только контекстуально.

Тенденция развития романа, в общем, очевидна, и, что называется, видна невооруженным взглядом: от авантюрно-приключенческого романа - к роману «гносеологическому» (в основе этой тенденции - все та же закономерность: от психики - к сознанию, или, если так нравится больше, от человека - к личности).

Понятно, что все четыре выделенных художественно- гносеологических признака присутствуют в любом типе романе. И тем не менее структурообразующее начало в четырех указанных случаях бывает принципиально разным.

1. В «романе событий» (к которым с полным на то основанием можно отнести детективы, беспомощное повествование с рудиментами познавательного отношения: вот она, форма деградации и дегуманизации современного словесно-художественного творчества) акцент недвусмысленно перенесен с начала персонального на начало безличное. Именно так. Sic. Даже в великом «Дон Кихоте» Сервантеса. Чувственное, докультурное, потому как натурное, восприятие (зрительное, слуховое, обонятельное, осязательное) здесь преобладает над созерцательно-рефлективным, страсти и «простые человеческие чувства» - над «умными чувствами» и собственно мыслями.

Калейдоскопическое мелькание жизни, придающее ей карнавальный оттенок, просто течение жизни (а жизнь - это всегда в известном смысле праздник, хотя бы потому, что это не смерть) становится самоценным, «духовным» (квазидуховным, конечно) актом. Внешнее событие становится структурной единицей, которая превращается едва ли не в единицу «человеческого измерения». Здесь мироощущение в такой степени преобладает над мировоззрением, что личностное (познавательное) начало практически отсутствует, подчиняясь началу бессознательно-приспособительному. Вот почему в «романе событий», авантюрном романе, еще нет характера, есть тип.

Утоним терминологию. Под «типом» мы имеем в виду не совокупность характеров, а структуру персонажа, которая реализуется через набор однонаправленных морально-социальных - еще не духовных! - признаков, или вообще через один признак. От типа идет прямая дорога к характеру. Характер не отрицает тип, он строится на его основе. Под характером имеется в виду также структура персонажа, которая отличается от типа тем, что характер всегда начинается там, где одновременно совмещается сразу несколько типов. При этом «базовый тип» в характере не размывается до аморфности (он всегда просвечивает сквозь характер), однако резко усложняется иными «типическими» свойствами. Характер, таким образом, представляет собой набор разнонаправленных признаков при ощутимом организующем начале одного из них.

Именно характер, но не тип, является способом проявления личности.

2. В «романе характеров» события, конечно, никуда не исчезают, однако они становятся уже способом проявления характера персонажа. Второстепенная - характерообразующая - функция событий превращается в главную. Основной структурной единицей, которой подчинено все пространство романа, становится человек, в той или иной мере проявляющий свойства личности.

Именно с этим типом романа связаны главные достижения жанра - настолько значимые (вспомним только русскую, французскую и английскую литературы), что сам роман часто отождествляется с умением изображать «характеры», помещая их то в контекст семейно- бытовой, то исторический и т.д. Социально-моральные - и уже духовно- нравственные! - изъяны и достоинства - вот философский космос этого этапа развития романа. Собственно, «характер» (не в литературоведческом, а в психологическом понимании) - и является социальным аспектом личности или, иначе, способом адаптации духовного к социальному.

И далее - обратим внимание на нюанс - развитие сознания предопределило развитие психологизма (именно так, sic, не наоборот!). Все более и более тонкое душеведение ставило все более сложные задачи перед сознанием, которое, в свою очередь, сообщало обогащенные мыслительные импульсы чувствам, облагораживая их концептуальными корректировками. Собственно, это и есть воспитание чувств: другого попросту не существует. И не только облагораживало, кстати сказать; параллельно обнаруживало коварную неподотчетность чувств - уму-разуму. Человеческое измерение все более отходило от схематизма и становилось противоречивым. Отсюда еще одно неоправданное отождествление, абсолютизация одной возможности романа: роман - это способ продемонстрировать «диалектику души».

* 1. Однако далеко не любые события в равной мере способны раскрыть личностное начало персонажа (существующего в литературе как характер). Среди событий есть такие, которые в сиюминутном концентрируют вечное, которые ставят человека в «пограничную» ситуацию выбора, где, выбирая смерть, человек выбирает жизнь, и наоборот. Эти события, которые точнее называть «экзистенциальными ситуациями», с одной стороны, позволяют проявиться личности, в частности, продемонстрировать свободу воли; с другой - нивелируют личность, привнося элемент фатализма, несвободы, роковой зависимости личности от ситуации, заставляют личность сознавать собственное ничтожество и бессилие. Ситуации довлеют над личностью, превращаются в своего рода «сверхсобытия» (вот оно, проявление закона отрицания отрицания: события уступают романное пространство характерам, чтобы затем возвратиться в него в виде «ситуации»). Диалектика отношений «сверхсобытий» и личности заключается в том, что личность, обретая с помощью разума высшую свободу и контроль над любой ситуацией, осознает степень своей несвободы, зависимости от «ситуации». Это великолепно проиллюстрировано в романах экзистенциальной направленности.

Подобные отношения резко стимулируют развитие мировоззрения в философском, и именно диалектико-материалистическом ключе, - прогресс мировоззрения, которое, преодолев бессознательные установки мироощущения, становится системой духовной защиты личности от экзистенциальных вызовов.

* 1. Вот почему неизбежно было появление романа познания, гносеологического романа, начало которому, с нашей точки зрения, было положено «Евгением Онегиным» (произошло это, понятно, еще до расцвета «романа характеров»: здесь диалектика проявляется в типе отношений, который можно определить как «опережение», своеобразное «забегание вперед» через «пропущенный» этап; парадоксальным образом «раньше положенного срока» возникают первые, убедительные ростки того, что, по законам жанра, должно расцвести значительно позднее).

В романе такого типа есть все: и события-ситуации, и характеры, обусловленные духовными, социально-моральными и собственно природными факторами (отражающими информационную структуру личности: тело - душа - дух). Эти факторы превращаются в причинно- следственные ряды, создающие полифоническую, внутренне противоречивую фактуру «плана содержания» произведения.

Однако самоценность характеров и ситуаций здесь уступает место известной самоценности процесса (само)познания. Собственно, этот процесс превращается в бесконечную и глобальную экзистенциальную ситуацию. (Вновь отметим присутствие вездесущих каверз отрицания отрицания: мы вернулись к «характерам и событиям» на уровне «личность и ситуация». Кстати, обнаружение кодов-«следов» этого диалектического закона в эволюции исследуемого феномена является пусть не прямым, пусть косвенным, однако все же совершенно необходимым доказательством объективности научного познания.)

Уточним позицию. Под познанием (художественным или научным) мы имеем в виду не размышления разной интенсивности, не демонстрацию искусства умозаключений, которыми изобилуют интеллектуальные или «думающие» романы. Очень часто «глубокие рассуждения» становятся формой заблуждений. Скажем, размышления о философии истории не превратили величайший роман характеров «Войну и мир» в гносеологический роман; более того, эти отвлеченные и спекулятивные рассуждения безболезненно изымаются из романа, который от этого только выигрывает как художественное целое. Под познанием имеется в виду адекватное отражение реальности (сущности) с помощью инструмента познания - сознания, осуществляемое посредством специального языка - абстрактно-логических понятий, складывающихся в системы, тяготеющие к системам систем - к целостностям. Как правило, познание оформляется в виде статей, эссе, монографий - не в форме романов, что принципиально.

Соединение образной системы с понятийной: вот формальные признаки романа познания. Здесь «имплантированные» в романную ткань статьи и эссе могут целенаправленно дополнять художественный дискурс, включаться в него в качестве необходимого компонента. Подчеркнем: речь идет о формальных признаках. По этим признакам представителями романа познания можно считать Германа Броха, отчасти Роберта Музиля, Милана Кундеру. Но искусственное скрещение «ужа с ежом» (то есть двух разных языков культуры, образов и понятий) - это еще не гносеологический роман, не находка и тем более не прорыв; это вариант банальной эклектики.

Для того чтобы сплав двух информационных потоков - художественного и научного - оказался органичным, целостным, естественным, необходимо соблюдение одного принципиального условия: художественное мышление, не переставая быть художественным, должно превращаться в научное - в форму познания (а не произвольного художественного отражения). По результатам своей деятельности художественное не должно противоречить научно- философскому, оно должно находиться в русле открываемых законов, и более того - подтверждать их: это является сущностным признаком гносеологического романа.

«Писатель и философ объединяются в одном лице» - это уже было, и это в лучшем случае, к сожалению, Достоевский или Лев Толстой. Слишком много заблуждений, и все они - на уровне философии, которая традиционно была и остается самым слабым местом писателей (художников).

Речь идет о другом: о слиянии противоположных качеств сознания в качественно новое информационное «поле» или образование. Писатель становится не просто носителем когнитивных эмоций; он бессознательно (субъективно, если угодно) следует вполне осознанно освоенным и усвоенным законам, объективно отражающим сущность. Здесь уместно говорить о том, что у философа открывается художественный дар или у писателя - философский. В «Евгении Онегине», гносеологическом романе в стихах (обратим внимание: последовательно соединяются противоречащие друг другу стихии: лирическая с эпической, роман с философией человека), начало познавательное существует в виде философских отступлений- импровизаций или в виде философской афористики в стихах. В количественном отношении философии немного, однако в качественном отношении она пронизывает весь роман, сообщая ему буквально научно выверенные подходы к проблеме духовности homo sapiens ^. Человек, будучи существом информационным, обречен эволюционировать к параметрике личности; борьба души и ума, психики сознания, натуры и культуры - вот универсальная тема, обнаруженная и разработанная Пушкиным, - тема, ставшая стержнем современного романа, к которой великий жанр шел долгие столетия своего развития.

Если угодно, эта тема и делает синтетический роман познания современным, гносеологическим. Все остальное просто несовременно с позиций культуры. Архаично, как говаривали в старые добрые времена, когда и романа-то еще не было и в помине.

Сказанное о типах романа позволяет в целостном контексте построить «модель жанра». Роман ведь можно трактовать не только со стороны культурной, гуманистической содержательности, что мы и делаем в данной работе, но и стороны содержания этой содержательности - со стороны «тезисности - развернутости» материала, со стороны его диалектической насыщенности. В этом отношении роман не демонстрирует противоречия, как это делает рассказ, малый жанр прозы, а отражает процесс возникновения, развития и разрешения противоречия; более того, не одного противоречия, а целого «пучка» противоречий, сопрягаемых в целостную «модель мира», в универсум, который держится на определенных фундаментальных законах. Тотальная диалектичность мира адекватно отражается средствами и возможностями именно романа.

Таким образом, если строго следовать принципу научности и идти от общего к частному (от сущности к явлению), жанровая модель будет складываться из следующих содержательно-формальных ингредиентов.

1. Прежде всего жанр романа определяет его «абстрактно-логическая» характеристика «тезисность - развернутость» материала: способность оперировать противоречиями (отвлекаясь от гуманистической содержательности этих противоречий), существующими в динамике, в бесконечном движении. В этом отношении роману мало просто нет равных в искусстве.
2. Потенциальная возможность развернуть материал раскрывается в «типах романа» (в первом уровне формы), без которых бессмысленно говорить о «тезисности - развернутости».
3. Далее идет внутренняя классификация типов романа (последующие уровни формы), в том числе по морально-социальной и нравственно- духовной проблематике, по типам героев и конфликтов, по принадлежности к тому или иному «методу», по той или иной стилевой доминанте, по приемам, даже по объему. Здесь мы переходим от сущности «романа как такового» к конкретным жанровым разновидностям, позволяющим интерпретировать каждое конкретное произведение. «Явление», - конкретный роман, с конкретным наборов конкретных признаков, - не только не заслоняет «сущность», но и позволяет ей реализоваться.

Модель жанра функционирует. Что и требовалось доказать.