

# НОВЫЕ ПОДХОДЫ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

---

DOI 10.37386/2305-4077-2022-4-6-21

**Н.Т. Рымарь<sup>1</sup>**

*Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева*

## ПЕРСПЕКТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ И РОМАН XX ВЕКА: ДЕФАБУЛИЗАЦИЯ

Перспективизм рассматриваются в статье в русле проблемы продуктивности эстетической деятельности, ищущей пути и формы решения новых творческих задач художника. Перспективизм XX века проявляется в создании новых форм видения и понимания реальности: основным поэтологическим принципом построения романа становится не время фабульной истории, а пространство сознания героя или автора.

**Ключевые слова:** творческий субъект, кризис культуры, перспективация, время истории, фабулы, пространство сознания

**Nikolaj T. Rymar**

*Samara National Research University*

## PERSPECTIVISM IN ART AND THE NOVEL OF THE 20TH CENTURY: DEFABULIZATION

Perspectivism is considered in the article following on from the problem of the productivity of aesthetic activity, seeking ways and forms for solving new creative tasks of the artist. The perspectivism of the 20th century is manifested in the creation of new forms of vision and understanding of reality: the main poetological principle of constructing a novel is not the time of the plot story, but the space of consciousness of the hero or the author.

**Key words:** creative subject, crisis of culture, perspective, time of history, plots, space of consciousness.

Понятие «перспективизм» включает в себя не только столь активно обсуждаемые в философской дискуссии о ситуации «post-truth» вопросы постметафизического, постфактического мышления, релятивизма, относительности и объективности. Применительно к искусству перспективизм – это главным образом все остальные аспекты когнитивной и эпистемологической проблематики и, на мой взгляд, самое главное – все связанное с эстетической продуктивностью перспек-

---

<sup>1</sup> Рымарь Николай Тимофеевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева.

тивизма<sup>2</sup>: проблема перспективизма в искусстве – это вопросы ценностно ориентированного восприятия и его продуктивности, – проблема творческой активности – «эстетизиса» и «пойэзиса». В этом плане представляется наиболее продуктивным обращение к философии перспективистского мышления Фридриха Каульбаха [Kaulbach, 1990], утверждающей принцип соразмерности и согласованности опыта и способа поведения личности с ее поиском перспективы понимания мира, в котором эта личность *нуждается*. Каульбах показывает это детально на примере философских трудов Канта, Гегеля и Ницше. Во введении к своей «Философии перспективизма. Часть 1. Истина и перспектива у Канта, Гегеля и Ницше» он пишет, что «самостояние человека», освободившегося от власти «метафизической системы», открывает ему способность и свободу искать и *сознательно выбирать* проекты и перспективы своего понимания бытия [Kaulbach, 1990, s. 6–7]: определенная перспектива может быть для субъекта истиной<sup>3</sup>, если она способна дать ему целостную картину мира, которую он сможет признать отвечающей его поиску смыслового горизонта [Kaulbach, 1990, s. VII–IX]. Эти рассуждения философа едва ли не непосредственно относимы к творческим усилиям, «работе понимания» художника, его поискам решения своих художественных задач<sup>4</sup>.

Перспективизм в литературе и искусстве – понятие, указывающее на наличие творческой воли, обнаруживающей себя в ценностно определенной внутренней форме художественного произведения; я определяю перспективизм в искусстве как творческую активность формообразующей рефлексии художника как способа постижения и интерпретации создаваемого эстетического объекта. Перспективизм в этом смысле – не проблема «метода точки зрения», фокализации или нарратологии в целом – это энергия видения и понимания и, как писал В. Подорога, «активное избирательное движение в зрительном поле» [Подорога, 1995, с. 242], взгляд в широком смысле. Это определение художественного перспективизма нуждается в пояснениях: во-первых, мы должны учитывать, что создание произведения – это прежде всего творческая работа художника, сопровождаемая непрерывной рефлексией смысла, который художник ищет и который формируется в горизонте культурного и личного сознания творческого субъекта – в его произведении. Этот смысл не может быть в полной мере изначально задан будущему произведению, он рождается и постепенно осознается художником в ходе его творческой деятельности. Во-вторых – это способы и поэтому именно формы построения целого, обусловленные эстетическими позициями и

<sup>2</sup> В этом отношении нам важна линия формирования перспективизма как практики понимания художественного творчества, идущая от Ф. Ницше и М. Фуко, а также от Э. Панофского, Ж. Гейсера, Х. Ортеги-и-Гассета, Н. Гудмана, А. Данто.

<sup>3</sup> Как отмечают С.Б. Степаненко, Е.А. Степаненко, с точки зрения феноменологии «момент интерпретации момент интерпретации принадлежит истине по существу» [Степаненко, 2003, с. 59].

<sup>4</sup> См. также работы Ф. Каульбаха, близкие этому направлению: „Ästhetische Welterkenntnis bei Kant“ [Kaulbach, 1984] и «Kants“Grundlegung der Metaphysik der Sitten“» [Kaulbach, 1988], а также материалы сборников научных работ посвященных разработке дальнейшей проблематики идей [Perspektiven, 1992], [Perspektivismus, 2019].

задачами художника, а в конечном итоге – поиском ценностных оснований человеческого существования и возможностей конкретной личности.

Понятие «перспективизм» применительно к искусству следует толковать преимущественно не столько в смысле субъективной позиции художника, запечатленной в тексте его произведения, сколько именно в ценностной *перспективе, направлении* его творческой мысли, понятой не как нечто готовое и «исчисли-мое», а как творческая задача и *процесс* формирования смысла художественного высказывания, который не поддается однозначному определению, так как его суть не в простой фактичности, а в концентрации создающих смысловую перспективу интерпретационных усилий, углубляющихся в процессе эстетической коммуникации.

Проблема перспективизма искусства, остро поставленная Х. Ортегой и Гассетом в особенности в его труде «Дегуманизация искусства» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 218–260], возникает в ситуации активных поисков новых художественных языков. Это было связано со стремлением к созданию новых перспектив художественного видения реальности, к пониманию и овладению миром, каким он предстал человеку в ситуации кризиса культуры модерна, и это обусловило кризис большей части литературных форм европейской культуры. В частности, он не мог не затронуть роман, так как именно эта литературная форма глубже других была связана с общим состоянием культуры модерна – это был первый серьезный кризис эпохи модерна как той культуры, которая в свое время порождала романное мышление. Как известно, М. Бахтин и другие ученые справедливо указывают на позднеантичные жанры серьезно-смехового, на античный и рыцарский роман, народные книги, в которых возникали определенные структуры романного мышления. Мне в данном случае интересны в первую очередь ценностные ориентиры повествовательной литературы, которые вели к культуре модерна. Поскольку роман есть жанр, принципиальные и специфические особенности которого – контакт с «незавершенной действительностью», и в силу этого способность творчески преломлять в своей структуре не только структуру сознания личности, но и духовное состояние общества, – то глубокая перестройка романной формы была неизбежной.

Сознание – это прежде всего активность субъекта творческой деятельности, ценностное отношение, реализующееся в определенной перспективе понимания объекта. Так как структура романа внутренне связана со структурой сознания героя и структурой сознания общества, с которым он соотносен в произведении, то прежде всего следует обратиться к анализу ценностных аспектов избраженного сознания (форм восприятия, воли героя и кругов жизненного мира, в котором он совершает поступки). Ставя вопрос о перспективизме романной формы, можно согласиться с Гартмутом фон Сассом, определяющим перспективизм при помощи формулировки «познание, понимание и действие, привязанные к перспективе и к субъекту как их носителю» [Von Sass, 2019, s.16], но с существенными оговорками, так как роман – это многоаспектно организованное *произ-*

*ведение*, смысл которого рождается из многих составляющих, – как неоднозначные переживания и поступки героев, их отношения к событиям, отношение повествователей и рассказчиков к герою, отношений героев, живущих в различных кругах социальной или моральной жизни, к себе и друг к другу, динамика ритмов и стилевых форм, атмосфера, суггестивность... Разумеется, перспектива этого рода перспектив создается автором и его конкретным местом в культуре, его языком, но он как субъект *эстетической* деятельности не является участником изображенных событий, его сознание и оценки непосредственно не входят в текст, он внеаходим жизненным перспективам героев<sup>5</sup>, его перспективизм проявляется на уровне *формы* целого, это перспективизм эстетической, «внежизненной активности» [См. Тамарченко, 2001, с. 32-37; Бройтман, 2003] автора в произведении. Речь идет о динамике становления в этом процессе ценностной направленности творческой воли самого произведения как определенной структуры, перерабатывающей или даже «перемалывающей» ценностные перспективы, заданные в ситуации культуры или складывающиеся в романе в процессе его становления. Художник, формируя целое, оказывается также тем, кто впадает в зависимость от него, так как он вынужден следовать логике психологических реакций героя, давая им ценностное завершение: фактически он «служит» своему произведению. В. Подорога удачно называет это «волей-к-произведению», «о которой автор сам ничего сказать не может, он влеком ею... Мы должны найти такую позицию, которая даст возможность увидеть эту волю в работе...»<sup>6</sup>, но затем мы должны попытаться понять ее ценностный перспективизм.

Большой заслугой Бахтина является показ того, что в эстетическом объекте происходит встреча творческого субъекта с вошедшей в его произведение «действительностью познания и этического поступка», которую он традиционно называет «содержанием», имея в виду жизненные активности, упругие энергии, способные оказывать автору сопротивление: «эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. Поэтому в художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах – содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии» [Бахтин, 2003, с. 293]. Такое понимание эстетической деятельности предполагает анализ взаимодействия творческой воли субъекта с конкретными осо-

---

<sup>5</sup> «Эта внеаходимость позволяет художественной активности *извне* объединять, оформлять и завершать событие... нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершать это объединение и завершение» [Бахтин, 2003, с. 290]

<sup>6</sup> В. Подорога изучает структурные особенности внутренней работы «воли-к-произведению» – «как движется, плетется, расплзается за свои границы текст, как появляется форма, тот ритмический странный аттрактор, который начинает подчинять себе письмо и связанные с ним смысловые блоки растущей ткани текста...» [Подорога, 2006, с. 14]. Его интересует «конструкция, состав и расположение основных элементов произведения» [Подорога, 2006, с. 16].

бенностями гуманитарной ситуации в культуре. Форма понимается при этом как выражение «ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта», то есть перспективизма автора-творца как «активного ценностного отношения к содержанию», переживаемому эстетически [Бахтин, 2003, с. 312]. Это отношение оказывается взаимодействием, которое происходит в эстетическом объекте: постижением и эстетическим моделированием ценностных активностей изображаемых сознаний и «милующей» (важное бахтинское слово!) реакцией субъекта на становящееся целое, способной выявлять внутренние границы всех этих активностей и с позиции внеаходимости постепенно формировать целостное «видение» этого мира, его перспективизм – как позицию, действительно относительно «соразмерную» авторскому видению жизни как целого. Необходимо отметить, что в произведении, в котором две воли и «два миропорядка», не все контролируется автором...

Рассуждения Бахтина в наибольшей степени адекватности должны быть отнесены к роману как жанру, «содержание» которого, в отличие от других жанров, есть «разноречие», голоса и активности открытого события бытия становящейся, «неготовой», «незавершенной действительности», неспособной сказать о себе «последнее слово». В диалоге с изолирующей и таким образом формообразующей деятельностью творческого субъекта этот противоречивый полиперспективизм то конфликтующих, то поддерживающих друг друга ценностных активностей живой жизни переводится в эстетически завершенный план бытия. Формообразующая энергия автора устанавливает границы стихиям ценностных активностей действительности; изолируя и таким образом выявляя и перспективируя их ценностно-смысловые направленности, она сообщает им определенность.

Перспективация – во многом собственно индивидуально-авторская диалогическая рефлексия – становится конструктивным принципом структуры, в которой выстраивается романное целое, в котором переплетение разнородных активностей *переводится в иной ценностный, смысловой план*. Тем не менее, перспективация – не идейный схематизм автора, заданная концепция, а кристаллизующееся понимание смысла произведения; авторский перспективизм – творческая воля, направленная на решение определенной творческой задачи, которое является реакцией художника на постигаемую им в работе над произведением жизнь.

Романный перспективизм эпохи кризиса ценностных оснований бытия личности проявляется в многообразных структурных особенностях, формирующих художественные языки романа XX века, среди которых такие инструменты, как дефабулизация, разъединение элементов, пространственная форма, «поэтологизация», «метод точки зрения» или «драматизация романа», построение произведения по принципам «авторского сюжета», по модели кубистического принципа и т.д. Конкретных форм перспективизма романа XX века можно выделить немало, однако одну из важных особенностей романного перспективизма можно увидеть в явлении дефабулизации, поскольку оно касается коренных особенностей организации нарративной структуры произведения и перерабатывает эту структуру в соответствии с новым опытом действительности и новыми реакциями на этот опыт.

Нарративная форма всегда предполагает, что ее основным предметом являются событийность, наличие «истории», как правило, предполагающей определенную сюжетность», «интересное» или содержательное движение событий, кумулятивную или циклическую их упорядоченность, связанную прежде всего с фигурой определенного персонажа или героя. Историю мы теперь должны понимать не как то, что «было как бы на самом деле»; «история» – понятие литературное, предполагающее наличие определенной последовательности событий-эпизодов, складывающихся в «ограниченную, значимую формацию» [Шмид, 2003, с. 154], содержащую «организирующее, смысловое начало» [Зенкин, 2018, с. 244]. В. Тюпа подчеркивает принципиальную неотделимость повествуемой истории от ее «ценностной интерпретации со стороны повествующего» и «иллокутивной интенции рассказываемого в данной коммуникативной ситуации» [Тюпа, 2016, с. 31-32]. История – это в конечном счете то, что рассказывается и может выступать как высказывание, содержащее определенный смысл. Этот смысл может быть поучительным, информирующим о чем-то таком, что было или является возможным, он может быть чисто развлекательным, но так или иначе обладая завершенностью, он моделирует определенный образ человека или обобщенную картину мира [Лотман, 1998, с. 204]. Всякая история может восприниматься как история, если она способна включаться в определенные когнитивные структуры культуры, ценностно значимые ее контексты, в частности – и что здесь представляется чрезвычайно важным, – это представление о герое как субъекте действия.

Такого рода истории могут выполнять функции фабулы романа или рассказа, которую следует толковать как связь событий, способную указывать на живущие в сознании культуры ценностно определенные отношения, связи, последовательности. Классическая романная фабула отличается своим «жизненным характером» – в романах XVIII в. и в реалистическом романе XIX в. речь идет о конкретной судьбе отдельной личности, что «по определению» предполагает показ прозы бытовых обстоятельств, неотделимых от практической жизни человека. Так в раннем романе это мир отдельных, относительно самостоятельных личностей, живущих своими личными интересами, его интерес – частная, «приватная», личная жизнь человека в мире обстоятельств и непростых отношений с другими, моралью, обществом. Здесь противостоят друг другу, с одной стороны, – благородные стремления и жизненные обстоятельства героя, его мечты и похождения, обязательная любовная тематика, с другой стороны – повествование: диегезис в форме повествования от первого лица, включающий в себя и существенные аспекты ценностной перспективации рассказываемого, не сводимой к эмпирике личного опыта героя.

Есть еще и третья сторона в процессе формирования ценностного смысла фабулы раннего романа, в которой можно усмотреть какие-то элементы дефабулизации. Так то, что представлено как устный рассказ, читатель получает в виде отдельного печатного текста, определенным способом оформленной книги, и это сразу включает смысл рассказываемой героем истории в систему смыслов боль-

шой культуры, в которой книга располагается в ряду носителей высших ценностей традиции, религии, наук и искусств прошлого, ведь книжное слово освящено авторитетом главной книги христианской культуры. Так чистый духом сервантесовский дон Кихано несокрушимо верил книге, не мог усомниться в мудрости, заключенной в многотомных рыцарских романах. Так относительно простая фабульная история получает серьезную «метафизическую подкладку» за счет смыслов, которые не исчерпываются собственно сюжетным ее развертыванием. Для «низового читателя» это простая история, а для высокой барочной культуры – другие смысловые перспективы.

Отдельные элементы дефабулизации дают себя знать уже в первых испанских плутовских романах «Жизнь Ласарильо с острова Тормес» (1554 г.), в романе Матео Алемана «Гусман де Альфараче» (1599–1605) центром представленной в романе истории является не рассказ о деяниях великих героев, а похождения и узкий кругозор отдельного не чистого на руку лица низкого происхождения. Но при этом кругозор героя-рассказчика как бы исподтишка расширяется за счет совершенно немотивированных горизонтом сознания героя моментов: в как будто совсем наивном рассказе Ласарильо, неграмотного сына казненного вора – немало отсылок к истории мировой культуры, бросающих иронический свет на простую историю; читателя книги (и инквизицию, запретившую распространение издания) должно смущать – или возмущать – равнодушное, а в финальных абзацах демонстративно циничное пренебрежение рассказчика к святыням эпохи. Литературоведческие исследования обнаружили необычайно сложное, близкое к игровому построение этого текста, изобилующего множеством интертекстуальных отсылок, обращенным к различным кругам культуры [См. Bauer, 1994, s. 32-71].

Содержание рассказа от лица осужденного на галеры преступника в романе Алемана несомненно поднимается над бытовой историей и получает значительность также за счет его издания в виде книги ученого автора. При этом рассказ простоватого авантюриста Гусмана отличается еще и литературной изысканностью повествовательного стиля. Кроме того, перспективизм устного рассказа героя, очевидно выдающего ограниченность его кругозора, на уровне сюжетной разработки истории существенно усложняется и содержательно значительно расширяется благодаря тому, что герой-рассказчик выступает как бы в двух модусах его бытия, в двух лицах – юноши-авантюриста и старого галерника: это два ценностно совершенно по-разному ориентированных сознания, так что, слушая рассказ галерника о его похождениях в молодости, читатель смотрит на героя одновременно с двух точек зрения во временном плане – «тогда и теперь». Религиозно ориентированный перспективизм книги Алемана обладает сложной архитектурной и заострен на рефлексии внутренне конфликтной природы человека. Риторическая культура XVI-XVII вв. стремилась преодолеть границы сознания среднего человека и придать пикареске большую смысловую значительность за счет отсылок к высокой традиции культуры: перспектива сознания героя оказывается существенно осложнена в перспективистской структуре произведения как целого; фак-

тическим центром простой истории оказывается перспективизм *проблемы* сознания героя. Подобное сюжетное развертывание фабульной истории фактически начинает задвигать простую историю в тень.

Развитие романа в XVIII в. дает дальнейшее усложнение этой структуры, связанное с уходом автора от диегетического повествования к не диегетической его форме – к фигуре автора-повествователя. Эта повествовательная инстанция восходит к эпосу – к высокой литературной традиции, в средневековье использовавшейся в житийной литературе и стихотворных рыцарских романах, но также в сатире, новелле и затем в народных книгах. Сервантес использует недиегетическое повествование в «Дон Кихоте» – произведении, изначально мыслившемся пародией на прозаические рыцарские романы XVI века. Поднимаясь в роман в XVII-XVIII вв., прозаическое повествование от 3-го лица быстро становится доминирующей в романе повествовательной формой «от автора», безусловно сохраняя память о высокой литературной традиции, что позволило Г. Филдингу говорить об эпичности романа – конечно, как о комическом эпосе, поскольку речь шла о частной жизни простого человека. Переход рассказа от 1-го лица к повествованию «от автора» существенно меняет характер «истории» или фабулы в романе и архитектоники романного перспективизма. Автор-повествователь более авторитетная фигура, чем я рассказчика, и это приводит к появлению другой структурной организации произведения: «автор-повествователь и герой». Автор-повествователь и снисходительно, иронично, и с уважением рассказывает историю жизни героя уже с определенной дистанции, в пространстве горизонта которой актуализуются *отношения* сознаний повествователя и героя, приобретающие таким образом определенные диалогические аспекты, выводящие смысл истории на другой уровень.

Всезнание автора в многогеройных «авторских повествованиях» романов XIX в. существенно расширяет возможности сюжетно-композиционной организации произведения – это создание пересекающихся перспектив видения и оценки героев, порождающих множество взаимных реакций героя на героя, их взаимотражений, «двойничеств» и взаимодополнений, – так что сюжетная разработка фабулы интенсифицируется, порождая смысловую перспективу качественно другого уровня. Это перспектива рефлексии границ точек зрения, форм опыта, ценностных отношений – перспективизм произведения как художественного целого, в котором проблема человека и личности мыслится в контекстах больших ценностных систем, регулирующих множество видов деятельности человека. Сложная архитектоника этого саморазвивающегося целого не допускает односторонностей, роман включает в себя разные меры моральной оценки героя, поступка, события, стремится понимать и уважать различные «правды», терпимо относится к непоследовательностям и слабостям героев. Это богатство изображенной жизни начинает приходить в противоречие с относительно скромной фабульной основой романа, так как уже существенно превосходит фабульный смысл романа, тем не менее, фабульная история еще продолжает играть роль ведущей нарративной



основы романа, так как она удерживает важную ценность романной литературы – ценность самостоятельности автономной личности.

Кризис ценностных систем, развивающийся уже с последней трети XIX в., порождающий ситуацию, характеризуемую Ф. Ницше как переоценка ценностей (*Umwertung der Werte*), это неизбежно расшатывает сложившиеся нарративные формы романа: романная фабула теряет свои важнейшие ценностные основания, среди которых – прежде всего представление о герое как о субъекте. Именно в этот момент начинается собственно дефабулизация романа, но в размывании его фабулы лежит не только кризис автономии личности и архитектоники поступка героя, но и расшатывание всей архитектоники целостной картины мира.

Одно из крупнейших произведений классики романного искусства XIX в. – роман Гюстава Флобера «Воспитание чувств» строится так, что фабульные границы, которые определяют связность картины мира, в котором живет главный герой романа Фредерик, теряют определенность, роман строится как непрерывный поток жизненных мелочей, отдельных моментов, рассыпается на крупницы, смысл которых никуда не встраивается, результате чего жизнь героя распадается на независимые друг от друга части. Это – главным образом отчетливо чувственно данная длительность жизненного потока, ценностно размытая поэзия которой заключена только в ней самой, так что как бы итогом жизни человека и романа в целом становится сказанная одним из персонажей романа фраза «это было лучшее в нашей жизни», отнесенная к далеким воспоминаниям о первом походе группы подростков в публичный дом.

Этот совершенно новый перспективизм флюберовского «Воспитания чувств» касается как раз той целостности картины мира, которую ищет, если принять концепцию Георга Лукача, романский «вопрошающий герой», выражающий творческую задачу романа – поиск утраченной европейской культурой целостности. Можно констатировать, что роман отказывается от задачи восстановления целостности, понимаемой как органичное бытие человека в мире, его единство с миром. Можно также видеть, что к концу века, несмотря на появление отдельных великих романов, роман как «классический роман» эпохи модерна, новая литературная классика, все больше отходит на второй план, его оттесняют драма и лирика, а в повествовательной литературе – новеллика. Так младший современник Флобера Ги де Мопассан создает громадное количество новелл, издавая их отдельными сборниками, составляя их, однако, не по принципу тематической или проблемной связи, а подчеркнуто разрозненно, так, чтобы в них не намечалось никакого единства. Каждая новелла обладает своей фабульной завершенностью, ощутимо связанной с традицией новеллистической литературы, ее материалом является отдельное происшествие, в ней есть «новеллистический поворот», организующий интересное в силу своей необычности и своеобразной точности «неслыханное событие» [Эккерман, 1981, с. 219], концентрирующее в себе какой-то человеческий опыт. Так каждый персонаж первого сборника Мопассана «Мадмуазель Фифи» представлен единственным эпизодом, собирающим в один сгущенный момент бытие конкретной, отдельной личности, оставляя за скобками

все остальное. Все персонажи живут в совершенно разных мирах, между которыми нет ничего общего – нет ни временного континуума, ни пространства, в котором они жили за пределами данного случая, нет пространства, в котором они могли бы даже случайно встретиться; достаточно перечислить темы новелл и их последовательность, чтобы в этом убедиться. Художественный мир этого сборника предельно разрознён – и тематически, и проблемно, и этически, в нём отсутствует какая бы то ни была упорядоченность – это подчеркнуто случайный набор отдельных сюжетов. Это, конечно, тоже картина мира, но она представлена как лишённая смысловой связи и целостности. Эта композиция отражает восприятие писателем действительности современного мира и современного человека, как бы демонстрируя невозможность и неинтересность романа в классических его больших фабульных вариантах<sup>7</sup>.

Ведь фабульное повествование, развернутое в большую картину мира, постулирует значительность фигуры героя, «акт духовного самоопределения» который можно толковать как «своеобразный способ поиска и реализации новых форм национальной и общечеловеческой культуры» [Тамарченко 2008, с. 216], является как бы интерпретацией картины мира, – активность сознания и поступка героя определенным образом «вписывается» в соответствующее состояние культуры, развитие которой как бы стимулируется выбором героя. У Мопассана внутренняя связь героя с миром в лице многих других исчезает, целостная картина мира оказывается утрачена, всякое ценностное его единство отсутствует. При этом важной и показательной особенностью новеллистического повествования Мопассана является тенденция к обезличиванию не только героя, но и повествователя, в том числе и в повествовании от первого лица – в слове повествователя обычно отсутствует оценка, тем более этическая, что не только объясняет эту сдержанность ощущением шаткости ценностных систем, но и говорит о невозможности для повествователя присоединиться к хору моралистов с их далекими от понимания жизненной практики реального человека представлениями. Создаваемая таким образом ситуация недоверия к духовным возможностям повествователя отражает ситуацию уже серьезного кризиса ценностных систем.

Если новелла – жанр, повествующий, как правило, об очень обыкновенных людях с ограниченным кругозором, то роман, как правило, делает своим героем тоже обыкновенного человека, но углубляясь в его внутреннюю жизнь, он делает эту жизнь более интенсивной, напряженной и глубокой, а тем самым и значительной для читателя. В романе Флобера «Госпожа Бовари» все героини духовно ограничены, сюжет Эммы – сюжет пошлого адюльтера, она живет в мире иллюзий и отчаянно ищет счастья, как оно видится ей в развлекательных сентиментально-романтических романах, – это счастье удовлетворения желаний придумано не ею, и ей оно недоступно. Однако объективно эта история снова и снова повторяю-

---

<sup>7</sup> Позднее Мопассан писал и романы, в которых изображается конкретная практическая и душевная жизнь главного героя, но их основа остается новеллистической – это большая новелла или цикл развернутых новелл, в каждой из которых и в целом произведения есть свой поворот и своя завершенность.

щихся пошлых попыток удовлетворить желания, ценностно превышает то, что изображено на уровне отчетливо данных мотивировок и фабульной связи этих попыток, в системе романа как бы дублируемых всеми остальными его персонажами, кроме Шарля.

Ценностная установка автора, его перспективизм – связаны с другой оценкой личности, с выходом на другой уровень восприятия жизни, чем то, чем руководствуются, как он показывает, все герои его романа: роман автора – это роман о силе неукротимых желаний и своеобразном героизме безысходной тоски, делающей человека, как только он начинает осознавать свою тоску, трагическим существом. Это философская проблематика, рождающаяся не в рассуждениях автора и его героев, а на уровне формы художественной архитектоники ценностных отношений, складывающихся в романе, и ее нужно определить как метафизическую, связанную с переживанием бытийной подосновы глубоко прозаической фабульной истории Эммы Бовари. Такого рода ценностный перспективизм автора, проявляющийся как разъединение предметного и метафизического уровней – это одно из проявлений дефабулизации романа.

Я полагаю, что именно так понимаемый и осуществляемый перспективизм романа XX века в наибольшей степени отвечает представлению о сути дефабулизации романа и сути перспективизма XX века. Следует учитывать, что это явление далеко не случайное и не ситуативное эпизодическое изменение поэтики романа, оно связано с многовековым историческим развитием повествовательных форм до современной литературы, и не только в «большой эпике». Следует также напомнить о развитии культуры символично-аллегорических толкований, когда создавалась культура «восхождения» от буквального, чувственного восприятия библейского текста до сущностей сверхчувственного порядка, но эта культура, в свою очередь, опиралась на начала философского сознания, на семиотику естественного языка, наконец, на знаковую природу культуры, устремленной к ценностям абсолютного порядка. Эволюция эпического и романного сознания также постепенно уводила от бытового, эмпирического, чувственного восприятия «истории» как фабульной, то есть обычной последовательности, – истории, обобщающей смысл произведения до некоторой схемы, максимы, как бы притчи, создавая все более широкие ее контексты, более сложные, многоуровневые структуры, промежуточные и опосредующие звенья между «заданной» функциональностью отдельного объекта и его смыслом в большой культуре и бытии человека в целом.

На уровне поэтики построения текста это, конечно, просто ослабление роли, редукции фабулы или истории, когда она перестает быть основным средством организации целостности произведения и основным ее смыслом, уходит на периферию интереса читателя, даже если событийная последовательность имеет место и без особого труда восстанавливается читателем, даже может быть также без особого труда сформулирована им в ответе на простой вопрос «про что этот роман?». Так можно ответить на вопрос о романе Фолкнера «Шум и ярость»: «Это история семьи Компсонов – один брат – идиот, другой утопился, третий злится,

что не получил места в банке, а их сестра потеряла честь». Получается: деморализация, вырождение, упадок; конечно, это смысл истории, увиденной извне, с точки зрения моральной традиции, в большой перспективе. Как известно, сам Фолкнер еще жестче и более дистанцировано отвечал на вопрос, о чем этот роман: «Это история двух падших женщин» и добавлял, что история эта в общем так и «не рассказалась» [Фолкнер, 1985, с. 248]. В этом «так и не рассказалась» как раз и проявляется суть дефабулизации романа, его подлинный перспективизм, заключающийся не в том, что перед нами четыре частные точки зрения, с разных позиций воспринимающих прошлое и настоящее семьи, благодаря чему автор якобы придает «истории» более объективный или обобщенный смысл все того же упадка культуры южных штатов. Перспективизм романа Фолкнера на самом деле заключается в том, что человек не только не умеет, но и не *может* смириться с судьбой, вся его жизнь – это борьба с ней, что напоминает слова писателя: «У человека есть свободная воля выбора и мужество, сила духа умереть за свой выбор, таково мое представление о человеке, и поэтому я считаю, что человек выстоит» [Фолкнер, 1977, с. 201]. Все дело в том, что хотя на уровне истории семьи и истории южных штатов Америки, центральной проблемой романа является время, художественно время фактически отстывает, заменяясь пространством сознания героев, в котором времени нет или оно подлежит отрицанию.

Именно наличие четырех пересекающихся и отличающихся друг от друга перспектив сознаний героев и создает этот ценностный перспективизм произведения Фолкнера, в котором фабула – «история двух падших женщин» – радикально преодолевается: каждая история и каждая точка зрения приобретает нефабульный, ценностно иначе ориентированный смысл, преодолевающий жестко подчеркнутую автором тривиальную оценку истории. Тривиальность указывает на принадлежность истории героев общей судьбе, истории южных штатов, связанной с обстоятельствами распада традиционного жизненного уклада, – и в этом плане «объективный» – и ограниченный смысл этой истории. Факты, образующие фабульную связь, сами по себе чрезвычайно эмоционально действуют на читателя, каждая часть истории говорит о невыносимой боли человека, но вместе с тем эта боль оказываются величайшей ценностью, сокровищем, которое человек пытается сохранить вопреки всему: отец, как будто бы циник, увещевает сына, пытаясь внушить ему, что эта боль есть ничто, фикция, иллюзия философов и дураков, но он знает эту боль, может быть, из собственного опыта, знает, что она неизбывна, и поэтому говорит сыну о сути его страдания: «тебе невыносима мысль, что твоя боль когда-нибудь притупится» [Фолкнер, 1998, С. 140]. Слабоумный Бенджи не знает движения времени, поэтому он переживает эту боль все 18 лет так, как будто он потерял сестру сегодня; с точки зрения нормального сознания это патология, однако с другой точки зрения это нравственная победа над временем – способность не смиряться, то есть, в данном случае – на забывать. Вполне рационально мыслящий Квентин добивается того же, кончая жизнь самоубийством. Факты, обстоятельства, условия жизни, социальная мораль не имеют значения – значение имеет здесь только внутреннее, духовное – нравственное:

любовь как сопротивление судьбе. Но это как раз то, что не может «рассказаться», так как принадлежит не фактам фабульной истории, а поэтическому смыслу произведения – перспективизму романа как целого.

Роман Томаса Манна «Волшебная гора» – в буквальном смысле без фабулы и без последовательности событий, на которой можно построить рассказ. Перспективизм этого романа поэтологически строится как эксперимент с сознанием героя, заключающийся в том, что человек оказывается выведен из его обычной жизни с ее каждодневными интересами и занятиями для того, чтобы сосредоточиться не на фактах, связанных с непосредственной его вовлеченностью в ход жизненных событий, профессиональной деятельности и т.п., а на том, что повествователем определяется как «цели и смысл его служения жизни». Дефабулизация происходит путем разъединения элементов: своеобразного отделения движения сознания героя от практического течения его жизни. Ситуация столь радикального «углубления во внутреннюю жизнь» героя происходит, когда он на три недели приезжает в горный санаторий, чтобы там провести свои каникулы с кузеном, который лечится от туберкулеза. Но эти каникулы оказываются освобождением героя от тенет обычной жизни на 7 лет, так как и у него обнаруживается туберкулез.

Томас Манн характеризует свой роман, фактически представляя читателю его внутреннюю перспективистскую конструкцию, задача которой заключается в художественном исследовании пространства ценностных ориентиров европейской культуры начала XX века, бессознательным носителем которого является наивный герой романа: «Ганс Касторп – герой весьма заурядный, балованный сынок из богатой гамбургской семьи и средней руки инженер. Однако, оказавшись наглухо изолированным в лихорадочной атмосфере Волшебной горы, это несложное по составу вещество претерпевает активизацию, и теперь Ганс Касторп способен на моральные, духовные и чувственные похождения, какие ему и не снились в том, другом мире, который обитатели Волшебной горы с неизменной иронией называют „равниной“» [Манн, 1960, С. 165]. Ганс Касторп, углубляясь в себя и слушая споры «идеологов волшебной горы», начинает догадываться о нерешенности проблемы ценностных оснований европейской культуры и одновременно своей собственной болезни. Роман строится как будто по классической модели романа воспитания, однако воспитание представлено здесь не как процесс постижения его героем мудрости культуры, а как постепенное постижение ценностного состава культуры, бессознательным носителем которого является пространство сознания Ганса Касторпа. Можно считать, что именно это позволяет автору характеризовать свой роман как роман-миф, а литературоведу – связывать эту художественную конструкцию с творческой задачей автора и перспективизмом его произведения.

Дефабулизация романа переводит его текст в совершенно новый ценностный план: в романе Томаса Манна роль фабульной событийности практически исчезает: время событий романной истории превращается в сюжетное развертывание пространства сознания героя; перспективизм XX века заключается в том, что традиционное для фабулы движение времени событий практически полно-

стью замещается пространством сознания героя, в котором происходит открытие героем своего сознания как пространства развертывания проблемы неразрешимого конфликта надличных ценностных оснований его бытия.

Два приведенных выше примера реализации перспективизма XX века в романе можно считать показательными для литературного перспективизма, как он проявляется в эстетике и поэтике романа. Здесь особенно ясно видна характерная особенность перспективизма романа XX века в целом – при всех его разнообразных вариантах она заключается в создании новых форм видения и понимания человека и личности в современной действительности, конкретной поэтологической чертой которых является дефабулизация: традиционное для фабулы движение времени событий переводится в пространство сознания героя или автора: роман становится преимущественно романом сознания.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Бахтин, М.М.** К вопросам методологии эстетики словесного творчества. 1. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание соч. Т. 1. Философская эстетика 1920–х годов. – Москва, 2003. – С. 265–326.

**Зенкин, С.** Теория литературы. Проблемы и результаты / С. Зенкин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018. – 363 с.

**Лотман, Ю.М.** Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 1998. – С. 14–285.

**Манн, Т.** Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета / Т. Манн // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. – Москва, 1960. – С. 157–171.

**Ортега-и-Гассет, Х.** Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет / Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры – Москва, 1991. – С. 218–260.

**Подорога, В.** Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. Подорога. – Москва: Ad Marginem, 1995. – 339 с.

**Подорога, В.** Мимезис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский / В. Подорога. – Москва: Культурная революция Логос, Logos-altera, 2006. – 685 с.

**Степаненко, С.Б.** Перспективизм и гуссерлевская концепция истины / С.Б. Степаненко, Е.А. Степаненко // Четвёртые Шпетовские чтения. – Томск, 2003. С. 57–61. (Серия «Научные доклады»; вып. 1. – URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000325611> (дата обращения: 14.09.2022).

**Тамарченко, Н.Д.** «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия / Н.Д. Тамарченко. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – 199 с.

**Тамарченко, Н.Д.** Роман / Н.Д. Тамарченко // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – Москва, 2008. – С. 215–216.

**Тюпа, В.И.** Введение в сравнительную нарратологию / В.И. Тюпа. – Москва: Изд-во РГГУ, 2016. – 145 с.

**Шмид, В.** Нарратология / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

**Фолкнер, У.** Статьи, речи, интервью, письма / Уильям Фолкнер. – Москва: Радуга, 1985. – 488 с.

**Фолкнер, У.** О литературе. Составление, перевод и комментарий Ю. Палиевской / У. Фолкнер // Вопросы литературы. –1977. – № 1. – С. 167–228.

**Фолкнер У.** Шум и ярость / Фолкнер // Фолкнер У. Избранные произведения. – Москва: Панорама, 1998. – С. 5–254.

**Эккерман, И.-П.** Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И.-П. Эккерман. – Москва: Художественная литература, 1981. – 689 с.

**Bauer, M.** Der Schelmenroman. – Stuttgart, 1994. – 223 p.

**Kaulbach, F.:** Philosophie des Perspektivismus. 1. Teil. Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche, – Tübingen, 1990.

**Kaulbach, F.** Ästhetische Welterkenntnis bei Kant. – Würzburg, 1984. – 271 s.

**Kaulbach, F.** Kants“Grundlegung der Metaphysik der Sitten“. – Darmstadt, 1988.

**Perspektiven des Perspektivismus.** Gedenkschrift für Friedrich Kaulbach. Hrsg. von Volker Gerhardt / Norbert Herold. – Würzburg 1992.

**Perspektivismus.** Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik / Hrsg. von Hartmut Sass. – Hamburg, 2019. – 287 s.

**Von Sass, P.** Perspektiven auf die Perspektive // Perspektivismus. Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik. / Hrsg. von Hartmut von Sass. – Hamburg, 2019. – S. 9–33.

## REFERENCES

**Bahtin, M.M.** K voprosam metodologii estetiki slovesnogo tvorchestva. 1. Problema formy, soderzhaniya i materiala v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve / M.M. Bahtin // Bahtin M.M. Sobranie sochinenij. T. 1. Filosofskaya estetika 1920–h godov. – Moskva, 2003. – S. 265–326.

**Ekkerman, I.-P.** Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni / I.-P. Ekkerman. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1981. – 689 s.

**Folkner, U.** Stat’i, rechi, interv’yu, pis’ma / Uil’yam Folkner. – Moskva: Raduga, 1985. – 488 s.

**Folkner, U.** O literature. Sostavlenie, perevod i kommentarij Yu. Palievskoj / U. Folkner // Voprosy literatury. –1977. – № 1. – С. 167–228.

**Folkner U.** Shum i yarost’ / Folkner // Folkner U. Izbrannyye proizvedeniya. – Moskva: Panorama, 1998. – S. 5–254.

**Lotman, Yu. M.** Struktura hudozhestvennogo teksta / Yu.M. Lotman // Lotman Yu. M. Ob iskusstve. – Sankt-Peterburg, 1998. – S. 14–285.

**Mann, T.** Vvedenie k «Volshebnoj gore». Doklad dlya studentov Prinostonskogo universiteta / T. Mann // Mann T. Sobranie sochinenij: v 10 t. T. 9. – Moskva, 1960.

**Ortega-i-Gasset, H.** Degumanizaciya iskusstva / Hose Ortega-i-Gasset / Ortega-i-Gasset H. Estetika. Filosofiya kul'tury – Moskva, 1991. – S. 218–260.

**Podoroga, V.** Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. Materialy lekcionnyh kursov 1992–1994 godov / V. Podoroga. – Moskva: Ad Marginem, 1995. – 339 s.

**Podoroga, V.** Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury v dvuh tomah. T. 1. N. Gogol'. F. Dostoevskij / V. Podoroga. – Moskva: Kul'turnaya revolyuciya Logos, Logos-altera, 2006. – 685 s.

**Stepanenko, S.B.** Perspektivizm i gusserlevskaya koncepciya istiny / S.B. Stepanenko, E.A. Stepanenko // Chetvyortye Shpetovskie chteniya. – Tomsk, 2003. S. 57–61. (Seriya “Nauchnye doklady”; vyp. 1. – URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000325611> (data obrashcheniya: 14.09.2022).

**Tamarchenko, N.D.** “Estetika slovesnogo tvorchestva” Bahtina i russkaya religioznaya filosofiya / N.D. Tamarchenko. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2001. – 199 s.

**Tamarchenko, N.D.** Roman / N.D. Tamarchenko // Poetika. Slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij. – Moskva, 2008. – S. 215–216.

**Tyupa, V.I.** Vvedenie v sravnitel'nyu narratologiyu / V.I. Tyupa. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2016. – 145 s.

**Shmid, V.** Narratologiya / V. Shmid. – Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2003. – 311 s.

**Zenkin, S.** Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty / S. Zenkin. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. – 363 s.

**Bauer, M.** Der Schelmenroman. – Stuttgart, 1994. – 223 p.

**Kaulbach, F.** Philosophie des Perspektivismus. 1. Teil. Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche, – Tübingen, 1990.

**Kaulbach, F.** Ästhetische Welterkenntnis bei Kant. – Würzburg, 1984. – 271 s.

**Kaulbach, F.** Kants “Grundlegung der Metaphysik der Sitten”. – Darmstadt, 1988.

**Perspektiven des Perspektivismus.** Gedenkschrift für Friedrich Kaulbach. Hrsg. von Volker Gerhardt / Norbert Herold. – Würzburg 1992.

**Perspektivismus.** Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik / Hrsg. von Hartmut Sass. – Hamburg, 2019. – 287 s.

**Von Sass, P.** Perspektiven auf die Perspektive // Perspektivismus. Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik. / Hrsg. von Hartmut von Sass. – Hamburg, 2019. – S. 9–33.