



**ГЕОРГ ЛУКАЧ**

**Теория романа. Историко-философский опыт  
исследования большой эпической формы**

<Фрагмент>

**Часть II. Опыт типологии романной формы**

**4. Толстой и выход за пределы социальных форм жизни**

Так или иначе, но это перерастание романа в эпопею остается в пределах общественной жизни, разрушая имманентность формы лишь постольку, поскольку оно в некотором решающем пункте неправоммерно приписывает воссоздаваемому миру субстанциальность, какую тот неспособен, даже в ослабленном виде, выдержать. Однако стремление преодолеть проблемность, тяготение к эпопее направлено здесь лишь на утопический идеал, имманентный общественным формам и структурам; таким образом, оно трансцендентно не структурам вообще, а только заложенным в них конкретно-историческим возможностям, хотя и этого достаточно, чтобы разрушить имманентность формы. Такая позиция впервые возникает в романе разочарования, где несоответствие внутреннего мира и мира условностей с необходимостью ведет к полному отрицанию этого последнего. Но покуда такое отрицание остается лишь внутренним, в созданной форме сохраняется имманентность романа, а когда равновесие нарушено, то это скорее лирико-психологическое разложение формы, чем перерастание романа в эпопею. (Особая позиция Новалиса была проанализирована выше). Напротив того, перерастание неизбежно, если утопическое неприятие условного мира объективируется в чем-то действительно существующем, и полемический отказ принимает таким образом творческую форму.

Такая возможность не была дана западноевропейской традиции. Здесь утопические требования души направлены на достижение чего-то изначально невыполнимого — на внешний мир, который соответствовал бы душе, крайне дифференцированной и утонченной, превратившейся во внутренний мир. Отказ от условности направлен, однако, не против условности как таковой, а частью против ее отчужденности от души, частью против ее грубости; частью против ее связи не с культурой, а только с материальной цивилизацией, частью против ее сухой и жесткой бездуховности. Но если отвлечься от чисто анархистских, чуть ли не мистических тенденций, утопия всегда имеет в виду некую культуру, способную объективироваться в социальных структурах и соответствующую внутреннему миру. (Именно в этом с такой эволюцией соприкасается роман Гете, но только у него такая культура уже найдена, чем и определяется особый мир «Вильгельма Мейстера»: ожидание постоянно оказывается превзойденным все более существенными социальными структурами, которых достигает герой по мере достижения зрелости, по мере отказа от абстрактного идеализма и утопического романтизма.) Потому эта критика может найти лишь лирическую форму выражения. Даже у Руссо, чье романтическое мировоззрение имеет содержанием отказ от всяких связанных с культурой социальных структур, полемика сама по себе лишь полемична, то есть риторична, лирична, рефлексивна; западноевропейская культура так прочно коренится в создающих ее социальных структурах, что ускользнуть от них и противостоять им она может только в полемике.

Чтобы эта полемика стала творческой, она должна стоять ближе к первичным, органически-естественным состояниям; так случилось в русской литературе девятнадцатого века, для которой такие состояния стали субстратами переживания и творчества. После Тургенева, «по-европейски» разочарованного, Толстой создал форму романа, активно перерастающего в эпопею. Его великое, истинно эпическое и далекое от любой формы романа творчество стремится изображать жизнь, основанную на общности чувств простых, тесно связанных с природой людей, общности, которая прислушивается к величественному ритму природы, движется соразмерно с ее чередованием рождения и смерти, отвергая в чуждых природе формах все мелочное и разъединяющее, разлагающее и косное. «Мужик умирает, — пишет он графине А. А. Толстой о своей новелле «Три смерти», — спокойно... его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья,

сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза... Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво, — потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет».

Парадоксальность исторической позиции Толстого, доказывающей убедительнее всего, сколь закономерно роман составляет эпическую форму наших дней, — сказывается в том, что современный мир даже у этого писателя, не только устремленного к нему, но ясно видящего и изображающего его во всей конкретности и богатстве, не дает воплотить себя в движении, в действии и становится лишь элементом эпического творчества, а не самой эпической действительностью. Ибо естественно-органичный мир древней эпопеи все-таки был именно культурой, специфическое качество которой заключалось в ее органичности, тогда как у Толстого органичность полагается как идеал, переживается как реально существующее, воспринимается сущностно именно как природа и в качестве таковой противопоставляется культуре. А в неизбежности такого противопоставления и заключается неразрешимость проблематики романов Толстого. Не потому, что он не преодолел в себе по-настоящему культуру и не потому, что его отношение к пережитому и изображенному как природа остается чисто сентиментальным, — не по психологическим причинам его тяготение к эпопее неминуемо привело к проблематичной форме романа. Он пришел к ней, ведомый сутью этой формы, связанный с определенным историко-философским субстратом.

Тотальность людей и событий возможна лишь на почве культуры, как бы к ней ни относиться. Поэтому главное и решающее в эпических произведениях Толстого, и в общем их строе, и в конкретном содержании, относится именно к отвергаемому им миру культуры. Но так как и природа, пусть и неспособная окончательно оформиться в виде имманентно завершенной тотальности, сама представляет собою нечто объективно существующее, то в произведении возникают два слоя реальности, полностью чужеродных друг другу не только тем, какую они получают оценку, но и качеством своего бытия. И их отношение друг к другу, а только через него и строится тотальность произведения, может переживаться лишь как путь от одного к другому, а именно — от культуры к природе, так как направление это задано уже самой их оценкой. И таковы парадоксальные последствия парадоксальных отношений между мировоззрением автора и его эпо-

хой, что центром всего художественного построения становится опять-таки сентиментальное, романтическое переживание — неудовлетворенность внутренне значительных людей всем, что им может предложить окружающий мир культуры, и вытекающие из их отрицательной позиции поиски и обретение иной, более сущностной действительности природы. Парадоксальность этой темы возрастает еще и оттого, что толстовская «природа» не обладает той полнотой и завершенностью, какой обладает в конечном счете замкнутый, относительно более субстанциальный мир Гете, чтобы стать родиной, манящей и сулящей покой. Эта природа скорее лишь реальный залог того, что по ту сторону мира условностей есть сущностная жизнь — жизнь, которая хоть и может быть достигнута в переживаниях полной и подлинной самости, в самосознании души, однако возвращение в мир условностей оказывается неизбежным.

От таких неутешительных выводов, к которым Толстой, исходя из своего видения мира, приходит с героической последовательностью всемирно-исторической личности, ему не укрыться даже в любви и браке, занимающих особое место между природой и культурой, в равной мере родных и чуждых им. В ритме природного существования, в ритме рождения и смерти, принимаемых без патетики, как нечто естественное, любовь — это та точка, где силы, управляющие жизнью, проявляют себя наиболее конкретно и зримо. Но любовь как чисто природная сила, как страсть, не принадлежит к толстовскому миру природы: для этого она слишком связана с личностными отношениями, а потому слишком обособляет людей, создает слишком много градаций и утонченностей, — она слишком культурна. Любовь, занимающая в этом мире поистине центральное место, — это любовь-брак, любовь-соединение (причем сам факт соединения важнее, чем личности вступающих в брак), любовь как средство продолжения рода, а брак и семья — как залог природной непрерывности жизни. То, что благодаря этому в данное построение вносится идейная двойственность, не имело бы с художественной точки зрения большого значения, если бы это колебание не создавало еще один слой действительности, отличный от других, который нельзя композиционно связать с обеими изначально разнородными сферами и который поэтому тем скорее превращается в противоположность задуманного, чем адекватнее он воссоздан. Торжество любви над культурой должно означать победу исконного начала над ложной утонченностью, но на деле оборачивается неутешительной ситуацией, когда все великое и высокое в человеке погло-

щается в нем природой, которая, однако, находит выражение, — если только ей удастся проявить себя по-настоящему в нашем мире культуры, — лишь приспособившись к самой низменной, самой бездуховной и безыдейной условности. Поэтому душевное состояние, описанное в эпилоге «Войны и мира», умиротворенная атмосфера детской, знаменующая исчерпанность всех поисков, куда безотраднее, чем концовка самого проблематичного романа разочарования. Здесь не осталось ничего, что было прежде: как пески пустынь засыпают пирамиды, так естественно-животные силы уничтожают все духовное.

К этой невольной безотрадности заключительной части романа присоединяется еще и другая, преднамеренная, — описание условного мира. Оценочная позиция Толстого (одобрительная или осуждающая) достигает каждой детали описания. Отсутствие в этой жизни целенаправленности и субстанциальности находит выражение не только в объективной форме, то есть для читателя, видящего все это, и не только как переживание нарастающей разочарованности, но еще и как априорная и неизменная, хоть и суетливая, пустота, как беспокойная скука. Каждый разговор и каждое событие носят отпечаток приговора, который вынес им писатель.

Этим двум группам переживаний противостоит сущностное переживание природы. В очень редких значительных мгновениях, чаще всего в соседстве со смертью, перед человеком открывается такая действительность, в которой он при свете озарения видит и познает Сущность, царящую в нем и одновременно над ним, смысл его жизни. Все прежнее бытие перед лицом такого переживания обращается в ничто, все бывшие конфликты и причиненные ими страдания, муки, заблуждения кажутся мелкими и несущественными. Раскрылся смысл, и душе стали доступны пути, ведущие в живую жизнь. И опять Толстой с парадоксальной непреклонностью подлинного гения раскрывает здесь глубочайшую проблематику формы и основы этой жизни: высшая благодать нисходит на человека у порога смерти; таковы переживания смертельно раненного Андрея Болконского на поле боя Аустерлица или чувство единения, охватывающее Каренина и Вронского у смертного одра Анны; и настоящим блаженством было бы умереть сейчас, умереть так. Но Анна выздоравливает, Андрей тоже возвращается к жизни, и значительное мгновение исчезло без следа. Герои опять существуют в мире условностей, опять живут жизнью бесцельной и несущностной. С уходом значительного момента пути, предуказанные им, утратили направ-



ляющую субстанциальность и реальность; по ним нельзя идти, а если кажется, что идешь, то такая действительность на самом деле — не более чем горестная карикатура на то, что было пережито в миг откровения. (Переживание Бога у Левина и та настойчивость, с которой он в дальнейшем, несмотря на психологические отступления, идет по найденному пути, имеют своим источником не столько видение художника, сколько волю и теорию мыслителя. Они обладают программным смыслом, а не непосредственной очевидностью, свойственной другим значительным мгновениям.) Те немногие люди, кто способен жить жизнью, открывшейся им в переживании, — пожалуй, единственным таким персонажем является Платон Каратаев — могут служить только второстепенными персонажами: всякое событие проскальзывает мимо них, происшествия не затрагивают их существо, жизнь их не объективируется, она поддается воссозданию лишь намеком; в конкретно-художественном плане они выступают лишь по контрасту с другими персонажами; в плане эстетическом это предельные понятия, а не реальные люди.

Этим трем слоям действительности соответствуют три понятия о времени в мире Толстого, и их несовместимость убедительнее всего обнаруживает внутреннюю проблематику этих столь богатых и глубоких произведений. Условный мир, собственно говоря, находится вне времени: вечно повторяющееся, вечно возвращающееся однообразие катится по рельсам присущих ему, но чуждых смыслу законов; это нескончаемое движение без направления, без роста, без упадка. Меняются фигуры, но от этого ничего не происходит, потому что все они несущественны и на место каждой из них может быть поставлена любая другая. Появляется ли она или снова исчезает — это всегда всего лишь пустое, несущественное мельтешение. А подо всем этим шумит поток толстовской природы — постоянство и однообразие вечного ритма. Здесь все изменчивое тоже лишено сущности: индивидуальная судьба, вплетенная в общую картину, возникает и исчезает, не дав основы никакому смыслу, связанному через нее с целым, которое не реализует в себе, а уничтожает личность; индивидуальная судьба не играет никакой роли для мировой цели — именно как индивидуальная судьба, а не как элемент ритма наряду с бесчисленными другими однородными и равноценными судьбами. И значительные мгновения, внезапным предчувствием высвечивающие существенную жизнь, исполненный смысла поток, так и остаются мгновениями: они изолированы от обоих других миров, не имеют основополагающих связей с ними. Итак,

не только эти три понятия о времени разнородны и несовместимы друг с другом, но к тому же ни одно из них не выражает подлинной длительности, действительного времени, этого жизненного элемента романа. Попытка преодолеть культуру только изгоняет ее, не заменив никакою более сущностной и надежной жизнью; преодоление романной формы делает ее еще проблематичнее (с чисто художественной точки зрения роман Толстого — это крайнее выражение романа разочарования, причудливое переложение флюберовской формы), и при этом к желанной цели, то есть к внепроблемной действительности эпопеи, в конкретном творчестве она приближается не больше других форм. Ибо увиденный в предчувствии мир природной субстанциальности так и остается предчувствием и внутренним переживанием, иными словами, субъективным и с точки зрения воссоздаваемой действительности рефлексивным; с чисто художественной точки зрения он подобен другим мирам, рожденным стремлением к более адекватной действительности.

Литературная эволюция не пошла дальше романа разочарования, и литература последних лет не обнаруживает творческих возможностей, способных создать новые типы романа; перед нами эклектическое эпигонство, повторяющее прежние типы творчества и, пожалуй, обладающее продуктивными силами только в таких формально несущественных сферах, как лирическая и психологическая.

Сам Толстой, правда, занимает двойственное положение. Если ограничиться чистой формой, — но как раз в его случае такой подход неспособен коснуться главных сторон его мировоззрения и даже воссозданного им мира, — то его творчество следует понимать как завершение европейского романтизма. Однако в немногих истинно великих моментах его произведений, которые лишь формально, лишь в связи с изображаемым в произведении целым могли бы восприниматься как субъективно-рефлексивные, — открывается четко дифференцируемый, конкретный и действительно существующий мир, который, будь он расширен до масштабов тотальности, оказался бы совершенно недоступен для формы романа и нуждался бы в новой форме изображения — в обновленной форме эпопеи.

Человек выступает как человек, — а не как общественное существо и не как изолированный, единственный в своем роде, чистый, а потому и абстрактный внутренний мир — именно в сфере сугубо душевной действительности, и если она предстает как наивно переживаемая очевидность, как единственно подлинная

действительность, то может возникнуть новая и завершенная тотальность всех возможных в ней субстанций и отношений, которая так же превзойдет нашу разорванную действительность, оставив за ней роль фона, как наш двойственный мир — социальный и «внутренний» — превзошел мир природы. Но само искусство не в силах осуществить такое преобразование: большая эпика — это форма, зависящая от конкретного исторического момента, и всякая попытка изображать утопическое как сущее может лишь разрушать эту форму, но не создавать новую действительность. Роман принадлежит, пользуясь выражением Фихте, эпохе абсолютной греховности, и покуда мир будет пребывать под знаком такого созвездия, эта форма останется главенствующей. У Толстого было заметно предчувствие прорыва в новую мировую эпоху, но лишь на уровне полемики, надежд и абстракции.

Только в произведениях Достоевского этот новый мир показан просто, без всякого противопоставления ныне существующему, как зримая действительность. Поэтому этот писатель, как и созданная им форма, выходит за пределы наших наблюдений: Достоевский не писал романов, и художественные установки, нашедшие выражение в его произведениях, не имеют ничего общего (ни одобряя ни опровергая его) с романтизмом девятнадцатого века, как и с разнообразными, также романтическими, формами реакции на это течение. Достоевский принадлежит новому миру. Стал ли он Гомером или Данте этого мира, или просто слагает песнопения, которые писатели более поздних времен вкупе с песнями других предтеч сплетут в великое единство; знаменует ли он начало или осуществление — все это сможет показать лишь анализ формы его произведений. И лишь тогда перед историко-философскими толкователями может встать задача определить, готовы ли мы выйти из состояния абсолютной греховности или только одушевлены надеждами на приход нового; предвестники ли это прихода нового — еще столь немощные, что они могут быть в любой момент легко задавлены бесплодными силами наличного бытия.

