



УДК 82.09:821.133.1

АВТОПРЕДИСЛОВИЯ О.БАЛЬЗАКА К РОМАНАМ ЦИКЛА «ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ» И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ

И. В. Бардыкова

*Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет*

*e-mail:
Bardykova@bsu.edu.ru*

На материале цикла О. Бальзака «Человеческая комедия» изучается феномен литературной саморефлексии. В фокусе внимания – автопредисловия и автопослесловия к отдельным произведениям цикла, которые рассматриваются как «паратекстуальная» форма саморефлексии. Их анализ позволяет выявить установку Бальзака на сознательное моделирование цикла и осознанный поиск повествовательно-коммуникативных стратегий.

Ключевые слова: Бальзак, способы автопрезентации, литературная саморефлексия, предисловие, «паратексты», механизмы циклообразования.

Литературная саморефлексия – важнейший компонент художественного мира О. Бальзака. Рефлексия в самом общем плане означает отражение, а также исследование познавательного акта; это своего рода самонаблюдение, средство самоконтроля и саморазвития мышления. Один из подвидов гуманитарной рефлексии – рефлексия эстетическая, которая непосредственно занимается художественными «формами презентации личностного знания о «я» – своем и других людей» [1, с. 21].

Различают три формы литературной рефлексии – ретроспективную, проспективную (перспективную) и интроспективную, с помощью которых осуществляется самонаблюдение над существенными в прошлом, возможными в будущем и происходящими в настоящем процессами. Под саморефлексией подразумевают «изучение системы знания ее собственными средствами» [2, с. 99]. Термин «литературная саморефлексия» вошел в понятийный аппарат литературоведения только во второй половине XX века. В частности, в трудах А. В. Михайлова и Ю. М. Лотмана размышления о литературной (само)рефлексивности оформились в стройную концепцию, обусловленную прорывом в самоосмыслении искусства, многообразием форм и методов рефлексии.

Литературная саморефлексия прежде всего воплощается в таких текстуальных дополнениях, как автопредисловия, автопослесловия, заключения, автокомментарии, замечания. (Жерар Женетт, крупнейший французский специалист по современной теории литературы, предложил называть этот вид саморефлексии «паратекстами»). Литературная саморефлексия выявляется и в новых редакциях ранних произведений, в их разножанровых версиях (авторские инсценировки своей прозы), т.е., по Ж. Женетту, в авторских «палимпсестах». Она отражается и в эпистолярном наследии писателя, его литературно-критических статьях, записных книжках, набросках, дневниках.

Сегодня проблема саморефлексии, выражающаяся в разнообразных свидетельствах сосредоточенности мысли автора на акте созидания, в обнаруживаемых в произведении следах творческого процесса, – одна из самых актуальных теоретических проблем (L. Hutcheon, B. F. Kavin, E. Miller, P. Waugh, R. Alter, R. Siegle, J. Williams), которая начинает увязываться с определенными тенденциями в философии, психологии, культуре, а ее осмысление предполагает междисциплинарный подход.

Теоретическому обоснованию проблемы способствует ее практическое решение. Историческое или культурологическое постижение литературы невозможно без постановки вопроса рефлексивности на примере конкретного автора. В этом аспекте особенно продуктивно исследование автопрезентации О. Бальзака, тесно связанной с нарративной и конститутивной поэтикой структурированного автором прозаического цикла – формы, усвоенной многими последующими писателями. Творчество фран-

цузского романиста изобилует обращениями к читателю, предваряющими первое издание произведения (соотносимыми с проспективной формой рефлексии) и написанными после первой публикации (ко второму или третьему изданию) и учитывающими ее рецепцию (соотносимыми с ретроспективной формой рефлексии).

В письме Э. Ганской (от 26 октября 1834 г.) Бальзак в общих очертаниях намечает трехъярусную структуру будущей «Человеческой комедии» и маркирует ее целостность [3, с. 568]. В этом письме уже выкристаллизовался общий план цикла, а сама необходимость перехода от этюдов нравов к философским и далее к аналитическим подчеркивается символическим образом подъема по суживающейся спирали [Там же, с. 569].

Постепенно в автопредисловиях к отдельным сборникам и письмах Бальзака, зафиксировавших процесс движения критической мысли писателя, оформляется представление о «дроблении» первого (наиболее объемного) подцикла. Возникают шесть тематических разделов, нетрадиционно именуемых «сценами», в состав которых затем войдет 71 произведение (из задуманных 111): сцены частной, провинциальной, парижской, политической, военной и сельской жизни. Каждый из разделов имел «свой смысл, свое значение, заключал эпоху человеческой жизни» [4, с. 35] и выполнял интегрирующую функцию.

Субъективное отношение Бальзака к плану, которому заранее подчинена группировка и последовательность произведений, неоднократно оспаривалось французскими бальзаковедами (А. Беген, Ж. Дюкурно, А. Эванс, Р. Гиз). Его часто критиковали за условность и искусственность классификации, которая отделяет описания от объяснения и оценок. В наши дни данную точку зрения разделяет Ж. Женетт, настаивающий на наличии «непроницаемых перегородок», отделяющих обособленные произведения цикла [5, с. 380]. Но план этот не был догмой: художник постоянно вносил коррективы, уточняя и углубляя свой замысел, перемещая произведения из раздела в раздел, изменяя заглавия отдельных «фрагментов» и всего циклопостроения, убирая явные несоответствия и добываясь максимального возрастания внутренней скрепленности элементов [6, с. 250; 267 – 269].

Из предисловий видно, что Бальзак, заботясь прежде всего о направленности авторского замысла и «речевой воли» (М. М. Бахтин) на создание циклического образования, где каждый элемент подчинен общей структурной закономерности, и сам понимал некоторую упрощенность и условность классификации, закрепления произведений за теми или иными подциклами. Метод классификации осознавался одновременно как необходимый и несовершенный. План же служил в какой-то степени ориентиром и рабочим инструментом художника, пытающегося донести до читателя мысль о тесной соотнесенности самодостаточных подциклов между собой, о внутренней сцепленности произведений, включенных в контекст одного и того же подцикла.

Так, в предисловии к «Сценам парижской жизни» (1835), характеризуя первый подцикл («Этюды нравов»), прозаик указывает на идейно-тематическую близость «текстовых единиц» двух разделов: сцен парижской и провинциальной жизни [Там же, с. 268], а в предисловии к «Цезарю Бирото» (1838) – на связь «Банкирского дома Нусингена» и «Цезаря Бирото» – «двух историй-близнецов» [6, с. 273] из одного раздела «Сцены парижской жизни».

Бальзак справедливо полагает, что каждое произведение в подцикле репрезентирует не заверченный художественный мир, а только его часть и что общая картина в цикле являет собой единство частных и равноправных картин мира. Более того, отдельные произведения следуют друг за другом в такой последовательности, которая обеспечивает достаточно четкую ассоциативную связь, возникаемую за счет вариативности тем, сюжетов, мотивов, персонажей и системы соотношений между ними.

При этом и сегодня некоторые французские исследователи (Ж. Фишер, С. Ж. Берар, П. Барберис), анализируя «художественно-эстетическую империю» Баль-



зака, сходятся во мнении, что ее семиотическое единство носит неустойчивый пространственный характер, а взаимное расположение подциклов определяется не каузальностью, а произвольными ассоциативными связями. Заключенные же в раму произведения не переключаются друг с другом. Однако несмотря на кажущуюся автономность каждого произведения и подцикла, именно рама рождает возможность интертекстуального чтения в той системе координат, которая выстраивается семиотической структурой «Человеческой комедии» в целом.

Три подцикла осознавались Бальзаком в качестве составляющих единого семиотического поля, общность которого создавалась рамой «фрески» (своего рода медиатором между объективным внешним миром и художественным феноменом). В свою очередь каждый из подциклов (элементов «триптиха») обладал своим, вполне законченным смыслом, генерируемым и вне поля всей «Человеческой комедии».

Проблемы цикла и циклизации – не новые для отечественного бальзаковедения. Но литературоведы советского периода, много и плодотворно исследовавшие особенности художественного мышления и почерка Бальзака-реалиста (В. Р. Гриб, Б. А. Грифцов, Д. Д. Обломиевский, Д. В. Затонский, А. И. Пузиков), сумевшие преодолеть и опровергнуть сложившиеся за рубежом застывшие формулы, штампы рецепции и оценок «Человеческой комедии», лишь декларировали ее циклическую природу. Сама же проблема художественного воплощения цикла оказалась за скобками их научных интересов.

Замысел «Человеческой комедии», отразивший бальзаковское понимание общества, его структуры, основных «начал», двигательных сил, определил и характер структурирования цикла с учетом интересов, соединяющих и разводящих членов общественного целого. И свою важнейшую цель автор видел в создании монументальной, правдивой и всесторонней картины буржуазного мира со всеми его неразрешенными противоречиями, запутанными связями и отношениями.

Достижение этой цели позволит «Человеческой комедии» превратиться в «многогранное зеркало, где, следуя за фантазией писателя, отражается мир» [6, с. 238], а ее автору – стать «поэтом», которому «дано быть эпохой, воплощающейся в человеке». (Образ зеркала, «каждая грань которого отображает мир», возникающий в предисловии к первому изданию «Шагреновой кожи» (1831), переключается с метафорами романа-зеркала и с проблемой «наблюдения – выражения» у Стендаля и Гюго). Не случайно в том же предисловии Бальзак заметил, что «литературное искусство состоит из двух совершенно отличных частей: наблюдения – выражения» [Там же, с. 238. – Курсив Бальзака], имея в виду два обязательных для талантливого художника качества: дар наблюдательности и «умение облекать свои мысли в живую форму» [Там же, с. 238].

В едином заголовочном комплексе цикла оказываются соединенными четыре ключевых понятия: «комедия», «этиюд», «нравы», «сцена», маркирующие общее заглавие цикла, заглавия подциклов и разделов внутри подцикла. Название «Человеческая комедия» как «своего рода параллель и одновременно оппозиция «Божественной комедии» Данте» [8, с. 319] основывается на переносном значении «комедии» как «притворства, лицемерия в каких-либо действиях» [7, с. 263], свойственного поведению подавляющего большинства персонажей цикла [6, с. 241]. Но только этим понятие «комедия» у Бальзака не исчерпывается. Оно значительно шире и с жанровых позиций подразумевает произведение, призванное иронически снизить и развенчать концепцию жизни как «представления с веселым и смешным сюжетом».

И эта вторая дефиниция обосновывает введение автором еще одного «театрального» термина – «сцена», употребляемого им в нескольких значениях: и как «специальная площадка, на которой происходит представление» (сцена французской жизни), и как «отдельная часть действия» (фрагмент общей картины изображаемого), и как «происшествие» (наблюдение за бытовыми сценами), и как «крупный разговор» (сцена-объяснение действующих лиц) [7, с. 719 – 720]. Таким образом, статус системы

«Сцен» состоит в том, что они, являясь своего рода «магнитными полюсами», притягивающими всевозможные сведения и дополнительные обстоятельства, местом драматической концентрации, обеспечивают во временном смысле (т.е. сценической темпоральности) целостность «Человеческой комедии». Главная историческая сцена его книг – революция 1789 г., Реставрация и Июльская монархия. А основной «декорацией» этой исторической драмы становится противоборство политики роялистов и буржуазной экономики, политически ущемленной буржуазии. Так место и время действия (наряду с монтажной композицией) функционируют как циклоформирующие факторы.

Не менее значимыми оказываются и заглавия трех подциклов, повторяющих термин «этюды», тоже насыщенный разными смыслами. Прежде всего это «рисунок, картина с натуры, представляющие собой часть будущего большого произведения» [7, с. 837]. Уже в начале 1830-х годов Бальзак рассматривал отдельные произведения как «заготовки», «эскизы» к будущему циклу. «Отправляясь на этюды», писатель руководствовался стремлением нарисовать «целостную и правдивую картину нравов» [6, с. 229] (т. е. «обычаев, уклада жизни») всех сословий, создать путем синтеза национального опыта «единую книгу о Франции девятнадцатого века» [4, с. 26].

Чтобы выполнить эту задачу, необходимо было выстроить «драму с тремя-четырьмя тысячами действующих лиц, которую являет собой любое Общество» [4, с. 24]. Серфберр и Кристоф, составившие список 1810 персонажей цикла [8, с. 321], справедливо утверждали, что особое значение для автора приобрела система переходящих героев, подкреплявших непрерывность действия и единство создаваемого им мира. «Возвращающиеся» герои – один из важнейших циклообразующих факторов «Человеческой комедии», акцентирующий, как правило, переход персонажей не в роман-продолжение, а в новое произведение.

Циклизации способствует и общность авторской позиции как «летописца жизненных столкновений» [6, с. 273], «живописца нравов» [Там же, с. 343], «археолога общественного быта» [4, с. 27], «секретаря французского общества» [Там же: 26]. В предисловии и послесловии к «Евгении Гранде» (1833) Бальзак неоднократно аттестует себя как «переписчика страниц из великой книги жизни» [6, с. 244; 246; 261]. «Статус переписчика скромн, но почетен: он выступает как транслятор смысла, посредник между высшей смысловой инстанцией, как бы она им не определялась – Бог, Природа или История – и читающим человечеством» [9, с. 4].

Нередко писатель, используя архитектурную метафору, соотносил себя с зодчим, «строителем-каменщиком» [6, с. 280]: «... каждая новая книга – лишь один из кирпичей здания, в котором все кирпичи должны быть скреплены воедино и составят в один прекрасный день огромное сооружение...» [6, с. 270]. Этот же образ перейдет и в письмо к З. Карро: «Вы не представляете себе, что такое «Человеческая комедия». В литературе это огромнее, чем Буржский собор в архитектуре» [3, с. 600]. Впоследствии, фиксируя в процессе работы нарушение первоначальных пропорций, он едко заметит: «Литературные планы паразитально напоминают сметы архитекторов» [6, с. 298].

Но из всех определений назначения художника в предисловиях, послесловиях, замечаниях и примечаниях Бальзака «сквозными» являются «историк» и «историк нравов». Прибегая к ним и в предисловии 1839 г., он попутно констатирует главную причину, побуждающую его писать автопредисловия: «Быть может, после очередного повышения в чине, которое время от времени производит общественное мнение, автор, известный как романист, будет возведен в ранг историка. Но этой высокой чести придется ему ждать до тех пор, пока не будет понят смысл его долгого труда. Вот почему автор не скупится на объяснительные предисловия, которые, по его мнению, сделались неизбежными вследствие крайнего упадка современной критики...» [6, с. 312].



И совсем не случайно темы критики («этой старой прихлебательницы литературных пиров» [6, с. 253]) и критиков («литературных бездельников» – [см. 6, с. 232]) пройдут через все предисловия и послесловия. Уверенный в том, что «в стране, в которой забывается все, какое-нибудь предисловие, и сейчас не много стоящее, со временем и вовсе потеряет значение» [6, с. 252], Бальзак, однако, считает необходимым отвечать на упреки и обвинения критиков, особо не обольщаясь на счет эффективности и полезности своих «набросков» [6, с. 250] и «скромных замечаний» [6, с. 357].

Писательские предисловия в жанровом отношении, как отмечал еще А. Л. Гришунин, часто приближаются к критической заметке [10, с. 957 – 958]. Но предисловия Бальзака трудно назвать критическими эссе, автокомментариями или авторецензиями (как у Э. По или Н. Готорна, первого американского теоретика жанра предисловия). В структурно разнотипных предисловиях французского реалиста нет общей схемы анализа. Но при разном объеме и разной структуре они превращаются из обрамления, простого элемента повествовательной рамы в документы литературной саморефлексии, свидетельствующие о своеобразии культурной ситуации первой трети XIX в., об эстетических законах художественной прозы Бальзака, о его нарративных стратегиях. Они описывают метод, а сами произведения «Человеческой комедии» иллюстрируют его.

Задача большинства предисловий – помочь читателю обнаружить смыслы, входящие в интенциональную структуру произведения. Предисловие для Бальзака не только рубеж, пограничное пространство между реальным и фиктивным миром, но и зона, предназначенная для непосредственного воздействия на адресата, неформальная беседа с которым ведется на условной границе текстовой и внетекстовой реальности. Цель художника – завоевав доверие читателя, сделать его полноценным участником процесса коммуникации.

Осознавая, что творческий акт по сути своей коммуникативен и предполагает наличие отправителя и адресата информации, Бальзак, как правило, обращался только к одному типу читателей – к читателям-непрофессионалам. Тексты предисловий убеждают нас в том, что у автора не было стремления завоевать симпатии критики, защитить себя от нападков профессиональных читателей, редуцировавших сущность его книг. Болезненно переживая «коммуникативный провал», драму непонимания, писатель тем не менее не сделал критиков адресатами своих предисловий. Выстраивая отношения с читательской аудиторией, он искал «обратную связь» между автором и рядовым читателем, неискушенным в вопросах литературного мастерства [см.: 6, с. 258 – 259].

При этом нельзя не увидеть, что основным предметом литературной саморефлексии становится у Бальзака не столько конститутивность, способы сотворенности художественного мира, новые художественные средства репрезентации реальности, сколько социально-историческая и естественнонаучная обусловленность вымысла, онтологическая достоверность воображаемого, проблема взаимоотношения эстетического и реального универсумов. О повествовательных конструкциях и стратегиях, о нарративной технике говорится мало. Так, в предисловии 1835 г. к «Лилии долины» («Сцены провинциальной жизни») Бальзак, размышляя о двух манерах повествования (от первого и третьего лица), подчеркнул: «Лилия долины» – наиболее значительное из тех немногих сочинений, где автор избрал «Я», чтобы следовать извилистому течению более или менее правдивой истории» [6, с. 265].

Признавая, что «в течение двух последних веков редкая книга выходила без какого-нибудь предисловия» [Там же, с. 250], что долгое время они оставались нормативной частью литературного узуса, Бальзак тем не менее осознавал их «маргинальность» по отношению к основному корпусу художественного произведения. К этой мысли он пришел, поставив свои автопредисловия в контекст предшествующей традиции с ее литературными артефактами. Романист высоко оценил насыщенность романтических текстов разными формами интертекстуальной саморефлексивности:

предисловиями (Р. Шатобриана, Б. Констана, А. Виньи, В. Гюго), автокомментариями (Э. Сенанкура, Ж. Сталь, Р. Шатобриана), послесловиями, особо выделив предисловия, комментарии, авторецензии и послесловия В. Скотта.

Имя «шотландского чародея» постоянно фигурирует в предисловиях французского писателя, уверенного в том, что «единственно возможный роман о прошлом исчерпан Скоттом» [Там же, с. 304]. Бальзак восхищается «Эдинбургской темницей», «Айвенго», «Ламмермурской невестой», «Певерилом Пиком» с их сложной многоступенчатой рамкой «мнимых» авторов. Бальзак понимает их надобность для увлекательной литературной игры, которую ведет с читателями Вальтер Скотт, скрывающий свое имя под псевдонимами «Великий неизвестный» и «автор Уэверли». Но осознав выпадение индивида из анонимности как одно из условий возникновения реализма, уяснив необходимость демистифицирования действительности и постижения человеком своего истинного места внутри фундаментальной структуры природы и социума, Бальзак не рассматривал предисловие (или послесловие) в качестве объекта литературной мистификации и всегда выступал (не маскируясь) от собственного лица.

Проблема завоевания читателя, которую постоянно постулирует Бальзак, тесно взаимодействует в предисловиях 1830-х годов с целым кругом кардинальных вопросов: с психологией творчества, читательской рецепцией, социологией искусства (его социальные функции, социокультурные причины дифференциации «большой литературы» и «низкопробного чтения», соотношение искусства и игры), культурологией искусства (виды драматизма, литература и ценностные формы сознания, искусство и мораль, художественное и религиозное сознание), с личностью художника, авторским статусом, культурной самоидентификацией, местом писателя в современной социокультурной ситуации. Перечисленные проблемы ставятся, но далеко не всегда решаются французским реалистом.

Ввиду достаточной изученности отечественным литературоведением смыслового пространства предисловия 1842 г. выделим только те моменты, которые позволяют сделать предположения об общности и различиях между предыдущими и данным предисловием.

В предисловии ко всему циклу (как и ранее) – четыре сквозных образа: читателя, книги, Януса-критика («мифа, олицетворяющего критику») и автора, «непоэтического героя предисловия» [6, с. 237]. Но в отличие от предисловий 1830-х годов оно написано не от третьего, а от первого лица. «Я»-тема – не просто способ поддержания иллюзии непосредственного авторского присутствия, но и прием раскрытия конкретной творческой индивидуальности – Бальзака. Тема эта направлена на самоопределение той целостности, которую являет собой автор – типичный и бесспорный представитель французского реализма первой половины XIX столетия.

Предисловие 1842 г. фактически аккумулирует тот же проблемно-тематический комплекс: миссия художника, номинация цикла, его моделирование, архитектурные процессы, ведущие признаки реалистического метода (историзм, социальный анализ, взаимообусловленность типичных характеров и типичных обстоятельств, «саморазвитие» характеров и «самодвижение» действия, стремление воссоздать мир не как простое единство, а как противоречивую цельность, эстетическое утверждение жизненных реалий), взаимодействие реализма и романтизма, неоднозначность оценок романтизма. И Бальзак делает справедливый вывод о том, что категория «реалистического», обладая внутренней диалектичностью и способностью к развитию, не представляет собой некую эстетическую или аксиологическую константу.

Но защищая свое видение диалектики традиции и новаторства, необходимости опираться на чужой эстетический опыт, реалист под иным (циклоформирующим) углом зрения оценивает творчество Скотта, сумевшего осуществить синтез поэтического вымысла и истории. Он упрекает «современного трувера» в отсутствии интенции «связать свои повести одну с другой и таким образом создать целую историю, каждая глава которой была бы романом и каждый роман – эпохой» [4, с. 25 – 26]. Говоря о



«недостатке связи», Бальзак имел в виду, что принцип циклизации не стал творческой установкой английского романтика, хотя в структуре его произведений были заложены рудименты циклообразования.

Магистральной проблемой общего поля эстетической рефлексии оказывается и проблема философии, поэтики жанровых синтезов. Идея формообразующего синтеза возникла как итог развивающихся онтологических и антропологических взглядов Бальзака-реалиста. Еще в предисловии 1839 г. к «Дочери Евы» он писал о «жажде синтеза», о синтезирующей роли автора: «прийти к синтезу путем анализа, описать и собрать воедино основные элементы жизни, ставить важные проблемы и намечать их решение, словом, воспроизводить черты грандиозного облика своего века, изображая характерных его представителей» [6, с. 310]. Но если здесь Бальзак, еще уверенный в том, что индивид интересен только как член социальной группы, размышлял не столько о психологии, сколько о социологии типа, то в предисловии 1842 г. проводил мысль о целом (обществе) как не имеющем образа, формы вне своих индивидуальных, личностных слагаемых.

Синтез, по Бальзаку, есть художественное восстановление единства, целостности жизни человека. Без диалектического взаимопроникновения частного, индивидуального и общего, массового, типичного не существует человеческой истории, ее смысла, движения, сцепления причин и следствий. Постигнув значение эпохи, которая – вся движение, породившее «тип общественного человека» в наиболее многочисленных его проявлениях, Бальзак-художник поднялся над Бальзаком-социологом.

Но ощутив сложность натуры человека («наш дух – бездна, и ему нравится погружаться в бездну»), писатель остановился перед «бездной, обладающей притягательной силой» [6, с. 321], пытался свести трактовку ее образа до рациональных и вульгарно материалистических объяснений. В этом и сказалась известная ограниченность его психологизма. Бальзаковский реализм усиленной социальной конкретики, с аналитической повествовательной доминантой не предполагал, однако, глубокого и всестороннего анализа душевного модуса и «массива» переживаний его героев.

По-прежнему актуален для Бальзака вопрос об изменении миссии художника в современном мире, о назначении литератора. Писатель «не стенограф французского суда» [6, с. 300], не «летописец добра и зла» [4, с. 27], а ученый, исследователь, «доктор социальных наук». В сближении художественного творчества с научным – новизна подхода, внутренне полемичного по отношению к эстетике романтизма. И если в 1839 г. в предисловии к «Дочери Евы» Бальзак утверждал, что «автор всего лишь историк» [6, с. 305], то уже в 1842 г. он не ограничивал себя ролью историка. «Я в лучшем положении, чем историк, – я свободнее» [4, с. 31], – заявлял он и использовал творческую свободу как для «высказывания определенного мнения о человеческих делах», так и для «исправления» истории, которая «не обязана, в отличие от романа, стремиться к идеалу <...> в то время как роман должен быть лучшим миром...» [Там же, с. 32. – Курсив Бальзака]. Из этого видно, что он четко осознавал творчески-преобразовательную функцию реалистического искусства.

Определяя форму позднего предисловия, подчеркнем ее нестандартность. Первая часть написана в виде панорамного культурологического обзора, как бы состоящего из двух мини-разделов: «научного» и «художественного». Бальзак насыщает текст «научного» раздела именами крупных ученых, прежде всего натуралистов и философов. В подавляющем большинстве это естествоиспытатели (французские, английские, голландские, итальянские, датские, швейцарские). Их 11: Кювье, Сент-Илер, Бонне, Бюффон, Нидгем, Левенгук, Сваммердам, Спалланцини, Реомюр, Мюллер, Галлер. Философско-религиозный ряд составили философы, деятели церкви и библейские персонажи (Сократ, Гоббс, Лейбниц, Кант, Сведенборг, Сен-Мартен, Лютер, Кальвин, Лафатер, Боссюэ, Христос, дева Мария, апостол Иоанн). Приводятся также имена историка Монтейля, археолога Бартеlemi, врача и анатома Галля.

Второй раздел представлен литературной ретроспективой: Петроний, Корнель, Мольер, Монтескье, Ричардсон, Руссо, Гете, В. Скотт, Сталь. Упоминание писателей и философов рождает пространство эстетической рефлексии. Однако в этой части преобладают имена вымышленных лиц: дается перечень 29 персонажей и 7 заглавий произведений «Человеческой комедии», 25 героев мировой литературы.

Бальзак включает свое творчество в мировой контекст, в общий ход развития литературы, осуществляя движение от современности навстречу классике через выбор традиций. А сама литература, исследуемая на стыках с другими типами сознания (философия, естествознание, религия), предстает как компонент единого, саморазвивающегося культурно-исторического целого. Главной же постулируемой проблемой закономерно оказывается создание новой, творчески обогащенной формы культурной целостности. Не случайно, вступая в зону контактов с прошлым, становящимся настоящим и с будущим, перед которым отчитывается писатель, он завершает предисловие единственным обращением к читателям, которые решат судьбу «Человеческой комедии», «когда труд будет закончен» [4, с. 38].

Нет оснований разделять точку зрения тех исследователей, кто (подобно М. Бардешу) считает предисловие ко всему циклу своего рода «авторефератом» ранних предисловий, якобы идентичных ему и по задачам, и по исполнению. Прежде всего изменена цель Бальзака: не овладение чужими мнениями и оценками, а завоевание чужих сознаний, для чего используются два подхода: дифференцирующий (от большого к малому, от общего к частному) и интегрирующий (от малого к большому, от частного к общему). И если авторское видение в предисловиях 1830-х годов можно условно назвать микроскопическим, то в 1842 г. – макроскопическим.

Слово, нацеленное на чужое сознание, обретает наступательность и многократно увеличивает свой семантический потенциал, смысловую емкость. Мысль выходит за пределы личного опыта автора, частности уступают место обобщениям, раздвигающим горизонты эстетической рефлексии Бальзака-реалиста. Предисловие обретает эстетическую, теоретическую и методологическую ценность. Сама тональность изложения не допускает иронии и насмешки. Нет той эмоциональной доминанты оправдания и извинения перед читателем, которая иногда была присуща ранним предисловиям. Бальзак избегает и постоянных повторений, отмеченных тавтологичностью. Отсутствуют риторические вопросы и восклицательные предложения, которыми были перенасыщены некоторые предисловия 1830-х годов. Показательно, что здесь Бальзак полностью избавился от элементов рекламирования и информирования о выходе в свет своих книг.

А частные вопросы успеха, славы, рыночной конъюнктуры культурных ценностей, литературной конкуренции и контрафакции не просто ушли на периферию, но вообще исчезли из текста заключительного предисловия, осознающего художником в качестве концептуального, программного эстетического документа. Риторика стала органической частью стилистики, акт личностного и творческого самоопределения Бальзака, раздвинув сферу рефлексии, явился результатом синтезирующей работы его мысли, включившей модель многоуровневого цикла в новую «парадигму» художественного мышления писателя-реалиста.

Список литературы

1. Семенов И. Н. От гуманитарной рефлексологии к технологической рефлексике: типология рефлексии и структура рефлексивности в организации творчества // Рефлексивные процессы и творчество. – Ч. 1. – Новосибирск: НГПИ, 1990. – С. 20 – 22.
2. Назиров А. Э. Саморефлексия в становлении научной теории // Рефлексивные процессы и творчество. Тезисы докладов Всесоюзной конференции. – Ч. 1. – Новосибирск: НГПИ, 1990. – С. 99 – 101.
3. Бальзак О. Избранные письма // Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 15. – М.: ГИХЛ, 1955. – С. 550 – 608.



4. Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» // Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1960. – С. 21 – 38.
5. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2-х томах. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 470 с.
6. Бальзак О. Литературно-критические статьи // Бальзак О. Собр.соч.: В 24 томах. – Т.24. – С. 229 – 357. Все предисловия, послесловия, замечания к отдельным произведениям цитируются по данному изданию.
7. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – 846 с.
8. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Academia, 2003. – С. 316 – 326.
9. Венедиктова Т. Д. Категория опыта в западноевропейской художественной культуре XIX века // Вестник Моск. ун-та. – Серия 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 3 – 9.
10. Гришунин А. Л. Предисловие // КЛЭ: В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 5. – С. 957 – 958.

BALZAC'S PREFACES TO THE NOVELS OF THE CYCLE 'THE HUMAN COMEDY' AND THE PROBLEM OF LITERARY SELF-REFLECTION

N. V. Bardykova

*Belgorod National
Research University*

*e-mail:
Bardykova@bsu.edu.ru*

The object of research is the Balzac's cycle "The Human Comedy" as the basis for the study of the phenomenon of literary self-reflection. The study is focused on the author's prefaces and conclusions to certain novels in the cycle. They are viewed as paratextual forms of self-reflection. Their analysis reveals Balzac's determination to deliberately model the cycle and purposely search for narrative-communicative strategies as well as to study the author/reader relations emphasizing attempts at self-identification and authorial representation.

Keywords: Balzac, means of authorial representation, literary self-reflection, preface, paratexts, cycle formation mechanisms.