

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА

Жанр является одной из основных категорий литературоведения. И тем не менее, при определении любого жанра исследователи сталкиваются с множественными трудностями. Категория жанра имеет значение не только для писателя, но и для читателя. Она ему указывает границы произведения, а вместе с тем открывает его смысл. Иногда сам писатель помогает читателю, называя жанр своего произведения, а если он не указан, сам читатель старается определить жанр, иначе смысл произведения остается непостижимым. Другими словами, определение литературного жанра является важным в процессе постижения идейного содержания произведения и в оценке его эстетической и художественной значимости.

О термине «философский роман» так много говорится, что, как и другие литературно-критические определения, он часто теряет свой истинный смысл и кажется неуловимым. Ни в Большой Советской энциклопедии, ни в Краткой литературной энциклопедии мы не находим определения философского романа. В Словаре литературоведческих терминов (1974) В. Кожин считает, что философский роман «в собственном смысле слова - это синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и искусства» (1). Но такое определение отражает только самые общие черты, которые тут же требуют дополнительных объяснений. А вместе с тем термин «философский роман», не считая отдельных случаев, признан многими историками и критиками литературы и широко бытует в их работах. Правда, иногда он принимает облик «интеллектуального» романа, но, по существу, эти оба термина достаточно родственны.

Также одной из наиболее сложных и дискуссионных проблем является выделение видовых форм романа. Сам термин «видовая форма» не является общепринятым и часто заменяется исследователями на «тип романа», «жанровая разновидность» или «жанр». В отечественном литературоведении подобных классификаций несколько, и все они отражают различные способы подхода к проблеме: за основу в них могут браться особенности проблематики или сюжетостроения, тип изображения героя. Однако ни одна из них пока не является общепринятой, универсальной.

Еще в «Теории романа» Б.А. Грифцов (2) представлял различные системы типологии романских форм. Грифцов классифицировал роман по жанровостилистическим разновидностям: романтический роман, классический, реалистический, натуралистический, символический и т.д.; по содержанию и сюжету: роман рыцарский, авантюрный, плутовской, исторический, морской, военный, детективный, спортивный, деловой, женский, семейный, философский (роман идеи) и др..

В теории Грифцова романы можно делить по своей эмоциональной роли: доминантой в одних будет исследовательская аналитичность, другие только заражают чувствами, третьи - картиннее, образнее, статичнее, а четвертые есть проповеднический пафос.

Вторые могут различаться по характеру эмоций: чарующие, пугающие, слезливые и т.д. Также романы могут различаться по тому, каким способом собирается материал: роман-исповедь, кинороман, роман в письмах, роман из вставных рассказов (или роман в романе).

Разные направленности могут скрещиваться и тогда, когда мы каждый раз хотели бы точно обозначить вид и разновидность, руководствуясь всеми признаками, получалась бы нелепо длинная формула, например, определение «Новой Элоизы» Руссо было бы, по крайней мере, такой длины: роман эротико-семейно-эмотивно-проповеднически-пейзажно - эпистолярный.

Польза подобных формул, конечно, сомнительна. Сколько ни расширять этот перечень видовых форм романа, он никогда не будет достаточно полон, и никогда отдельные виды не будут исключать друг друга. В множественности терминов исследователь тонет не меньше, чем в множественности авторских имен.

Историческая типология М.М.Бахтина основывается на трех критериях: принцип оформления главного героя, принцип построения и развития. М.М. Бахтин выделяет роман странствий, роман испытания, роман биографический, роман воспитания (3). И.В. Влодавская (4), продолжая и углубляя основные аспекты научных изысканий М.М. Бахтина, предлагает рассматривать тип романа по жанрообразующим признакам: содержательные особенности сюжета, устойчивый хронотоп, подчиненный главной организующей идее, пространственно - временные показатели, повторяющиеся типы героев, выразительный финал.

В типологии Д. Затонского (5) за основу берется принцип романного построения. Исследователь различает романы центробежные, в которых преобладает широкое изображение жизни героя и общества, и центростремительные, в которых мир увиден из лирической перспективы героя или автора.

Большинство исследователей выделяет философский роман как особую жанровую разновидность, часто ограничиваясь, как правило, констатацией факта. Вопрос же о жанровом разграничении, об отличии философского романа от других романских модификаций является одним из наиболее спорных и кардинальных. Обращение к философскому роману осложняется еще и тем, что в самом широком смысле любое значительное произведение художественной литературы, написанное в любом жанре, дает богатый материал для изучения его философского содержания, то есть для интерпретации художественного содержания в понятиях философии. Обширная литература, посвященная выявлению практически всех философских идей XIX-XX вв. в романах Толстого и Достоевского, один из многих тому примеров. Однако следует различать философские мотивы, философскую направленность, тенденции и жанровую разновидность.

«Философичность» прозы и «философская проза» - два разных понятия: первое определяет склонность писателя к философско-поэтическому синтезу и относится к области художественной манеры, второе - понятие жанровое, типологическое. Указанная непоследовательность, а также неразработанность определений и терминологическое многообразие породили известные споры в литературоведении о необходимости выделения философского романа как жанровой разновидности.

Любая классификация несет в себе определенную долю абстракции и в какой-то степени ограничивает и сужает рамки художественного произведения. Однако стремление исследователей найти универсальную систему оценки, принцип вычленения видовых форм говорит о необходимости существования такой системы, которая поможет понять природу творчества писателя, оценить его наследие, традиции и новаторство, «вписать» исследуемое произведение в современную культуру.

Чтобы философский роман предстал перед нами как определенная романная форма, мы должны сконструировать его жанровую модель, которая включала бы черты, свойственные именно философскому роману и позволяющие выделить его среди других модификаций, ибо «в каждом жанре или его типологической разновидности складывается устойчивое соотношение между носителями жанра».⁽⁶⁾ В связи с этим необходимо выделить и три основных уровня понятия «философский» в литературоведении, систематизированные В. Агеносовым в своей работе «Генезис философского романа» в результате изучения ряда концепций различных ученых. Первый, наиболее широкий и многозначный по своему содержанию философской проблематики в литературе, - нравственно-эстетический. В нем образуется скрытая в произведении мысль (художника, героя) о человеке и мире.

Содержание термина «философский» на этом уровне исчерпывающе описано В.В. Кожинным в Словаре литературоведческих терминов: «...имеется в виду, что творцы таких романов, подобно величайшим философам, раскрывают решающие, основные вопросы человеческого бытия, стремятся создать целостное представление о мире» (7). С этой точки зрения философичны все великие писатели, ибо все они обращались к «вечным вопросам» о смысле человеческого существования, о возможностях человеческого ума и человеческой воли в объективном, вне этого ума и этой воли существующем мире, о месте человека в природе и т.д. и т.п. - вопросам извечно важным для литературы и искусства.

Ю.И. Суворовцев (8) относит вышеприведенное определение философичности к философским романам «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Дон Кихот» Сервантеса, «Человеческой комедии» Бальзака, произведениям Толстого, трилогии Голсуорси, романам М. Горького, Т. и Г. Маннов, У. Фолкнера, Р. Роллана, Л. Леонова, С. Зальгина и других - практически всех хороших писателей. При этом критик считает, что такой уровень понятия принадлежит исключительно литературной критике, мы же полагаем, что он равнозначно продуктивен и в научной филологии, доказательством чему служат научно-филологические труды и монографии, посвященные изучению философских романов вышеупомянутых писателей.

Второй уровень связан с мировоззренческой, идейной стороной художественных произведений. Выявление философских взглядов писателя, воплотившихся в его произведении, способствует решению историко-литературных задач, помогает углубленному проникновению в смысл произведения. Условно это можно представить как связь между философской системой и явлением литературы: литература Возрождения - неоплатонизм, литература классицизма и Просвещения (XVII - XVIII вв.) - рационалистическая философия Декарта, других философов, литература романтизма - субъективно-сенсуалистические концепции Д. Локка, А. Шлегеля, Э. Берка и др. Это отражено во многих литературоведческих работах, например: Я.Э. Голосовкер «Достоевский и Кант», исследование Г.Н. Волкова «Сова Миневры» о Гете и Гегеле, диссертации В.Л. Ерофеева «Достоевский и французский экзистенциализм», Т.С. Сотниковой «Философия природы в творчестве Л. Толстого». На грани философии и искусства находятся многочисленные исследования, в которых отражены философские взгляды того или иного писателя в его творчестве. Особенно продуктивен этот тип изучения в тех случаях, когда писатель ставил перед собой осознанию философские цели, как это было в творчестве романтиков, А. Камю, Ж.-П. Сартра, А. Мердок, Д. Сэлинджера. Характерным примером в этом случае служит книга Д.В. Затонского

го «Франц Кафка и проблемы модернизма», исследования Т.Н. Денисовой.

Утверждение о влиянии философских взглядов писателя на его произведение находится в прямой связи с мнением В.В. Кожина, видевшего в философских жанрах литературы «произведение собственно философского характера, принявшее форму образного повествования в целях большей эмоциональной убедительности, популярности, живости и т.п.» (9) В данном случае мы согласны с Ю.И. Суровцевым, считающим, что именно это качество является имманентным для любого литературного произведения (и очень многих явлений других видов искусства), так как оно служит идеологической, содержательной установкой для анализа произведения, которое предполагает рассмотрение понятия «философский» на уровне «находящийся под влиянием философии».

Более узкой, но и более определенной установкой, по мнению критика, является «установка на художественную философичность как доминанту предметно-стилевой структуры произведения, ту самую, что дает нам право определить произведение именно как «философский роман», «философская повесть» и т.д.» (10).

Это и есть третий уровень понятия «философский», который связан с выделением философской проблематики (концепций, идей, жизненных принципов и принципов художественного мышления) в самостоятельную сферу мыслительной деятельности, с превращением ее в специфический объект художественного мышления. Стремление рассматривать «философское» в единстве содержания и художественной формы - «социально - структурный» подход (по терминологии М.Г. Храпченко) (11) - не противостоит традиционному анализу в плоскости «содержание - форма», но лишь развивает и конкретизирует такой анализ, поскольку раскрывает внутреннее строение как содержания, так и формы художественного произведения, а значит способствует его более глубокому постижению.

Таким образом, мы подошли к вопросу «конструирования» жанровой модели философского романа, то есть к характеристике ведущих признаков этой модификации. Анализ жанрообразующих признаков, конечно, лучше проводить в историческом контексте, обращаясь к важнейшим этапам развития философского романа. Однако, ограниченность поставленной задачи, в которую не входит подробное исследование исторического развития философского романа, исключает рассмотрение всей богатейшей предыстории философского романа, которую, может быть, следует начинать с античной диатрибы, «Сократического диалога» и социальной утопии Древней Греции, произведе-

ний теологов. Например, роман Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» повествует о философе Аполлонии и его философских взглядах. В античности же возникает диалог - один из признаков, который имеет жанровую значимость для философского романа. Обращаясь к диалогам Платона, мы понимаем, что диалог - это творение философской мысли, но именно на нем скрепляются философия и литература. Из платоновских диалогов в какой-то мере в философский роман приходит и его герой - человек, который поддерживает спор, человек, для которого все дороже истина. История собственно философского романа берет начало в философской прозе эпохи Просвещения, в произведениях Монтескье, Вольтера, Дидро - то есть, с того момента, когда философская мысль как самостоятельная отдельная сфера человеческой жизни, жизни сознания становится предметом художественного освещения. Первым философским романом часто называют «Персидские письма» Монтескье. Подобная история философского романа - предмет специального фундаментального исследования. Отчетливо представляя неизбежную фрагментарность кратко представленной эволюции жанрообразующих признаков философского романа, остановимся лишь на некоторых узловых моментах.

Определение жанровой модели всегда связано с некоторыми трудностями, ибо, как уже было сказано выше, нет ни одной законченной, четко определенной по свойствам модели, тем более нельзя создать модель, не зная, какие свойства она должна включать. Выбор и определение каждым исследователем тех особенностей, которые объясняют философский роман как жанровую модификацию, может быть очень субъективным действием, поэтому нередко ошибочным. Однако, опираясь на вышеуказанные работы и исследования, можно попытаться достаточно объективно воссоздать необходимую модель. При этом следует избегать возможных заблуждений, связанных с отнесением к понятию «философский», в самом буквальном смысле, романов и тех многочисленных произведений, которые представляют собой беллетристическое изложение каких-либо философских идей, сделанных в целях популярности, эмоционального эффекта, по цензурным соображениям и т.п. Также не стоит связывать «философичность» непосредственно лишь с узкой и определенной сферой произведения - например, с собственно философскими рассуждениями героя. Замыкаясь только на этом, можно прийти к тому, что средоточие смысла романа - по сути дела, сам роман - предстанет как второстепенное, как своего рода фон, на котором протекает якобы основное «философское» действие, и работа превратится в комментирование философских суждений героя. "Необходимо со всей недвусмысленностью утвердить, что философский характер суждений героев еще отнюдь не определяет философского

характера самого романа, как и не определяет его вообще вся внешняя философская насыщенность содержания, сложность и неоднозначность образов» (12).

Чтобы не следовать «ложным» ориентирам, литературоведы прибегают иногда к термину доминанты, которая понимается ими как своеобразная концептуальная идея, объединяющая и сплачивающая все уровни произведения в одно целое. Объединяя все произведения, все романы, тяготеющие к философской структуре, в качестве ведущего (доминирующего) признака может быть назван признак тематический (особый предмет повествования). Само название анализируемой нами романной формы - философский роман - говорит о том, что она связана с философией, определяющей, прежде всего, тематический уровень произведения, то есть построение сюжета, ввод определенного героя, взаимодействие автора и действительности.

В качестве «тематического» признака в философском произведении могут выступать гносеологические, онтологические или этические проблемы. «Такая широта определения позволяет объединить произведения, сориентированные на художественное моделирование и жизненную проверку тех или иных научно-философских идей: произведения, ставящие в центр отдельную субстанциональную проблему или круг проблем, интересующих художника и решаемых им независимо от научно-философских теорий; и, наконец, произведения, медитативные о наиболее общих проблемах бытия» (13). Главной же особенностью сюжета философского романа является движение мысли (а не ее констатация), ее художественное обоснование, проверка. Сюда можно отнести и произведения, в которых мысль дается изначально в виде тезиса, идеи, и книги, где она формируется на протяжении всего произведения, и творения, где она появляется в виде философских оппозиций.

Все эти разнородные художественные структуры объединяет другой важный признак философского романа: особый тип героя. Герой в философском романе имеет ярко выраженные отличительные черты, он является рупором авторских идей, хотя между ним и автором всегда существует дистанция.

Выделение содержательных составляющих позволяет вернуться к вопросу о роли типа мышления в философском романе. Если прибегнуть к положению о трех типах подражания в литературе, выдвинутого еще Аристотелем, по которому «художник или изображает вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» (14), то очевидно, что философскому содержанию наиболее соответствует второй аристотелевский тип изображения. Он отличается большей обобщенностью повествования, интеллектуальной напряженностью,

условностью. Вместе с тем, уровень этой условности, обобщенности далеко не однозначен. Агеносов в своей работе говорит, что едва ли не у истоков философской прозы сформировались две стилевые тенденции: «Одна с предельной заданностью сюжета, характерами-идеями, использованием притч, мифов аллегорий, афоризмов, позволяющих отвлечься от всего второстепенного и непосредственно выйти к субстанциональному. Другая - более конкретная, где бытовой, жизнеподобный слой, психология героев занимают существенное место и переходят в бытийный пласт с помощью целой системы опосредованных приемов» (15).

Наряду с тематическим признаком, особой ролью героя, а также типом мышления автора, в философском произведении едва ли не самым важным показателем является идейно-художественная сторона. Агеносов даже отделяет это качество от первых трех признаков: «необходимо совершенно определенно сказать, что мы не считаем факт принадлежности произведения к жанровой разновидности «философский роман» показателем идейной зрелости или художественного мастерства. Но идея - основополагающий момент любого философского произведения». Понимая, что философия представляет собой довольно сложную и многообразную систему, выражающую отношение человека и мира, писатели чаще всего ограничиваются одной или несколькими идеями (впрочем, и любая, даже самая запутанная философская система, в конечном итоге, сводится к двум-трем основным концептуальным идеям-тезисам), которые они подвергают испытанию. В данном случае идея (а она является идеей философского, мировоззренческого характера) помещается в основу романа как заранее оформленный вывод, изъятый из философских трудов или же извлеченный автором из жизненной практики, который принимается или отрицается всем ходом повествования, то есть идет «испытание идеи». Так как философский роман является художественным произведением, то становится ясным, что философская идея подвергается испытанию не при помощи логических умозаключений, а путем построения сюжета и оформления героя, то есть через структуру романа, формирующие элементы, которые и определяют жанровую сущность.

Также важно отметить, что философская идея не может стать объектом прямого анализа в романе, потому что таким образом роман превратится в философский трактат. С другой стороны, философский роман немалым без философской идеи. Философские споры, проблемы, поставленные в художественном произведении, решаются вовсе не философски, а художественно. Роман - это не философский трактат, какие бы по глубине идеи и проблемы он не затрагивал. В нем не только предстают противоречия сознания и реального мира, но в целостном движении романной формы эти вопросы все же решаются. Правда, это решение не всегда может выйти за

пределы романа, непосредственно изменить жизнь; но оно, это решение (итог), имеет право совершиться в рамках художественного мира романа.

Итак, философский роман не является фикцией и существует как самостоятельная жанровая форма, отличающаяся ей характерными признаками.

Примечания

- 1 - Кожин В.В. Философский роман / Словарь литературоведческих терминов. - М.: Просвещение, 1974.
- 2 - Грифцов Б.А. Теория романа. - М.: Гос. академия худ. наук, 1927.
- 3 - Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Знание, 1970.
- 4 - Влодавская И.В. Поэтика английского романа воститания XX века: типология жанра. - Киев: Вища школа, 1983. - С.20.
- 5 - Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. - М.: Худ. лит., 1973.
- 6 - Кожин В.В. Вторая эпоха истории романа. / Теория литературы. Т.3. - С. 145.
- 7 - Кожин В.В. Вторая эпоха истории романа. / Теория литературы. Т.3. - С. 148.
- 8 - Суровцев Ю.И. В 70-е и сегодня. - М.: Сов. пис., 1985.
- 9 - Кожин В.В. Философский роман / Словарь литературоведческих терминов. - С.31.
- 10 - Суровцев Ю.И. В 70-е и сегодня. - С.366.
- 11 - Храпченко М.Б. Историко-филологические исследования. - М., 1967.
- 12 - Кожин В.В. Вторая эпоха истории романа / Теория литературы. С. 155.
- 13 - Агеносов В. Генезис философского романа. - С.11.
- 14 - Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Худ. лит., 1957. - С.127.
- 15 - Агеносов В. Генезис философского романа. - С. 15.

Л.А. Гессонова

ПРОСТОРЕЧНЫЕ ГЛАГОЛЫ ДВИЖЕНИЯ И ИХ РОЛЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Просторечные глаголы движения в художественном тексте выполняют не только номинативную функцию, но и дают еще качественную или количественную характеристику обозначаемому, участвуют в создании образа персонажей. Скорость передвижения находит отражение в семантике просторечных глаголов: **плестись** — «медленно идти, вяло,

не торопясь или с трудом, еле переставляя ноги» [СУ, т. 3, ст. 298]: «После обеда все **поплелись** к возам и повалились в тень» (Чехов. *Степь*); **шмыгать** — «скоро ходить, соваться взад и вперед» [СОШ, с. 886] — употребляется в авторской ремарке комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир»: «[Бригадириша] (держа в одной руке карты, одним пальцем **шмыгает**, между тем советник останавливает игру в шахматы и смотрит на нее с нежностью»); **снова** — «не просто ходить, а торопливо двигаться туда и сюда, мелькая перед глазами» [СУ, т. 4, ст. 323]; частотность совершения действия раскрывается глаголом **таскаться** — «ходить часто, постоянно» [СОШ, с. 779]: «Охотники **таскались** по пирам Из первых с ложками явились к берегам, Чтоб похлебать ухи такой богатой» (Крылов. *Синица*); «Кто ты такой и зачем **тыскаешься** под дверями? — произнес кузнец суровее прежнего, подойдя ближе» (Гоголь. *Ночь перед Рождеством*); беспечность предложения подразумевается в сем глагола **шляться** — «ходить, бродить, переходить с места на место без особого занятия, дела, слоняться» [МАС, т. 4, с. 724]: «- Тот дурак, словно белены объелся, **шляется** по уезду, кланзничает да сплетничает с бабами, а вы, срам сказать, извините за выражение» (Чехов. *Неприятность*).

Широкий диапазон применения глагола **шляться** — «бродить без дела; болтаться, слоняться» [МАС, т. 4, с. 704]: он употребляется в разных жанрах, конкретизирует героев с разными коннотациями: с оттенком иронии: «Браво! Любезный Мироброд, браво! — вскричала она, — уже ты ныне записался в большой свет, уже **шатаешься** по маскарадам — прекрасно!» (Крылов. *Ночи*); с оттенком осуждения, порицания: «Игумен. Смолodu постригся неведомо где, жил в Суздали, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, **шатался** по разным обителям» (Пушкин. *Борис Годунов*).

Глагол **мчать** (в САР₁ — «простонародное», в САР₂ — «просторечное») употребляется в 2-х значениях: чаще всего в значении «очень быстро везти, нести кого-нибудь, что-нибудь» [САР₂, т. 3, ст. 919]: «Имей умеренность, держи в узде ты смелость; Нас наглости во бедства **мчат**» (Сумароков. *Мышь Медведем*), «Лошади меня **мчат**; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную» (Радичев. *Путешествие из Петербурга в Москву*); в значении «мчаться, нестись»: «Такой молодчик вдруг к писателю **примчался**, И с попыхов к нему бежит, А сам уж издали кричит» (Хемницер. *Пустомеля*).

Интенсивность — один из основных признаков просторечных глаголов движения — результат градиционного отражения степени проявления признака, например, частоты совершения действия персонажем: в просторечном глаголе **езживал** выделяется периферийная сема интен-