

ТИПОЛОГИЯ И ЖАНРОВАЯ ДЕФИНИЦИЯ ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА

Дискуссия по поводу определения понятия жанр, жанровая форма, тип, вид ведется в литературоведении с давних пор. Известный спор Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина в начале XX века строился на расхождении во взглядах теоретиков литературы по вопросу жанра. Ю.Н. Тынянов [13] писал о сменяемости всей системы жанров при смене исторических эпох, подчеркивал индивидуальность жанровых структур в творчестве писателей, а М.М.Бахтин[3] считал жанр устойчивой системой, историю литературы – историей жанров. В ходе этой дискуссии сформировалось представление о системах жанров, сменяющих одна другую по мере развития литературного процесса.

В современной науке существует целый ряд теорий, которые, в конечном счете, сводятся к двум концепциям истолкования жанра – исторической (К. Пишуа, Х. Р. Яусс) и теоретической (Т. Тодоров, Н. Фрай, Е. Штайгер). И первая, и вторая концепции при определении жанра сталкиваются с определенными трудностями. Представители первой концепции, пытаются вывести характеристику жанра из его истории, поэтому ограничиваются определенным историческим периодом и чаще всего объектом их исследований становится какая-либо жанровая форма. Литературоведы, относящиеся ко второму направлению, пытаются создать так называемые теоретические жанры, которые являются шире обычных литературных жанров, но не отождествляются с литературными родами. В данном случае труднее всего выявить признак, который охватил бы все стороны жанра, выражая тем самым всю сложность явления. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в литературоведении проявляется и концепция отрицания жанра. Жанр, особенно если иметь в виду эпоху классицизма, был нормативной категорией и поэтому романтики,

провозгласившие культ человеческой личности, резко воспротивились жанру как канону, выдвинув на первое место индивидуальность произведения.

История изучения жанра показывает, что жанр является определенным содержательным носителем, сохраняющим, с одной стороны, свои признаки и приобретающим, с другой стороны, новые свойства. Именно диалектика стабильного и изменчивого и определяет жанр как литературоведческую категорию. Таким образом, жанр помогает писателю раскрыть свою индивидуальность, он же ставит произведение и в уже существующий ряд. Если индивидуальность произведения зависит от внутренней организации структуры (принцип «единичности»), то его аналогичность с другими произведениями проявляется общностью ряда признаков (принцип «универсальности»). Именно последний принцип фиксирует то постоянное ядро, которое позволяет опознать произведение и отнести его к одному или другому жанру. Отсюда следует, что жанр выступает не только как единство стабильного и изменчивого, но и как единство индивидуального и общего.

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, литературный жанр — это не фикция, хотя бы потому, что эстетика произведения определяется его жанром. Следовательно, мы должны рассматривать жанр, как динамическую структуру, как формирующуюся систему, которая набирает все новые черты на основе старых. Определяя жанр как систему, необходимо вычленив в ее составе те уровни, которые претерпевают изменения, и вместе с тем, совокупность которых дает нам представление о жанре. По мнению советского литературоведа В. Жирмунского, «литературный жанр получает определение как особый исторически обусловленный тип объединения композиционных и тематических элементов поэтического произведения» [7, с. 226]. Обращая свое внимание

непосредственно к жанру романа, мы должны и его рассматривать как систему, систему романских форм или романских типов, которые в свою очередь определяются по всем уровням жанра как системы: тематическому, композиционному, стилистическому. Развитие романа как жанра протекает по двум направлениям – вертикальному и горизонтальному. Если вертикальное направление дает нам представление о жанре в теоретическом плане, то горизонтальное движение открывает его исторические формы. Иначе говоря, в горизонтальном (синхронном) плане, роман рождается как определенная форма или тип в виде исторического, социально-бытового, философского и т.п. романа. Совокупность особенностей этих форм или типов в вертикальном плане выдает нам сущность романа как жанра.

Далее речь будет идти о философском романе, следовательно, нас будет интересовать форма или разновидность, или модификация романа. Чтобы философский роман предстал перед нами как определенная романская 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» [10, с. 145]. Выделение видовых форм романа также является одной из наиболее сложных и дискуссионных проблем. 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 построения сюжета, тип изображения героя. Однако ни одна из них пока не является общепринятой, универсальной.

В «Теории романа» Б. А. Грифцов [6] представлял различные системы типологии романских форм: «Можно классифицировать роман по жанрово-стилистическим разновидностям: романтический роман, классический,

реалистический, натуралистический, символический и т.д. Несколько продуктивнее делить роман на виды по признаку материальному, спрашивая, о чем повествует роман, хотя и здесь будут непреодолимые трудности. Руководствуясь материальным (содержательным) признаком, роман как жанр, насчитывает много видов: роман рыцарский, авантюрный, плутовской, исторический, морской, военный, детективный, спортивный, деловой, женский, семейный, философский и др.» [6, с. 50]. Далее Грифцов пишет, что романы можно делить и по своей эмотивной, эмоциональной роли. Доминантой в одних будет исследовательская аналитичность, другие, только заражают чувствами, третьи – картиннее, образнее, статичнее, в четвертых – есть проповеднический пафос. Вторые могут различаться по характеру эмоций: чарующие, пугающие, слезливые и т.д. Также романы могут различаться по тому, каким способом сообщается материал: роман-исповедь, кинороман, роман в письмах, романы с вставными рассказами (или роман в романе). 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. «Ни один роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится» [6, с. 51]. Историческая типология М. М. Бахтина [3, с. 400] основывается на трех критериях: принцип оформления главного героя, принцип построения и развития. М. М. Бахтин выделяет роман странствий, роман испытания, роман биографический, роман воспитания. И. В. Влодавская [5], 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 [8] за основу берется принцип романного построения. Исследователь различает романы центробежные, в которых преобладает широкое изображение

жизни героя и общества, и центрированные, 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. Определение жанровой модели всегда связано с некоторыми трудностями. Как и многие литературно-критические термины он часто теряет свой смысл и кажется неуловимым. Исследовательница исторического романа, профессор Т. Е. Комаровская [11], также сталкивалась с «неуловимостью» и «разнобоем» в толковании исторического романа как самостоятельного литературного жанра или же одной из разновидностей романного жанра. Ни в одном литературоведческом словаре или справочнике нет общепринятого определения философского романа. Наиболее характерное определение «философского романа» связано с констатацией факта, что это «термин», которым обозначают художественные произведения, написанные в романной форме, в сюжете или образах которого известную роль играют философские концепции. В. Кожин считает, что философский роман «в собственном смысле слова – это синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и искусства» [9, с. 397]. Такая дефиниция отражает только самые общие черты, которые 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.

Обращение к жанровой дефиниции философского романа 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 незавершённость 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.

Прежде всего, необходимо выделить три основных уровня понятия «философский» в литературоведении, систематизированные В. Агеносовым [1] в 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 Кожинным В. В. 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» [9, с. 398]. С этой точки зрения, философичны все великие писатели, ибо все они обращались к «вечным вопросам» о смысле человеческого существования, о возможностях

человеческого разума и человеческой воли, о месте человека в мире, его природе и т.д. и т.п. 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 в виде связифилософской системы с явлением литературы: литература Возрождения – неоплатонизм, литература классицизма и Просвещения – рационалистическая философия Декарта, других философов; литература романтизма – субъективно-сенсуалистические концепции Д. Локка, А. Шейфсберга, Э. Берка и др. На грани философии и искусства находятся многочисленные исследования, в которых отражены философские взгляды того или иного писателя в творчестве» [1, с. 19]. Особенно продуктивен этот тип изучения в тех случаях, когда писатель ставил перед собой осознанно философские цели, как это было в творчестве романтиков, А. Камю, Ж.-П.Сартра, А. Мердок, Д. Сэлинджера. Утверждение о влиянии философских взглядов писателя на его произведение находится в прямой связи с мнением В. В. Кожина, чидевшего в философских жанрах литературы «произведение собственно философского характера, принявшее форму образного повествования в целях большей эмоциональной убедительности, популярности, живости и т.п.» [9, с. 400]. Исследователь Ю. И. Суровцев [12], считает, 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» [12, с. 365]. 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.» [12, с. 366]. 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.Б.Храпченко [14] – 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.

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, предыстория которого, может быть, следует начинать с античной диатрибы, сократического диалога и социальной утопии Древней Греции, произведений теологов. Например, роман Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» повествует о философе Аполлонии и его философских взглядах. В античности же возникает диалог, один из признаков, которого имеет жанровую значимость для философского романа. Обращаясь к диалогам Платона, мы понимаем, что диалог – это творение философской мысли, но именно на нем скрещиваются философия и литература. Из платоновских диалогов в какой-то мере в философский роман приходит и его герой – человек, который поддерживает спор, человек, для которого всего 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

освоения. Первым собственно философским романом часто называют «Персидские письма» Монтескье. Отчетливо представляя неизбежную фрагментарность кратко представленной эволюции жанрообразующих признаков философского романа, остановимся лишь на некоторых узловых моментах.

Поскольку нет ни одной законченной, четко определенной по свойствам жанровой модели, нельзя создать жанровую 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» [10, с. 155].

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). 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, повествующие о наиболее общих проблемах бытия» [1, с. 19]. 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, выдвинутых 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» [2, с. 127], то очевидно, что

философскому наиболее соответствует второй аристотелевский тип «изображения». Философский тип отличается большей обобщенностью повествования, интеллектуальной напряженностью, условностью. Вместе с тем, уровень этой условности, обобщенности далеко не однозначен. В. В. 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» [1, с. 21].

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. Это качество можно отделить от первых трех признаков: «Идея – основополагающий момент любого философского произведения» [1, с. 25]. Идея, безусловно являющаяся 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.

Таким образом, мы пришли к заключению, что, несмотря на трудности в оформлении общих (универсальных) признаков жанровой модификации философского романа, можно создать более или менее определенную систему

жанрообразующих художественных признаков, идентифицирующих данную модель среди прочих. Основными среди них должны быть названы: тематический (сюжетообразующий) признак, особый тип героя, особый тип художественного мышления (повествовательные, стилистические техники), особенности идейно-художественной структуры. При этом следует учитывать, что данные признаки не могут быть статичными и неизбежно утратят значение критериальности при систематизации литературного процесса в целом. «Жанр как модель воплощения концепции мира и человека – явление достаточно стабильное, имеющее четкие границы и координаты. Но индивидуальная жанровая форма произведения, в которой реализуется жанровая модель и которая предстает в стиле, находится в тесных отношениях с литературной действительностью и реагирует на многие моменты литературного процесса как существенные, содержащие в себе тенденцию, так и случайные, обусловленные даже внелитературными факторами, например, социокультурной ситуацией, массовыми потребностями и т.д.» [4, 33]. Поэтому не существует универсальной формулы для дефиниции той или иной жанровой модификации, мы можем лишь наметить некоторые черты, которые выступают не только, как единство стабильного и изменчивого, но и как единство индивидуального и общего.

Литература

1. Агеносов, В.В. Генезис философского романа / В.В. Агеносов. – М.: МГПИ, 1986. – 180 с.
2. Аристотель. Об искусстве и поэзии / Аристотель. – М.: Худ. лит., 1957. – 170 с.
3. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1986. – 543 с.
4. Нефагина Г. Русская проза конца XX века / Нефагина Г. – М.: Наука, 2005. – 320 с.
5. Влодавская, И.В. Поэтика английского романа воспитания XX века. Типология жанра / И.В. Влодавская. – Киев: Вища школа, 1983. – 380 с.
6. Грифцов, Б.А. Теория романа / Б.А. Грифцов. – М.: Гос. Академия худ.наук., 1927. – 381 с.
7. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 346 с.
8. Затонский, Д.В. Искусство романа и XX век / М.: Худ.лит., 1973. – 218 с.

9. Кожин, В.В. Словарь литературоведческих терминов / В.В. Кожин. – М.: Просвещение, 1974. – 456 с.
10. Кожин, В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк / В.В. Кожин. – М.: Советский писатель, 1973. – 178 с.
11. Комаровская, Т.Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века / Т.Е. Комаровская. – Минск, 2004. – 124 с.
12. Суровцев, Ю.И. В 70-е и сегодня / Ю.И. Суровцев. – М.: Советский писатель, 1985. – 179 с.
13. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов – М.: Наука, 1977.– 378 с.
14. Храпченко, М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1982. – 280 с.

Summary

The article “Typology and genre definition of philosophical novel” is devoted to the definition and classification of philosophical novel. Basic characteristics of genre definition of philosophical novel are called: thematic (plotmaking), a special type of hero, a type of author’s point of view (narrative and stylistic techniques), and art structures.