

МИХАЙ НОВИКОВ
Бухарест

ВКЛАД И.С. ТУРГЕНЕВА В СТАНОВЛЕНИЕ РОМАНА КАК ЖАНРА

Как нам это представляется, современная теория литературных жанров окончательно отказалась и от систематически-дидактической трактовки этого вопроса, характерной для классических поэтик, и от нигилистического отрицания теории жанров, как необоснованной, отрицания исходящего из соображения что, мол, так как художественное произведение всегда уникально, любая попытка „втиснуть” его в жанровые нормы свидетельствует о приобщенности исследователя к догматизму и прочих пороках такого толка.

Если подходить к литературе с семиотической точки зрения, то не лишено целесообразности напомнить что семиотика по существу своему является наукой социологической. Ибо необходимость различных систем сообщаемости естественно зарождается лишь в условиях общности.

С другой стороны, если согласится с соображениями Ю. Лотмана о существовании особого художественного языка, кодификация которого единична для каждого произведения в частности и что расшифровка этой единичной кодификации производится воспринимателем в самом процессе восприятия¹, то нельзя не сделать вывода, что именно из-за этой специфики в любом художественном произведении должна наличествовать и соответствующая система сигналов, подсказывающая воспринимателю где и как надо искать, или, вернее, „нащупывать” необходимый ключ.

Текст, признает и Ю. Лотман, при помощи ряда сигналов вызывает в сознании читателя или слушателя определенную систему кода, которая успешно работает, раскрывая его семантику².

Но возникшее таким образом соотношение между автором и читателем, может быть действенным (когда идет речь о художественной литературе) лишь при условии ознакомления читателя с хотя бы некоторыми „универсалиями”, к которым прибегает автор дабы придать своему произведению „общаемость”³.

¹ Ю.М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту 1961; см. румынский перевод, Бухарест 1970, с. 259—261.

² Ю.М. Лотман, *Анализ поэтического текста*, Ленинград 1972, с. 124.

³ С той точки зрения, как нам кажется, поучителен, хотя и кратковременный, но

Принадлежность к жанру рассматривается нами как один из главных „первичных” сигналов, настраивающих читателя к поиску в том или ином направлении „ключа” для расшифровки специфики художественного языка данного произведения ⁴.

Мы задались целью выявить вклад Тургенева в становление романа как „жанра” исходя из вышеуказанных теоретических и методологических предпосылок.

Из чего следует что, как бы подспудно, мы предполагаем что роман долгое время бытовал в литературе не оформившись как „жанр” затем примерно в период расцвета европейской реалистической прозы пережил процесс „жанрового становления” ⁵, а в наше время, таково во всяком случае наше впечатление, опять лишается жанровой обособленности. Это утверждение мы основываем с одной стороны на работах В. Шкловского ⁶, а с другой на сегодняшнем „разливе” романного творчества, так или иначе оправдываемого некоторыми исследователями именно в силу „протестической” сущности романа, не допускающей, мол, жанровых ограничений, точка зрения отражающая и литературную действительность как таковую, включая т.н. „новый роман”, „антироман” и т.д. ⁷

В этой перспективе графически развитие романа можно было бы начертать подобно цифре 8. Как об этом писал в свое время и В. Шкловский, „современный” роман или роман как жанр вырос из сопряженного воздействия двух источников — народный эпос, т.е. рыцарский и шутовской роман на западе, различные „истории” и „сказания” в русской и вообще восточно-европейских литературах с одной стороны, мемуарная, описательная, приключенческая и эпистолярная литература XVII — XVIII вв. — с другой.

весьма продуктивный эксперимент „заумного языка”. Даже в своих самых экстравагантных проявлениях „заумный язык” русских футуристов оставался русским. Он обладал пусть и ограниченной, но „ударной” сообщаемостью, но только для русского читателя. А в таком стихотворении как *Заклятие смехом* Хлебникова структуро-определяющий мотив еще более целеустремленно развивается именно с учетом его сообщаемости читателю хорошо знакомому с завидной гибкостью и словообразовательной продуктивностью русского языка. Иначе говоря стихотворения написанные на „заумном языке” непереводимы именно из-за специфики их регулирующей сообщаемости.

⁴ См. в связи с этим интересную работу И. Гринберг, *Три грани лирики. Современная баллада, ода и элегия* (Москва, 1975), посвященной с этой точки зрения основным жанровым категориям лирического творчества.

⁵ Таково в частности было мнение Мопассана, писавшего в 1889 г., что, „жанр называемый в наше время романом нравов был создан сравнительно недавно” (*Полное собрание сочинений в двенадцати томах*, т. XI, Москва 1958, с. 353).

⁶ От *Теории прозы*, 1924, до *Повестей о прозе* (Размышления и разборы) 2 тома, Москва 1966.

⁷ См. например: R.M. Albérès, *Histoire du roman moderne* (Париж 1962), работа в которой фактически роман не разбирается, а описывается, или J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Париж 1967) или отчетный том о дискуссиях на Международном коллоквиуме о современном романе (*Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, 1973), а также *Судьбы романа*, сборник статей, Москва 1975.

Если обратиться к „поэтикам” этого зачеточного периода возникновения романа, то можно сказать, что в них, или вернее через них, он трактуется скорее негативно, т.е. как литература не включаемая в поэтику. Заявивший о себе в XVIII в., с требования прав гражданства главным образом в английской литературе, он, как нам кажется, долгое время „не признавался” литературоведами воспитанными в духе классической традиции, именно из-за своей аморфности. Романами назывались произведения столь различные, что привыкшим к строгой классификации ученикам Буало, просто казалось невозможным его определить. Косвенным подтверждением этого предположения может служить и долгое время бытующее, например среди русских писателей, колебание в виду жанрового определения их крупных прозаических произведений между терминами роман (пришедшего с запада) и повесть, имеющего, как это следует из работ Д.С. Лихачева, продолжительную и укрепившуюся традицию в древней литературе⁸.

Образно говоря, можно сказать, что первоначально „сфера” романа была настолько обширной и вместительной, что его определение как жанра было более чем затруднительно. Но постепенно нижняя окружность восмерки начинает сужаться⁹.

Импульсом такого рода сужения всегда служит появление „моделей”. В развитии романа это с избытком доказывается всей историей европейской литературы XIX века. Появляются „бальзаковский роман”, „диккенсовский роман”, „тургеневский роман” и пр. Выявление жанровых особенностей подтверждается и критикой, которая начинает оперировать признаками сте-

⁸ Пушкин, например, определил *Капитанскую дочку* как повесть, а в *Евгении Онегине* пишет о намерении обратиться к роману „в старом духе”. Что именно имел в виду Пушкин неясно, но по видимому не *Капитанскую дочку*, а скорее *Арапа Петра Великого*. Лермонтов назвал *Героя нашего времени* романом, но это показалось многим современникам неоправданным, увидевшим в произведении лишь „сюиту повестей”. Марлинский категорически предпочитал термин „повесть”. И число примеров не трудно было бы умножить.

⁹ С оговоркой что этого вопроса мы систематически не исследовали, в порядке рабочей гипотезы, мы все-же считаем возможным выдвинуть предположение, что такого рода „восмеркообразная” эволюция характерна и для других жанров. Укажем как на более исследованный пример на термин „поэма”. До Байрона он имел весьма растяжимое, и даже расплывчатое содержание. Байроновская-же „романтическая поэма” сразу придала ему запечатляющуюся жанровую обособленность, зафиксированную впоследствии как „лирико-эпическая поэма”. В.М. Жирмунский подробно исследует как через Пушкина, а затем и Лермонтова, этот жанр получил в России большое распространение, но, добавим мы, по видимому именно из-за этого „разлива”, еще с половины XIX века начинает терять жанровую обособленность, а к началу XX-го, скажем в период расцвета символизма, и семиотическую функциональность. В.Я. Брюсов, например, именует „лирическими поэмами” произведения уже ничего общего не имеющие с байроновской, пушкинской или лермонтовской моделью, а скорее с французской разнovidностью термина — „роэте”. См. В.М. Жирмунский, *Из истории русской романтической поэмы*, в книге *Байрон и Пушкин*, Ленинград 1978, а также: А.Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, Москва 1955.

пени приверженности к жанру, как оценочными критериями. Красноречивым примером такого рода ориентации к фиксации романа как жанра могут служить упреки в адрес Толстого, считающим слабой стороной *Войны и мира*, что это, мол, не роман¹⁰.

Жанровое становление оборачивается таким образом своего рода моделированием, играющим по началу весьма положительную роль именно с семиотической точки зрения, так как действительно настраивает автора к учету определенного восприятия, подсказываемому, надо добавить, и эстетическими потребностями эпохи. История романа, его вторжение в замкнутый круг привелигированных литературных форм канонизированных академическими поэтиками, его становление и закрепление как жанр, а затем его вторичное расползание далеко за пределы обозначившихся жанровых особенностей, нам представляется весьма поучительной и для понимания литературного процесса вообще, соотношения в нем преемственности и разрыва, под влиянием эстетических „переворотов” соответствующих периодам новейшей истории, т.е., другими словами, для правильного учета того, что все чаще называется в наше время „горизонтально ожидания”¹¹.

Это отступление нам показалось необходимым как аргумент в пользу нашего убеждения, что на переходном этапе „моделирование” жанра всегда имеет положительную и динамическую функцию. Конечно когда, главным образом из-за инерции и миметизма эпигонов, модель начинает канонизироваться, она может стать препятствием для дальнейшего развития, всегда стремящегося к обновлению. И у некоторых создается впечатление, что виновата модель. Близорукая ошибка. Это равно привлечению к ответственности Евклида за непризнание твердолобыми достижений „обратной” геометрии, или Маркса за ошибки малообразованных марксистов. Без „моделей” своевременно впитывающих в себя весь предшествующий опыт и синтезирующих его в новой и „цельной” форме, не было бы возможны и последующие „разветвления”. Широчайшее поле потенциальных нарушений вылившееся из романа, вплоть до „анти-романа”, открывшее столько новых путей и для развития художественной литературы и для ее сопря-

¹⁰ Симптоматичен такого рода упрек со стороны престарелого П.А. Вяземского, в молодости защищавшего право Пушкина на жанровые нововведения, а в 1868 г. именно за то же, т.е. за отклонение от жанровых норм, критикующего Толстого. Насколько укоренившимся стал к тому времени предрасудок что в романе должны соблюдаться определенные жанровые установки, видно и из реакции самого Толстого, который в своем „ответе” — *Несколько слов по поводу книги „Война и мир”*, не защищает приверженность произведения к роману, а наоборот, защищаясь, отвергает её: „Что такое *Война и мир*? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника”. С другой стороны тот же Толстой, говоря о замысле *Анны Карениной*, определяет будущее произведение как роман в точном смысле этого слова, что предполагает сопоставимость с какой-то признанной моделью.

¹¹ См. H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, а также статью румынского критика Андрея Короя: *Critica și istoria literaturii sub semnul esteticii receptivității*. „Viata românească”, 1980, 10, Бухарест, с. 147—176.

жения с другими разновидностями духовной деятельности человека, было бы невозможно без своевременного становления романа как жанра во второй половине XIX века.



Наше убеждение что И.С. Тургенев внёс особо весомый вклад в становление романа как жанра мы основываем на следующих исходных положениях:

Во первых, как это явствует и из переписки Тургенева, он, как и многие другие современники, почти всегда колебался каким жанровым термином определить свои крупные прозаические произведения и даже работая над *Новью*, не раз писал о ней как о своей „новой повести”. Но тот же Тургенев к концу жизни выделил шесть своих произведений в отдел „романы” и написал к ним специальное предисловие. Правда, в нем он ничего не говорит о жанровых критериях этого „выделения”, но сравнивая их с другими крупными произведениями Тургенева, мы получаем возможность „извлечь” эти критерии. Ибо ясно что им руководил не количественный критерий, господствующий еще в статье Белинского *Разделение поэзии на роды и виды*¹², частично предпочитаемый и в наше время в дидактических „теориях литературы”. Так как, по объёму, например *Ася*, *Первая любовь* или *Вешние воды* не „меньше” *Рудина*, но всё же по Тургеневу это не романы.

Во вторых Тургенев, этот, по словам известного румынского критика Г. Ибразиану, „самый европейский русский писатель” был признанным „метром” романа и в среде западно-европейских литературов¹³. Ярким свидетельством сказанному может служить статья одного из самых знаменитых „учеников” Тургенева — Ги де Мопассана, который приводит в ней и высказывания самого Тургенева:

Роман, говорил он, это самая новая форма в литературном искусстве. Он с трудом освобождается сейчас от приемов феерии, которыми пользовался в начале. Благодаря известной романтической прелести он пленял наивное воображение. Но теперь, когда вкус очищается, надо отбросить все эти низшие средства, упростить и возвысить этот род искусства, который является искусством жизни и должен стать историей жизни¹⁴.

Высказывания эти, с одной стороны говорят о том, что сам Тургенев был творчески заинтересован романом как жанром, осознавая в этой связи необходимость его капитального обновления путем „очищения” и „возвышения”, т.е. — „обособленность” по отношению к смежным жанрам и выравнивания, на высшем уровне, с „классикой”, в соответствии с новыми

¹² „Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который устанавливается сущностью и объемом самого содержания”; см. В.Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. V, Москва 1954, с. 42.

¹³ См. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников, т. II, Москва 1983, с. 244—393.

¹⁴ Ги де Мопассан, *Полное собрание сочинений в 12 томах*, т. XI, Москва 1958, с. 177.

эстетическими потребностями эпохи, а с другой о том, что тургеневский подход, включающий заключение о значимости романа в общем литературном развитии, был во многом созвучен тому к которому приходили, естественно другими путями, и выдающиеся западноевропейские литераторы.

В третьих, и это мы постараемся доказать, „шесть романов” Тургенева, несмотря на большое тематическое разнообразие, обладают рядом особенностей объединяющих их именно с жанровой точки зрения.

В разработке любого вопроса такого рода, особенности „данного” жанра могут быть доказательно определены лишь путем его сопоставления со смежными. В нашем случае роман следует сравнивать с повестью с одной стороны и с эпосом с другой.

Общим для всех этих жанров можно считать их эпичность. В каждом из них авторы-повествователи воспроизводят события происходящие в определенном временно и пространственно ограниченном отрезке жизни, и в котором участвует „множество” героев, образующих то, что мы называем „системой персонажей”, в том смысле, что некоторые из них главные, другие второстепенные, третьи эпизодические и т.д.

Но...

В романе, в отличие от эпоса, сюжетным стержнем является не общественно-исторические события, а события в личной жизни главных героев.

Это сближает роман с повестью.

Но...

В отличие от романа, в повести рассказанными событиями судьба героев не завершается; иначе говоря — жизнь главного героя (или главных героев) описана лишь до определенного поворотного момента, за которым могут следовать и другие, возможно также весьма примечательные события.

Другими словами, исходя из тургеневской модели мы считаем возможным определить основную жанровую характеристику романа тем, что в нем, в отличие от повести, фабула не ограничивается информацией о том или другом важном событии в жизни героя (или героев), а практически совпадает с человеческой судьбой¹⁵. Из чего можно сделать вывод что в формальном плане в повести финал „открыт”, а в романе „закрыт”.

Вышесказанное вовсе не означает, что роман непременно заканчивается смертью героя. Это верно для *Накануне*, *Отцов и детей* и *Нови*, но такого рода финал отсутствует в *Дворянском гнезде* и *Дыме*¹⁶. Но с избранной нами

¹⁵ Не исключено, что называя роман „историей жизни”, Тургенев именно это и имел в виду. А также что в разговоре с Мопассаном в какой-то степени ему это было подсказано и заглавие первого романа молодого тогда французского писателя — *Une vie*, роман, который, как это известно, Тургенев очень высоко оценил, предприняв даже, к сожалению не завершившуюся успехом попытку, его публикацию в русском переводе в *Вестнике Европы* параллельно с французской.

¹⁶ Что касается *Рудина*, то позднее добавление „парижского эпилога” как бы включает этот роман из такого рода классификации, имея скорей „идеологическую” а не эпическую функцию, вывод опирающийся и на уже подмеченную исследователями хронологическую непоследовательность „апофеоза”.

точки зрения это не имеет существенного значения ибо и в *Дворянском гнезде* и в *Дыме* судьбы главных героев также заканчивают свое движение по жизненной кривой, так как после пережитых драм и Дворецкий и Литвинов явно и остро осознают что им от их жизни уже нечего ждать. Как „судьба” жизнь каждого из них закончена¹⁷.

Если согласится с этими исходными положениями, что основой тургеневской модели романа, отмежевывающей его и от эпопеи и от повести, является сюжет организованный как эпическое воспроизведение „человеческой судьбы” в ее целостности, то из этого, согласно нашей гипотезе, вытекают и другие отличительные черты.

Во первых для того чтоб судьба была человеческой ее „кривая” должна соотносится с основополагающими координатами человеческой сущности. Т.е. — это должна быть судьба и человека как личности и Человека, как представителя высшей точки развития жизненности.

Здесь мы опираемся на понятие „человеческого”, так как оно было истерпывающе определено в классических трудах Маркса и Энгельса, а затем развито марксистско-ленинской философией.

От всех других существ человек отличается именно тем, что, одновременно, и обладает наиболее развитым стремлением к утверждению своей индивидуальности, и, в силу своих творческих возможностей в преобразовании окружающей среды, как бы неминуемо „осужден” на максимальную социальность.

Из чего следует что, для того чтоб роман мог стать действенным с аксиологической точки зрения, в центре сюжета должна быть судьба запоминающегося и с общественной точки зрения значимого типа (или типов), что полностью подтверждается всеми романами Тургенева. И если Базаров т.с. „превозмог” в этом плане (по своему резонансу) своих „коллег”, то все же нельзя не признать что и Рудин, и Инсаров, и Нежданов, и Дворецкий и даже Литвинов и интересные, и общественно значимые типы (окруженные к тому же и другими, не менее интересными, как например Потугин в *Дыме*).

Что касается „неминуемого” соотношения избранной автором судьбы с основополагающими координатами „человеческого”, то оно как бы „органически” вводит в сюжет две обязательные специфические „романные” линии: с одной стороны сопряженность судьбы с тем или иным общественным движением, а с другой — „любовную коллизию”. С философски-эстетической точки зрения эта „обязательность” нам представляется чем-то совершенно „естественным”, т.к. достойная претворения в „тип” личность

¹⁷ Возможно возражение, что это применимо и к повести *Ася*, так как и в этом случае автор как бы подчеркивает что жизненная судьба рассказчика Н.Н. закончилась потерей Аси („Осужденный на одиночество бессемейного бытия, доживаю я скучные годы... И я сам — что случилось со мной? Что осталось от меня...” и т.д.). Но это не нарушает, как нам кажется нашей аргументации, так как безымянный Н.Н. не главный герой повести. С этой точки зрения само заглавие явно сигнализирует об обратном. А жизнь Аси фактически лишь начинается после драмы.

не может не проявить себя на каждой из этих сторон Человеческой жизни. Человечество не может продолжать бесконечно, с математической точки зрения¹⁸, свое существование не организуясь социально с одной стороны, и не обеспечив, с другой, через „любовь” (в самом широком понимании) непрекращающееся восстановление потерь. Человечество как содружество личностей не может обеспечить свое безпредельное существование вне постоянного сотрудничества одного человека с другим, а сотрудничество предполагает любовь, как взаимотяготение, на всех фазах и всех поворотах человеческих судеб.

И наконец последнее: именно потому, что тургеневский роман сюжетно оформляется как „цельное” повествование о всей человеческой судьбе, его основной эстетической категорией естественно становится трагическое. Доказать это опять-таки означало бы пересказывать романы Тургенева. В каждом из них трагическая доминанта явно и остро ощущается. И тогда, когда повествование не простирается до смерти героя. Ибо что может быть трагичнее осознания, что жизнь как совокупность возможностей, питаемых идеалами и вожделениями, окончена?¹⁹

Итак, тургеневская „модель” романа могла бы быть определена как цельное тематически и сюжетно „закрепленное” эпическое повествование о всей жизненной судьбе героя, вырастающего в общественно значимый тип, причем сюжет включает как основные динамические линии с одной стороны соотношение судьбы героя с общественными движениями эпохи, а с другой — любовь как „испытание”, что в конечном итоге оборачивается трагической развязкой.

К этому, конечно, можно было бы добавить и некоторые композиционные особенности романов Тургенева; но в связи с ограниченностью нашей темы это нам не представляется существенным. Создается даже впечатление что „сжатость”, эпическая насыщенность тургеневских романов, ограниченная уравновешенность и даже симметричность расположения временных „пластов” и пр. — скорее следствие идейно-эстетических предпосылок.

Также считаем необходимым уточнить, что мы вовсе не игнорируем наличие других особенностей романов Тургенева, как например — лиричность, или, в той же связи особое место уделяемое пейзажным зарисовкам,

¹⁸ Вставка „с математической точки зрения” обусловлена предвидимым возражением что, мол, в космической перспективе не может быть исключена вероятность исчезновения человечества в результате космической катастрофы. Но именно математически для людей это не имеет значения. В математике считается что любая величина обозначается как бесконечность (∞), если нельзя установить предела которого она не может превзойти. И именно так воспринимается продолжительность существования Человечества по отношению к „предельному” существованию личности.

¹⁹ В связи с этим заключением было бы оправдано и предположение, что гегелевское определение романа как „эпопеи нашего времени” можно было заменить другим — роман как синтез эпоса и трагедии, но более детальное рассмотрение этого аспекта увело бы нас в сторону от конкретной темы.

исключительная роль женских типов в системе персонажей и т.д. Также, с историко-литературной точки зрения безусловно представляет большой интерес то, как в романах Тургенева реалистически переосмысляются и преобразуются многие из традиций и русского и западноевропейского романизма.

Но все это с точки зрения поставленного вопроса не имеет значения, так как все выше перечисленные особенности присущи всему творчеству Тургенева, в то время как мы ограничили нашу задачу выявлением лишь того, что, с нашей точки зрения, обособляет тургеневскую модель романа как жанра. Поэтому многие и кстати очень важные черты тургеневского гения были нами оставлены т.с. — „за скобками”.

Само собой разумеется правомерность нашей точки зрения подлежит проверке и в более широком литературном плане. Не подлежит сомнению что „особенность” тургеневской модели нельзя считать абсолютной. Т.е. — у Тургенева несомненно есть предшественники. Как всякий великий писатель он не только учитель, но и ученик. Некоторые из перечисленных нами „обособляющих” черт безусловно развивают традиции предшественников. С одной стороны Гёте, с другой — Стендаля, в какой-то степени и английского романа, а из русской литературы главным образом Пушкина и Лермонтова. Но в то же время нам представляется несомненным, что тургеневская „модель” оказалась очень действенной. Его пример оказал воздействие на многих писателей второй половины XIX и начала XX века, которые об этом писали в своих литературных очерках. Как это справедливо замечает румынский специалист по английской литературе:

Перелистывая страницы английской периодической печати и литературоведческих трудов последней четверти прошлого и начала нашего века, исследователь приходит к убеждению, что произведения великих русских писателей — Толстого, Тургенева, Достоевского постоянно цитируются как справочные точки опоры в дискуссиях [...] о перспективах художественной прозы, стратегии повествования, „техники романа”²⁰.

О резонансе тургеневского творчества во Франции мы уже говорили. Неоспоримо непосредственное влияние Тургенева на так называемых „второстепенных” романистов в Румынии, Польше, Болгарии и других стран.

В перспективе поставленной нами темы напрашивается и необходимость добавить что, конечно, тургеневская модель не была единственной способствующей становлению романа как жанра. В этой связи, не говоря уже о Бальзаке, Диккенсе и Стендале, нельзя не упомянуть о таких корифеях литературы как Жорж Санд, Флобер, Теккерай, Джордж Элиот, Марк Твен, Генрих Сенкевич, и в особенности Толстой и Достоевский.

Но все же нам представляется что с точки зрения становления рома-

²⁰ М. Мирюто, *Dostoievski, si romanul englez modern*, „Romanoslavona”, 1985, XXIII, Бухарест.

на как жанра тургеневская модель была исключительно действенной, главным образом благодаря наличию в ней органической связи между содержанием и жанровой формой. Если, хотя бы ради симметрии, вернуться к вопросу о семиотической функции жанра, то именно эта модель, как нам кажется, наиболее четко настраивает читателя на определенное восприятие. Как правило в плане „горизонта ожидания” роман (или, вернее, любое произведение так жанрово определенное автором) читается с надеждой обогащения уроком жизни. А что именно так читались (а в некоторой степени читаются и теперь) романы Тургенева доказательством могут служить ожесточенные дискуссии вызываемые появлением каждого из них. В этих спорах редко могут быть выделены противоречивые оценки художественной значимости произведений, а, как это известно курьезные потуги (например М.А. Антоновича) поставить под сомнение художественное совершенство *Отцов и детей* постыдно провалились. Зато диспуты о „смысле” романов, о типах, об их общественной значимости, достигали невиданного накала а споры носили нескончаемый, в полном смысле этого слова, характер, нескончаемый, ибо не приводили и не могли привести ни к каким выводам. И именно это нам представляется живейшим доказательством жанровой действенности. Мы сказали „доказательством”, но доказать это трудно, нами скорей ощущается своеобразной аксиомой, что роман не воспринимается как роман, если произведение не вторгает властно читателя в водоворот волнующих размышлений о привратности человеческих судеб. Несмотря на переходящее значение конкретных общественно-исторических явлений от которых отталкивался Тургенев (и которые, по его собственному признанию, не всегда ему были ясны), тургеневские романы продолжают жить как неиссякаемый источник все расширяющегося потока мучительных человеческих раздумий о непреодолимых противоречиях „человеческого”.

Если, давая волю фантазии, мы могли бы себе представить в отдаленном будущем междупланетную космическую цивилизацию, в которой назрела бы необходимость своего рода „верховного суда” над достижениями разумных существ каждой из планет, то, несомненно, когда дело дойдет до землян отчитываться за все ими задуманное, сделанное или несделанное, то в качестве одного из главных свидетелей будет вызван Иван Сергеевич Тургенев.

WKŁAD I. S. TURGIENIEWA
W UKSZTAŁTOWANIE POWIEŚCI JAKO GATUNKU LITERACKIEGO

STRESZCZENIE

Istota gatunku literackiego jest zjawiskiem nader ważnym w procesie przekazywania wartości danego utworu, jak również w jego odbiorze. Jeśli weźmiemy pod uwagę strukturalne i semantyczne wyznaczniki dzieła, stwierdzimy, że jego przynależność do określonego gatunku jawi się jako jeden z szczególnie ważnych „sygnałów” nastrajających i przystosowujących czytelnika.

nika lub słuchacza do estetycznie adekwatnego odbioru danego tekstu. Z tych właśnie źródeł wywodzi się przeświadczenie, że o literaturze myślimy kategoriami genologicznymi i że pojęcia gatunkowe umożliwiają uporządkowanie złożonego uniwersum wytworów literackich.

Rozwój powieści można przedstawić w postaci cyfry 8 (to tylko zabieg umowny). W początkowym stadium amorficzności i form niezwykle zróżnicowanych, tak obecnie nazywany gatunek nie wchodził w zakres zainteresowania poetyk klasycznych. Dopiero w XIX stuleciu powieść została ukształtowana jako w pełni określony gatunek literacki. Stało się to w następstwie jego „wymodelowania” przez wielkich prozaików tego okresu. Uznać by to można za faktyczny „świt” powieści, za wyjście ze stanu „zerowego”.

W czasach nam współczesnych nastąpiło nowe „rozstrzelanie” gatunku aż do postaci antypowieści (*le nouveau roman*), co ponownie ukazało powieść jako gatunek literacko sztandarowy.

Model powieści Turgieniewa, będący w swej istocie poważnym wkładem w ukształtowanie tej formy jako gatunku literackiego, zaznaczył się w swoistym zestawieniu struktur niejako równoległym: struktury epopei i struktury powieści. Wszakże nie chodzi tu ani o pisarski zabieg formalny, ani o mechaniczne zestawienie. Utwory Turgieniewa odróżnia od epopei to, że ośrodkiem zainteresowania nie jest wyłącznie obraz układów społecznych w ich szczególnym natężeniu, ale wydarzenia zachodzące w życiu głównych bohaterów. Od powieści natomiast wyróżnia dzieła tego pisarza odejście od łańcuchowego wiązania epizodów ku obrazowi losów głównych postaci. A to jest przecież bardzo istotne.

W następstwie tak przedstawiającej się sytuacji utwory Turgieniewa jawią się jako upowieściowane epopeje osnute na penetracji losów postaci związanych z charakterem, formami rozwoju i duchem epoki. To jedna strona określająca ten gatunek. Z drugiej natomiast przedstawiona jest inna działająca siła. Jest nią miłość jako przeznaczenie. Zetknięcie się tych dwóch żywiołów prowadzi do tragicznego rozwiązania.

W planie historycznym i literackim turgieniewowski model powieści nie był ani jedyny, ani absolutny. Wszakże ze stanowiska strukturalnego i semiotycznego był on zjawiskiem nader istotnym, który nie stracił znaczenia aż do naszych czasów.

Przełożył Jan Trzynałowski

I. S. TURGENEV'S CONTRIBUTION IN THE FORMATION OF THE NOVEL AS A LITERARY GENRE

SUMMARY

The identity of a literary genre plays an outstandingly important role both in conveying the contents of a given work and in the reception of it. If one takes into account the work's structural and semantic determiners its adherence to a given genre appears as one of the most telling „guides” tuning the reader (or the listener) and preparing him for an esthetically adequate perception of the text. This is what nourishes the theory stating that literature can be thought of in terms of genres and that such notions make it possible to clarify the complex universum of literary products.

The history of the novel can be signified with the number 8 (let us here agree on this symbol). In the initial stage of amorphousness and formal dispersion the genre we today call the novel remained beyond the scope of classical poetics. It was only in the 19th century when the novel evolved as a fully developed genre. And that was the result of an „accomplishment” done by the great novelists of the age. That period, then, can be considered a genuine „dawn” of the novel, an emergence from the „zero” level.

In the 20th century another "dispersion" has occurred reaching the point of the antinovel (*le nouveau roman*) and placing again the novel in the forefront by literary genres.

Turgenev's version of the novel—which in itself is a large contribution to the formation of this genre—gained its significance through a peculiar and, in a sense, parallel merge of two structures: the one of the epic with that of the novel. Nevertheless, what is of importance here is neither the writer's technical device nor a formal juxtaposition. Turgenev's works differ from epic forms in that they do not focus merely on social matters in their utmost intensity, but show the events of protagonists' lives as well. On the other hand, they are different from the novel owing to the writer's abandonment of episodic plots for the sake of featuring the main characters. And this is a truly important landmark.

Seen in this light Turgenev's works appear to be novelistic epics winding around the lives of characters representative of the age, its spirit and progress. This is one aspect of Turgenev's novels. The other is love understood as one's lot or fate. The clash of these two forces leads to the tragic denouement.

From the historical and literary angles Turgenev's version of the novel was neither unique nor ideal. But, in the structural and semiotic perspectives, it seems to be a verily important output the potential of which has not yet expired.

Translated by *Edward Szyndal*