

PRZEGŁADY I RECENZJE

I. PRZEGŁADY

А. МУРАТОВ и В. ХОЛШЕВНИКОВ

Ленинград

ОБЗОР СОВЕТСКИХ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ ПО ВОПРОСАМ ЖАНРА (1946—1961)

Настоящий обзор и приложенная к нему краткая библиография, конечно далеко не исчерпывают всей литературы послевоенного периода, посвященной вопросам жанра литературного произведения. Мы намерены выделить главное, наметить лишь основные тенденции в развитии интересующего нас вопроса. А эти тенденции связаны с общим развитием нашего литературоведения, имеющего свою историю.

Советской науке о литературе пришлось преодолевать большие трудности, прежде чем она смогла стать на твердую почву марксистско-ленинской методологии. Главную опасность представляли, как известно, формализм и вульгарный социологизм.

Формалисты 20-х годов рассматривали историческое развитие литературной формы как некий имманентный ряд, который возможно изучать самостоятельно, вне связи с изучением исторического развития идейного содержания литературы. При анализе отдельного произведения его форма (особенности жанра, композиции, стиля) также рассматривалась в отрыве от идейного содержания. Преодоление формализма было значительной победой нашей науки. Но полемика с формализмом не всегда велась с верных позиций. Ему часто противостояло не подлинно марксистское литературоведение, а вульгарный социологизм, подменявший анализ художественного произведения в единстве формы и содержания выяснением упрощенно понимаемой идейной направленности произведения и классовой принадлежности писателя. Научная несостоятельность обоих направлений очевидна. Если формалисты, утверждая примат формы над содержанием, посвящали исследования только анализу формы, то вульгарные социологи, впадая в противоположную крайность, почти совсем игнорировали изучение формы.

Оба эти направления были подвергнуты критике уже в конце 20-х — начале 30-х годов. С середины 30-х годов советское литературоведение в основном преодолевает как формализм, так и вульгарный социологизм. Однако не все отрасли литературной науки развиваются в это время равномерно.

В области истории литературы наука добивается определенных успехов. Стремление к изучению историко-литературного процесса во всей его сложности, с учетом конкретно-исторической действительности и особенностей социально обусловленного художественного мировосприятия писателя, становится методологической основой большей части литературоведческих трудов. В то же время изучение поэтики переживает определенный кризис. На смену формалистическим исследованиям не приходят марксистские, не выходят в свет фундаментальные труды по поэтике. В этом невнимании к важному разделу теории литературы нельзя не видеть последствий вульгарного социологизма.

Послевоенный период характеризуется оживлением интереса к вопросам теории литературы. Появилось большое число работ, посвященных общим вопросам эстетики, проблемам реализма и его соотношения с другими литературными направлениями, вопросам содержания и формы и т. д. К числу таких исследований следует отнести сборники *Проблемы социалистического реализма* (61)¹, *Вопросы марксистско-ленинской эстетики* (23), *Творческий метод* (74) и многие другие, книги И. Виноградова (22), Б. Мейлаха (51), В. Днепрова (33) и т. д. Значение их — в разработке основных теоретических положений марксистско-ленинской эстетики; в них подводятся итоги изучения теории и истории литературы и намечаются главные линии ее развития. Очень плодотворны были и дискуссии: например, о методе древнерусской литературы (в журнале „Русская литература”, 1958—1959), о русском просвещении (в Институте Русской Литературы АН СССР) и о реализме (в журнале „Вопросы литературы” и в Институте Мировой Литературы им. М. Горького). В ходе этих обсуждений были поставлены многие принципиальные и важные вопросы, выявлены спорные проблемы. Значение дискуссий заключалось также в том, что большинство ученых, выступая против теории противопоставления реализма „антиреализму” (такое противопоставление базировалось на упрощенном отождествлении реализма с материалистическим мировоззрением, а романтизма и других нереалистических направлений — с идеализмом), высказалось за необходимость рассматривать реализм как явление историческое. Была определена и главная задача, стоящая перед советскими литературоведами. „Если дискуссия поставила целый ряд вопросов реализма, то теперь настала пора их дифференцированной и систематической теоретической разработки на все более расширяющемся конкретном материале” — писал Я. Эльсберг в итоговой статье *Проблемы реализма и задачи литературной науки*².

¹ Ссылки даются в тексте. Первое число обозначает №, под которым в приложенном библиографическом списке стоит работа, второе — страницу.

² „Вопросы литературы”, 1958, № 5, с. 125.

„Для разработки проблемы реализма важно изучение особенностей реалистического метода различных писателей-реалистов” — пишет Б. Бурсов (59, 12).

Такая конкретно-историческая постановка вопроса стала возможной потому, что для советского литературоведения последних лет характерно стремление к изучению художественных произведений исторически и в единстве формы и содержания. Благодаря этому изучение проблем поэтики заняло достойное место в литературной науке, прочно соединившись с изучением историко-литературных проблем. Это является значительным достижением советского литературоведения. В то же время с этим связана некоторая ограниченность интересов исследователей: теорией жанров советские ученые последние годы занимались очень мало, вопросы истории жанров изучались лишь попутно, обобщающих работ почти нет (исключением является книга А. Соколова, 69).

Это не означает, что вопрос о жанре совсем не интересовал нашу науку. О нем много думали и писали, но чаще всего не в специальных монографических исследованиях, а в работах, посвященных другим проблемам: эволюции творчества писателя, художественному методу, выявлению смысла произведения или вопросам мастерства и т. д.

Серьезное внимание в послевоенном литературоведении уделяется вопросам истории литературных направлений и особенно вопросам реализма. В ряду такого рода работ значительное место принадлежит вышедшей в 1946 г. книге Г. Гуковского *Пушкин и русские романтики* (29). Основные положения этой книги развиты автором в последующих исследованиях, посвященных Пушкину (30) и Гоголю (31). Содержание этих работ составляет конкретно-исторический анализ зарождения и развития реализма в русской литературе 20—30-х годов XIX в. На основе изучения произведений Жуковского, Батюшкова, Д. Давыдова, Веневитинова и др. романтиков тех лет автор выясняет основные черты и эволюцию романтизма и показывает, как возникал новый реалистический метод в недрах старого.

Но ценность монографий Г. Гуковского не только в глубоком историзме. Их отличает мастерский анализ стиля произведения и умение показать значение и место его в общей системе стиля автора и постепенно развивающегося литературного направления. Исследователь не отделяет понятие стиля писателя от его художественного мировоззрения, он утверждает, что „задача исследователя литературы — понять и изучить поэта так, чтобы любой мадригал, любое любовное признание в стихах, если только оно в системе искусства данного поэта является произведением искусства, говорило бы о мировоззрении поэта, о принципах его отношения к действительности, о типе его мысли, сознания — в применении к художественной структуре — о стиле поэта. Потому что стиль — есть эстетическое преломление совокупности черт мировоззрения” (29, 25). Блестящие образцы такого исследования даны самим Г. Гуковским на примере творчества Жуковского, Пушкина и Гоголя.

Так, утверждая, что в творчестве Пушкина — создателя реалистического искусства — неразделимы две темы: „история как рассказ о жизни реальных, конкретных людей, творимых историей и творящих ее, и современность как раскрытие судьбы народа, как такой же рассказ” (30, 84), Г. Гуковский говорит о новом понимании поэтом исторических жанров. Такое отношение к истории и жизни воплотилось, например, в *Полтаве*. Новое качество поэмы заключено в исторической обусловленности характеров и поступков героев. Это определило и ее стилистическое новаторство. „Объективность Пушкина не ограничена пределами авторского «я», поэт „сделал лирику проявлением истории”, а потому „слово, слог, стиль, подчиняясь такому пониманию объективного, окрашиваются не только чертами изображаемого, но и колоритом истории народа” (30, 100).

Книги Г. Гуковского — не единственный пример такого изучения. Стремление рассматривать стиль писателя не изолировано, а во взаимодействии с другими сторонами творчества характерно для современного советского литературоведения в целом. В связи с этим неизбежно возникают вопросы изучения жанров. Они помогают выявить общие закономерности развития литературного направления в определенный исторический период.

Среди исследований, рассматривающих жанр в зависимости от развития литературного направления в целом, большинство посвящено анализу художественного мастерства одного писателя или даже произведения. Начало таким работам было положено талантливой книгой К. Чуковского *Мастерство Некрасова* (82). Проследивая важнейшие принципы художественного стиля Некрасова и говоря об учителях и предшественниках поэта — Пушкине и Гоголе, Чуковский, однако, проблемы жанра в творчестве Некрасова касается лишь попутно, не заостряет специально на ней своего внимания. То же относится и к вышедшим вслед за книгой К. Чуковского работам А. Слонимского (68), В. Голубкова (25) и А. Цейтлина (79), в которых раскрывается своеобразие творческой манеры Пушкина и Тургенева.

Для изучения жанра особый интерес, конечно, представляют исследования, специально посвященные какому-либо жанру или его истории. Такие работы, опирающиеся на достижения советского литературоведения в целом в разработке общеэстетических проблем и в изучении развития историко-литературного процесса, дополняют наши представления об этом процессе и помогают выявить закономерности появления, эволюции или умирания определенного жанра.

Основу этих исследований, как правило, составляет историко-литературный анализ произведений, или характерных для данного периода истории литературы, или наиболее показательных для различных этапов истории жанра. В судьбе жанра отражается развитие литературного направления и обнаруживаются причины, вызвавшие это развитие.

Показательна в этом смысле статья П. Беркова о русской пародии (10). Обоснованные в ней общие положения наглядно подтверждаются анализом наиболее характерного материала из истории русской литературы. Автор рассматривает фольклорную пародию, драматическую пародию второй половины XVIII в., сатирическую пародию 60-х гг. XIX в. и пародию современную.

Выясняя исторические условия возникновения пародии, П. Берков пишет, что этот жанр зародился в VI в. до н. э. в Греции, где в период появления государственности возникает потребность иронического или даже сатирического отношения к прошлому. Одним из средств борьбы с этим прошлым была борьба с идеологией гомеровского эпоса (который выражал идеологию позднеродового строя) при помощи осмеяния его, т. е. пародии. „Пародия возникла в условиях складывающегося классового общества как средство борьбы с устаревшей, но еще действенной идеологией предшествующего общества и была направлена на устранение или по крайней мере ослабление влияния этой идеологии” (10, 225).

Но когда борьба с этой идеологией перестала быть неотложной задачей дня, пародии на содержание гомеровских поэм перестают играть столь значительную роль. Забывается их политический смысл, и последующие поколения воспринимают эти пародии „как явления чисто комические” (10, 227). Постепенно возникает особый жанр развлекательной пародии. „История пародии как литературного жанра — заключает П. Берков — есть история, с одной стороны, прогрессивной наступательной пародии и, с другой, реакционной развлекательной пародии, насаждавшейся литературными представителями классов, утративших свое историческое значение” (10, 227). Это подтверждается и историей русской пародии XVIII—XX веков. Особенно подробно автор останавливается на истории прогрессивной пародии.

Говоря о почти совершенно неисследованном вопросе — о русской фольклорной пародии, П. Берков делает вывод, что она возникла в период окончательного закрепощения крестьян и является свидетельством понимания некоторыми крестьянами несоответствия между героическим идеалом, выраженным в былинах, и жизнью. Своеобразие ее состоит в том, что это сатирический отклик на жизнь, а не на литературное произведение. Для драматической же пародии второй половины XVIII века характерна борьба за „русский литературный язык и общественное содержание литературы”, которая „прокладывала пути будущего реалистического искусства” (10, 238). Но особенно велико значение пародии в 60-е гг. XIX века. П. Берков рассматривает взгляды Добролюбова на пародию и приходит к выводу, что критик подходил к этому жанру исторически и „видел в пародии, если она проникнута верной мыслью, отражает передовое мировоззрение, литературное явление, имеющее несомненное общественно полезное значение” (10, 243).

Таков же смысл высказываний и практики Салтыкова-Щедрина. Развитие пародии после Октябрьской революции автор рассматривает в связи с раз-

витием социалистического государства и задачами, вставшими перед ним. Так, основной пафос произведений советских пародистов в наши дни направлен на борьбу за развитие советской литературы и критики, против косности, инертности, консервативной приверженности к старым художественным приемам и т. д.

Иначе, чем П. Берков, подходит к вопросу о пародии как жанре А. Морозов (53). Подзаголовок его статьи — „к теории пародии” — хорошо передает основное ее содержание. Автор выступает с пересмотром привычных представлений о пародии и устанавливает некоторые существенные признаки, определяющие ее как жанр. Прежде всего А. Морозов проводит разграничение между простым пародированием действительности, которое является средством сатирического или юмористического изображения жизненных явлений, но не является жанром литературной пародии, и собственно литературной пародией, всегда связанной со своим „вторым планом” и использующей художественные средства пародируемого произведения. Как и всякое другое произведение, пародия отражает действительность, но объектом отражения, в данном случае, служит само искусство; это „искусство второго отражения”, как бы „отражение отражения” (53, 57). Но пародию не следует определять как жанр, направленный только против стиля какого-либо писателя. Она часто включает в себя и тему, и идею произведения, и мировоззрение писателя. Важно и еще одно обстоятельство. При отнесении произведения к жанру пародии нужно иметь в виду не только его общие признаки (например, „следование за пародируемым стилем и жанром”), но и признаки, разграничивающие ее жанровые разновидности, которые возникают в зависимости от потребностей действительности, порождающей их. Таких разновидностей автор устанавливает три — шуточная или юмористическая пародия, сатирическая пародия и пародическое использование. Выделение их важно, так как „пародия — живой организм. И подчиняется она не догматическим определениям жанра, а потребностям порождающей ее исторической действительности. Поэтому и сами определения жанра должны следовать за этой действительностью и вытекать из нее. Уточняя определение пародии, мы в то же время обязаны считаться с тем, что исторически пародия определялась и понималась по-разному [...] Поэтому необходимо говорить не о едином жанре литературной пародии, а о совокупности родственных жанров, из которых одни полностью, другие частично отвечают нашему определению” (53, 67).

А. Морозов спорит с П. Берковым, считая, что не всякая „развлекательная” (по терминологии А. Морозова — юмористическая) пародия является непременно реакционной (53, 66—67). Сама классификация пародийных произведений у А. Морозова иная, чем у П. Беркова. Мы намеренно уклоняемся от высказывания своей точки зрения на те или иные частные спорные вопросы и от оценки трудов (иначе обзор неизбежно стал бы субъективным). Но необ-

ходимо подчеркнуть, что общность идейно-философских позиций советских ученых отнюдь не исключает полемики, подчас очень горячей, как по частным, так и по общим вопросам истории и теории литературы.

Стремление восстановить историю русской дореалистической поэмы пронизывает книгу А. Соколова (69). В ней, как и в исследовании П. Беркова, обращается большое внимание на общие вопросы возникновения и развития жанра. Но А. Соколова интересует поэма лишь в определенный период истории литературы, и в границах этого периода автор стремится к полноте и обнаружению не только общего в развивающемся жанре, но и его разновидностей³.

А. Соколов говорит, что жанр можно понимать как в широком смысле этого слова (жанр романа, поэмы и т. д. во всей истории литературы), так и в узком (жанр, созданный специфически определенной исторической эпохой — романтическая поэма, античная поэма и т. д.). Историк литературы должен учитывать оба эти смысла при анализе того или иного жанра в определенный период его истории. Хотя разграничение жанров весьма затруднительно, хотя жанр зависит от многих компонентов: „от внедрения нового содержания в старые литературные формы, и эволюции в методе построения образа, и нового характера сюжета, и композиционной перестройки литературного вида, и новых стилистических и метрических форм — все это должно быть учтено при определении той или иной жанровой разновидности. Задача историка русской поэмы и заключается в том, чтобы проследить, как в зависимости от социально-исторического развития России, вместе со всей литературой, развивался и видоизменялся этот литературный вид, образуя те или иные жанровые разновидности, отвечающие конкретно-историческим условиям эпохи” (69, 9). Такое исследование и предпринял А. Соколов.

В становлении жанра русской романтической поэмы автор различает три периода: движение от классической эпопеи к романтической эпопее и от нее — к романтической поэме. Первые две части исследования А. Соколова посвящены характеристике преимущественно отдельных произведений XVIII века в тесном единстве с общественно-историческими условиями, в которых они были созданы. Проследивая на их примере эволюцию классической и романтической эпопеи, автор устанавливает и характерные черты этих двух литературных видов.

Русская классическая эпопея, по утверждению А. Соколова, хотя и находится в традиционных рамках уже сложившегося литературного жанра, является особой национальной формой эпической поэмы и как бы завершает собой ее развитие. Национальная тематика, имеющая актуальное значение,

³ Книга А. Соколова опирается на исследование В. Жирмунского *Байрон и Пушкин* (1929), хотя и построена на другой методологической основе.

изменяла и внутренние и внешние формы эпопей (в сравнении с каноническим жанром, сложившимся на Западе) Ломоносова и Хераскова: их произведения отличала более тесная связь с политическими задачами, стоящими перед государством, и стремление к историчности. Это влекло за собой изменение композиции и стиля произведений. Заслуги классической эпопеи скромны: она в какой-то мере прокладывала пути будущей исторической поэме Пушкина.

Второй этап — романтическая эпопея. Ее появление и развитие связано с общественно-литературным движением конца XVIII — начала XIX века и с судьбой нового литературного направления. Одной из характерных особенностей романтизма было „стремление литературы к народности”, т. е. к национальному своеобразию литературы и ее демократизации (69, 257). Именно это объединяло различные по своему содержанию и жанрово-стилистической форме произведения писателей „карамзинской” и „радищевской” школы и позднее — поэмы, принадлежащие перу прогрессивных и реакционных романтиков. „Поэты различных направлений руководствовались одним желанием: вдохнуть новую жизнь в умиравший вместе с классицизмом жанр поэмы. Поэты различных лагерей пытались разрешить одну задачу: сблизить поэму как литературный жанр с фольклором. Шла борьба за жанр, за его идейно-политическую направленность, внутреннюю форму, стилистику и метрику” (69, 266). В дальнейшем автор подробно обосновывает свою точку зрения, характеризуя произведения Карамзина, Радищева, Пушкина, Лермонтова и других поэтов.

Высшим достижением русского романтизма А. Соколов считает романтическую поэму. Ее история также неотделима от социально-исторической действительности России первой половины XIX века: две линии в развитии русского романтизма (консервативный и прогрессивный) определили после 14 декабря 1825 года и различия двух разновидностей романтической поэмы. „Возникнув в процессе органического развития русской литературы, романтическая поэма явилась значительным этапом в истории русской эпической поэзии и на некоторое время заняла центральное место в литературе. Высокие достижения русских революционных романтиков в данном жанре имели большое значение для развития у нас эпической поэзии и были на новых идейно-художественных основах использованы в дальнейшей истории русской поэмы” (69, 623). Романтическая поэма обогатила эпическую поэзию живой реальностью, народностью и внесла много нового в систему художественных средств (приемы изображения внутреннего мира человека, личная жизнь как предмет эпической поэзии, лиризм, свободная от канонов классицизма композиция и т. д.). Этим она подготовила реалистическую поэму и исчерпала себя.

Как видим, главным достоинством и этого труда, при спорности ряда конкретных положений, выдвигаемых автором, является историзм, стремление показать внутренние закономерности эволюции жанра поэмы в русской литературе конца XVIII — середины XIX вв.

В настоящее время советское литературоведение проявляет большой интерес к жанру романа. И это вполне объяснимо, так как в нем с наибольшей полнотой отразилась целая эпоха русской жизни, с его формой связана прежде всего история русского реализма. Очень много работ посвящено отдельным произведениям великих русских писателей (см., например, сборники статей о творчестве Л. Толстого, И. С. Тургенева <77>, Ф. М. Достоевского <75> и т. д.). Появились и работы, выявляющие интерес к теории русского романа. Показательна в этом отношении, например, уже упоминавшаяся книга В. Днепров; о возникновении романа-эпопеи в русской, французской и английской литературе написана и книга А. Чичерина (81).

Автор видит в истории мировой литературы переход от „субъективного, закрытого романа к объективному, раскрытому роману”. Первый был романом персональным и в этом заключалось противоречие, которое содействовало дальнейшему развитию жанра. В субъективном романе через посредство одного героя воплощалась вся глубина действительности и исследовался определенный тип жизни. Но „лирическая замкнутость” персонального романа „мешала тому пониманию социального мира, которое обязательно для настоящего романа” (81, 4). Первый шаг на пути к преодолению узких рамок субъективного романа был сделан в России Пушкиным, во Франции Бальзаком, в Англии Теккереем. Но только после завоевания реализмом прочных позиций в литературе смог возникнуть жанр романа-эпопеи, ибо только на основе этого нового художественного метода может быть достигнута главная задача, которую преследует этот жанр — „полнота и огромный объем настоящего знания человека и общества” (81, 14). „... роман-эпопея — естественное завершение ряда прозаических жанров. Как повесть относится к рассказу, как роман к повести, так роман-эпопея относится к обыкновенному роману” (81, 17). Первым и долгое время единственным опытом такого рода жанра была *Война и мир* Л. Толстого. Но в русской литературе мечта о большой эпической форме была выражена еще в 40-х годах XIX века В. Г. Белинским, анализу высказываний которого А. Чичерин уделяет особое внимание. Близки к взглядам Белинского, по мнению автора, были и творческие искания молодого Пушкина.

Отличительные черты нового жанра — пишет А. Чичерин — заключаются в том, что „в романе-эпопее сопоставлены и противопоставлены разные классы общества; при изображении смены поколений семья приобретает социальный, исторический смысл; в числе других изображены лучшие мыслящие люди своего времени, в сознании которых осмыслены и трагедии и мечты их современников” (81, 18); „... в романе эпические элементы не просто составная часть, наряду со многими другими. У романа — эпическая сущность [...] Эта эпическая сущность в обращенности романа к миру в целом, в проявляющейся в этом жанре необъятной жажде знания” (81, 34). Метод социалистического реализма открывает перед возникшим жанром новые неограниченные возможности.

О становлении жанра романа-эпопеи в русской литературе XIX—XX вв. пишет и А. Белецкий (6). Но в отличие от А. Чичерина, он заостряет внимание на вопросе о поисках русскими писателями такой формы, которая помогла бы им воплотить в художественном произведении мечту о „монументальном словесном искусстве”, равном по силе гомеровскому эпосу.

Эта мысль не покидает писателей в XIX веке, но создателя новой эпопеи долго не было. Причину этого А. Белецкий объясняет так. „С идеей »эпопеи« соединялось представление об изображении событий, имеющих широкое, общенародное значение. Человеческая личность является участницей этих событий, но ее индивидуальная психология, в конечном счете, если не растворена в общем, то подчинена ему и должна быть показана не со стороны своей отдельности, а со стороны своего единства с переживаниями коллектива, через изображение ее участия в общих действиях. Роман, наоборот, преломляет сквозь призму индивидуальной психологии даже события общенародного значения, растворяя общее в частном” (6, 13). Литература XIX века тщетно пытается найти синтез этих противоположностей. *Война и мир* — единственное произведение, лишь задуманное в этом жанре. Сравнивая *Илиаду* с попытками русских художников создать монументальную форму, А. Белецкий утверждает, что большие писатели XIX века только „пробуют возвысить роман, »эпопею частной жизни«, до того универсального значения, которое имел некогда народный эпос” (6, 17—18). „Мечта о большой эпической форме, которая явилась бы образцом »настоящего«, »всемирного« искусства, осталась невоплощенной даже в русской литературе, несмотря на настойчивые и разнообразные попытки подойти к этой задаче” (6, 19). Октябрьская революция поставила новые задачи. Это чувствовали все, но раньше других их осознал М. Горький. Он говорил о необходимости трудиться над созданием нового советского эпоса.

Таким образом, перед нами два исследования, авторы которых не согласны между собой как в определении самого жанра романа-эпопеи, так и в отношении произведений большой формы (например, *Войны и мира*) к этому жанру. И это только один из многочисленных примеров споров в нашей науке, споров, свидетельствующих о поисках истины.

Указав на противоречивые суждения о романе в советском литературоведении, мы выделили лишь две точки зрения на этот вопрос. А между тем сейчас с новой силой вспыхнули споры о сложной проблеме романа в разных ее аспектах. В ходе этих споров высказывается много интересных частных и общих соображений, а порою и смелых концепций. Так, например, В. Днепров высказывает мнение (весьма спорное и не разделяемое другими) о том, что роман, наряду с эпосом, лирикой и драмой, является четвертым родом литературы.

Примеров работ, посвященных истории жанра в определенные периоды истории литературы, можно было бы привести немало. Можно назвать книгу В. Бочкарева (13) об исторической драматургии начала XIX века и Д. Тамар-

ченко (73) о возникновении русского реалистического романа. Но их исследования по своим методам тождественны только что разобранным книгам. В. Бочкарев говорит о появлении русской исторической драматургии, о различных ее качествах, о связи исторической драмы с господствовавшим еще в драматургии классицизмом и т. д. Д. Тмарченко же основывает свою работу на анализе сущности новаторства Пушкина, Лермонтова и Гоголя, которым было суждено стать создателями самобытного и нового в жанровом отношении романа. Попытку установить видоизменение жанра „короткой” басни в послевоенной советской литературе представляет собой статья К. Лаврентьевой (44). Автор прслеживает влияние на этот жанр памфлета, эпиграммы, пародии, сатирической сказки и связывает этот процесс с изменением идейно-тематической основы жанра в новых исторических условиях, объясняя этим и изменения средств художественного выражения. Все эти работы объединяет постановка вопросов, связанных с развитием литературного направления: в истории жанра проявляется тенденция этого развития.

Кроме таких исследований, есть ряд работ, в которых анализируются особенности определенного жанра в творчестве того или иного писателя. К ним относится, например, книга А. Бушмина *Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина* (18).

А. Бушмин обратился к этому жанру потому, что, по всеобщему признанию, *Сказки* были не только вершиной творчества Салтыкова, но и явились как бы синтезом художественных принципов сатирика, его стиля и языка. На примере сказок наиболее ярко можно представить себе природу щедринского юмора, фантастики, иносказания, гиперболы и т. д.

Автор последовательно разбирает книгу сказок Щедрина, сосредоточив внимание вокруг трех наиболее важных проблем: становления жанра сказки в творчестве писателя, идей и образов *Сказок* и художественного метода сатирика. Подробно останавливаясь на первом из этих вопросов, А. Бушмин поновому говорит о традиции щедринской сказки. Причину появления этого жанра он видит не во влиянии на сатирика предшествующего поколения писателей: в обращении многих писателей 80-х годов к жанру сказки сказалось общее стремление литературы этого периода воздействовать на демократического читателя. „Щедринская сказка как жанр постепенно вызревала в творчестве писателя, складываясь из таких элементов поэтической формы его сатиры, как гипербола, фантастика, образность народной речи, прием зоологических уподоблений” (18, 19). Проследив затем сложность идейно-образной структуры *Сказок*, А. Бушмин характеризует эти основные художественные приемы Щедрина: аллегорию, фантастику, иносказание, композицию произведений и т. д. „В эту наиболее доступную народным массам форму — пишет А. Бушмин — он как бы переливает все идейно-тематическое богатство своей сатиры и, таким образом, создает своеобразную малую художественную энциклопедию сатиры для народа” (18, 73).

В книге А. Бушмина анализируются *Сказки* как завершение идейной и художественной эволюции Щедрина: вопрос о новом жанре подчинен здесь этой общей задаче. Автор говорит, что появление жанра сказок было закономерным итогом развития сатирического метода писателя, „эзоповского” стиля его повествования и т. д. Исследование одного жанра позволяет А. Бушмину выявить генезис и результат этого развития.

Истории одного жанра, в данном случае в творчестве Лескова, посвящена статья И. Видуэцкой (19). Но исследовательница обращает внимание преимущественно на выяснение новых жанровых разновидностей рассказа, созданных писателем в различные периоды его творческой деятельности. В 60-е годы Лесков еще только ищет жанр, „который соответствовал бы содержанию его творчества” (19, 82). Попытки создать роман оказались неудачными, и он обращается к рассказам. В 70-х — начале 80-х годов Лесков создает рассказы о „праведниках”, в которых выражены поиски „положительных начал русской жизни” (19, 84), и сатирические и юмористические новеллы, изображающие отдельные стороны русской жизни. Эти новеллы отличаются, по утверждению исследовательницы, от рассказов о „праведниках” не только по содержанию, но и по форме: в них — „интенсивно развивающийся сюжет с ярко выраженной завязкой, кульминацией и развязкой. В них соблюдено единство действия, которое в рассказах о „праведниках” нередко нарушается” (19, 85). С середины 80-х годов в творчестве Лескова появляется новая разновидность жанра рассказа — легенда, которая была как бы продолжением рассказов о „праведниках”. Поставив в центре своих легенд высоко моральную личность и утверждая, таким образом, красоту и богатство жизни и человека, Лесков по-своему отвечал на реакцию 80-х годов. В 90-х годах, реагируя на бурные события конца XIX века, писатель создает еще одну внутрижанровую форму рассказа — сатирический рассказ-фельетон.

Константируя своеобразие созданных Лесковым новых жанровых разновидностей рассказа и связывая их создание с исторической действительностью, И. Видуэцкая также вносит свой вклад в изучение русского реализма.

Подобных работ немало. Авторы их обращаются к различным явлениям литературы и, определяя специфику жанровых форм самых разнообразных произведений, соотносят их с общим ходом историко-литературного процесса (см., например, статью В. Баевского о *Рудине* И. С. Тургенева <3>, Б. Александрова о жанрах чеховской прозы 80-х годов <2>, С. Червяковского о жанрах поэзии Некрасова <80>).

Все эти работы в той или иной мере безусловно подготавливают почву для более общих теоретических исследований.

Теоретический подход к вопросу о жанрах отличает и книгу В. Фролова о советской драматургии (78). В ней говорится о необходимости для всякого драматурга ясного осознания жанровой определенности своей пьесы, которую, однако, не следует понимать догматически. В. Фролов принимает во внима-

ние сложность и постоянное развитие жанровых форм, взаимодействие их друг с другом, он далек и от догматического прикреплении произведений к строго определенному жанру. Автор справедливо утверждает, что „смешение разных жанровых красок, конечно, не означает ликвидации жанра. Почти в каждой хорошей пьесе, написанной талантливым автором, есть решающий жанровый признак, раскрывающий отношение писателя к персонажам. Он и определяет жанровую структуру произведения. По содержанию конфликта, по судьбе главного героя, »организующего« действие пьесы, и прежде всего по отношению писателя к изображаемым объектам мы судим о жанре произведения” (78, 86—87). Поясняя свою мысль, В. Фролов подробно останавливается на жанровых особенностях драмы, комедии и трагедии, говорит об их внутрижанровых разновидностях, о драматическом, комическом и трагическом герое и конфликте и т. д.

Вопросы жанра, как часть более общей проблемы взаимосвязанности всех сторон творческого процесса, занимают видное место и в тех работах, где говорится о развитии литературного направления, о стиле писателя, о его мастерстве и т. д.

Показательна в этом отношении статья С. Балухатого *Стиль раннего Горького* (5). Подробно анализируя различные стороны творческой манеры молодого Горького, С. Балухатый приходит к выводу, что писатель „пользовался двумя, условно определяемыми системами организации художественных образов: реалистической, которая видна из подавляющего числа его рассказов, и романтической, раскрытой по преимуществу в рассказах-легендах и рассказах-аллегориях” (5, 318). Далее С. Балухатый вскрывает сами принципы Горького-художника в создании рассказов-аллегорий и рассказов реалистического плана. Он останавливается на роли автобиографии в произведениях писателя, на их композиции, на роли и функциях горьковского пейзажа, на специфике его портретных зарисовок, на некоторых особенностях языковой манеры рассказов. Это помогает исследователю не только определить своеобразие метода Горького, но и констатировать качественно новое наполнение старых жанровых форм.

С. Балухатый ставит новый жанр в прозе Горького в связь с общей проблемой стиля писателя в начале XX века и его отношением к общественному движению. Та же задача, но на более узком материале, поставлена и в работе В. Виноградова *Из истории стилей русского исторического романа* (20). Рассматривая исторический роман Пушкина и Гоголя, исследователь обращает внимание на выяснение стилевых особенностей *Капитанской дочки* и *Тараса Бульбы*. Его интересуют „новые методы реально-исторического воспроизведения” истории в начале XIX века. Выяснив принципы реалистического стиля, как они проявились в названных произведениях, В. Виноградов показывает, что Гоголь не пошел путем, проложенным *Капитанской дочкой* Пушкина. В его творчестве „формировался новый, оригинальный жанр романтико-

реалистической народной эпопеи". Таким образом, С. Балухатому, В. Виноградову анализ стиля писателя дает право говорить о жанровых особенностях произведений, являющихся показателем качественно нового состояния литературы. Только в одной статье обращается внимание, главным образом, на основную жанровую тенденцию творчества автора (С. Балухатый), а в другой — на конкретный жанр (В. Виноградов).

Часто выяснение жанровых особенностей произведения соотнесено с общим ходом развития литературного направления даже тогда, когда исследуемый писатель творил в рамках уже сложившегося литературного жанра. В таком случае говорится об особенностях жанра в творчестве определенного поэта или прозаика, и если это был большой писатель, то выясняется, какое влияние особые черты его творчества могли оказать на дальнейшее развитие литературы. Так поступает, например, Д. Максимов при анализе поэзии Лермонтова (48). Он пишет о том, что поэмы Лермонтова образуют „ряд жанровых разновидностей” романтической прозы, а затем выясняет особенности этих поэм, выходящие за рамки романтической традиции жанра. Д. Максимов более подробно останавливается на поэме *Мцыри*. О ней сказано: „Хотя произведение Лермонтова и не внесло в историю поэзии существенно новых жанровых принципов, но указанными здесь чертами [тем, например, что в поэме типическое тяготеет к символике — Авт.] и необычными для романтической поэмы элементами психологизма оно выявило в границах этого жанра те его возможности, которые в предшествующий период с такой полнотой еще не были реализованы” (48, 278). Д. Максимов показывает также, как специфика жанра влияет на характер образов: образ автора по-разному реализуется в различных произведениях Лермонтова в зависимости от особенностей того или иного жанра.

Можно было бы привести и другие примеры подобного рода работ. Среди наиболее удачных следует назвать статьи Л. Гроссмана *Достоевский-художник* (75) и *Стиль и жанр поэмы „Руслан и Людмила”* (28), а также книгу Н. Ждановского о стиле произведений Помяловского (38).

Другая группа работ, вышедшая вслед за книгой К. Чуковского, посвящена исследованию мастерства писателей. Вопросы жанра здесь получили разное освещение.

Так, А. Слонимский (68), говоря о „законах пушкинской лирики”, прозы или поэмы, тем самым характеризует и жанровые особенности произведений поэта, а рассматривая композиционные признаки романтических и исторических поэм Пушкина, вскрывая природу их лиризма, говорит и об отличии *Руслана и Людмилы* от традиционной романтической поэмы или о новаторской смелости *Медного всадника*. Проблема жанра здесь не на первом плане, но нельзя сказать, чтобы она отсутствовала совсем. Перед автором стоит задача не столько определить значение творчества Пушкина в истории русской литературы, сколько — вскрыть причину неповторимого своеобразия

и обаяния стихов поэта. А такая задача требует прежде всего детального анализа самих произведений, на основании чего можно будет судить и о новаторстве писателя (в том числе и в области жанра).

Когда же А. Слонимскому было необходимо выявить роль Пушкина в создании русской реалистической драматургии, когда автор задался целью проследить судьбу трагедии в 20-х гг. XIX века, он должен был специально остановиться на определении жанровой природы *Бориса Годунова* и на его связи с исторической драмой тех лет. Показывая *Бориса Годунова* на широком фоне литературной борьбы, А. Слонимский пришел к выводу, что Пушкин создал оригинальную „трагедию «высокого» жанра, с глубоким захватом и исторически обоснованной коллизией в центре” (68, 497), трагедию, которая не имела аналогии в драматургии начала XIX века. Опыт Пушкина в создании этого жанра не был подхвачен последующей традицией.

Но А. Слонимский все же сравнительно мало обращается непосредственно к жанру произведений Пушкина. Гораздо более тесно этот вопрос связан с анализом мастерства писателя в книге Л. Гроссмана о Лескове (27), Н. Соколова о Г. Успенском (70) и А. Абрамова о Маяковском (1).

Исследование Л. Гроссмана, как это видно из заглавия, *Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика*, посвящено трем большим проблемам, тесно связанным между собой. Автор раздельно говорит о жизни писателя, о его творчестве, а затем, на основе уже сказанного, рассматривает вопросы художественного мастерства, поэтику произведений Лескова. Вопрос о новаторстве писателя в области жанра в этом рассмотрении занимает весьма значительное место. Исследователь пишет, что широта жанрового диапазона у Лескова „предопределила и богатство его стилевых форм” (27, 256). Писатель был новатором, преодолевшим канонические формы повествования, о чем свидетельствует его излюбленные жанры: мемуар, биография, анекдот и хроника, выявлению особенностей которых автор исследования уделяет значительное место. Он рассматривает жанровое новаторство Лескова в связи со всеми компонентами, составляющими особенность поэтики его произведений: композицией, сюжетом, языком и стилем, а также как отражение нового идейного содержания, подсказанного временем. Так, например, Л. Гроссман интересно анализирует причины появления в 60-х годах XIX века особого сюжетного романа, сменившего роман психологический. Эти причины он видит в сложной и бурной эпохе, которая толкала к полемике на страницах художественного произведения. „Актуальная общественная проблематика должна сочетаться в новейшем романе с острой сюжетностью — говорит Л. Гроссман. — Так строились полемические романы Лескова, и это оставило заметный след на построении его повестей и рассказов. От персональной исповеди на основе единой личной драмы Лесков зовет к широкому полотну взволнованной и бурной эпохи. Это в корне видоизменяет основной композиционный закон: изолированной и цельной новеллистической композиции

противопоставлена непрерывная и безостановочная смена событий. Роман уступает место хронике" (27, 261).

Но если Л. Гроссман, анализируя жанровую специфику произведений Лескова в связи с общими вопросами поэтики его произведений, говорит о жанре как об одном из элементов общей поэтической системы писателя, неотделимой от его идейной эволюции, то Н. Соколов ставит те же вопросы немного в ином плане. Он выясняет эстетическую позицию Г. Успенского, своеобразие его произведений и рассказывает о судьбе очерка в России во второй половине XIX века. Проблема жанра, в данном случае, оказалась стержнем, вокруг которого строится анализ художественного мастерства.

Н. Соколов начинает свою книгу с главы о литературно-эстетических взглядах Г. Успенского. Тесно связывая общественные взгляды писателя-демократа с его позицией литератора, автор обращает особое внимание на его суждения о художественном методе, жанрах и формах в искусстве. „Из ряда его высказываний следует — пишет Н. Соколов — что выбор того или иного жанра определяется творческой позицией писателя, его мировоззрением, пониманием задач литературы, его индивидуальными, личными чертами" (70, 37). Это исходное положение в дальнейшем конкретизируется. Выбор Г. Успенским в 60—80-х гг. жанра очерка вполне оправдан внутренней логикой развития писателя и историческими судьбами России: очерк позволял быстро откликаться на события того бурного времени и активно вторгаться в жизнь. Но это только одна сторона проблемы. Н. Соколов поднимает и большой вопрос о художественной специфике очерка, о его конкретных формах в разные периоды истории литературы и общества, о значении очерка для прокладывания пути новым жанрам литературы. Развитию новой формы очерка, закономерно появившейся в творчестве Г. Успенского в 60—80 гг. XIX века, и посвящает автор последующие главы. Проследив эволюцию художественного метода писателя в связи с изменением идейных задач, встававших перед художником, Н. Соколов говорит о появлении в 70-х гг. (в сравнении с 60-ми годами) нового качества очерка: речь идет о соединении художественного образа с публицистикой, с авторскими рассуждениями и выводами (70, 82), о появлении очерка-исследования, о циклизации очерков. Поиски Г. Успенским новых средств художественного выражения отвечали главной задаче его творчества — донести до читателя изображенную им правду жизни.

Хотя авторы названных работ подходят к интересующей нас проблеме по-разному, всех объединяет одно — проблема мастерства писателя связывается с судьбой жанра в русской литературе определенного периода ее истории. При этом, если в исследованиях Л. Гроссмана, А. Цейтлина (79), Н. Соколова и А. Абрамова выясняется жанровая специфика произведений в монографическом плане, то авторы других работ выделяют лишь отдельные стороны этой большой проблемы, более детально и подробно характеризующие ее с разных сторон.

Большое число статей советских литературоведов посвящено особенно важному вопросу о связи жанра с общественным развитием и взглядами писателя в определенную историческую эпоху. Такой подход позволяет не только подметить новое содержание развивающегося жанра, но и более четко определить некоторые закономерности его развития.

Большой интерес в этом плане представляют исследования А. Скафтымова, посвященные русским драматургам (статьи вошли в книгу, содержащую избранные труды А. Скафтымова, 66). В статье *Белинский и драматургия А. Н. Островского* автор сравнивает жанровые особенности пьес Гоголя и Островского. Установив общность идейной направленности пьес обоих драматургов, вытекающую из отрицательного отношения к действительности, А. Скафтымов подчеркивает существенные отличия их драматургических концепций.

„У Гоголя порок разоблачается и обличается сам по себе, в его внутренней несостоятельности [...] Раскрываемое в гоголевском юморе внутреннее содержание порока само по себе вызывает к нему отрицательное отношение и стремление к его преодолению и устранению. В пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но в непосредственном губительном, трагическом воздействии на жизнь других людей” (66, 130).

Поэтому в пьесах Гоголя нет положительных персонажей (положительный герой — смех), не выведены жертвы порока, нет любовных коллизий в основе сюжета. „Главная, центральная, определяющая и направляющая заинтересованность у Островского состояла в его постоянном внимании к личности человеческой, стесненной в удовлетворении своих естественных светлых и лучших запросов. Пересмотр бытовых отношений с точки зрения высшей гуманности в наибольшей мере включает Островского в идейную специфику 40-х годов, связывая его с той линией передовой мысли, которая создавалась Белинским и Герценом” (66, 122). Такая идейная позиция определила особенности конфликта, сюжета, жанровые черты пьес Островского.

Рядом с носителями социально обусловленного порока у Островского стоят его жертвы, поэтому порок менее смешон и более страшен, чем у Гоголя; основной конфликт, двигающий сюжет — между носителями порока и их жертвами. Последние наделены светлыми и естественными человеческими чувствами — и Островский возвращает на сцену любовь в качестве одной из движущих пружин сюжета. Характер человека формируется социально-бытовой средой — поэтому быт занимает важное место в пьесах.

В статьях о Чехове (*К вопросу о принципах построения пьес Чехова, О единстве формы и содержания в Вишневом саде А. П. Чехова*) Скафтымов ставит вопрос о так называемом „подтексте” в пьесах Чехова и связывает его с особенностями драматического конфликта и теми общими идейно-художественными задачами, которые ставил перед собой писатель.

„Одной из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями [...] Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция [...] Совсем иное у Чехова [...] В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни” (66, 318—320). Отсюда изменение характера конфликта и всего драматического действия. Если у предшественников Чехова источником конфликта являлась виновная, злая или дурно направленная воля людей и конфликт возникал между людьми, то у Чехова драматически-конфликтные положения „состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна” (66, 330). Подробно проанализировав исторические причины, породившие такое понимание Чеховым задач драматургии, и связь так понимаемого драматического конфликта с другими сторонами художественного мастерства Чехова, исследователь приходит к выводу, что „своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта, как принадлежности жизни его времени” (66, 337).

И. Серман заинтересовался судьбой „одного из внутрижанровых явлений истории романа” — крестьянским романом 50—80-х годов XIX века (60). Оставляясь на произведениях Григоровича, Решетникова и Златовратского и анализируя отношение демократической критики к произведениям из престолярной жизни, автор приходит к заключению, что „отсутствие развитого самосознания в основной массе народа было главным препятствием, мешавшим русским романистам создать роман о крестьянстве силы *Анны Карениной* или *Братьев Карамазовых*” (60, 180—181). Но крестьянский роман интересует исследователя и с другой точки зрения. „На этом примере — пишет И. Серман — обнаруживается очень глубокая связь между литературными жанрами и исторической действительностью, между социальной психологией и формами художественного творчества в эпическом роде” (60, 182).

Но часто творчество писателя, его суждения о литературе или даже просто полемика художников настолько характерны для определенного периода развития русской литературы, что позволяют судить об основной жанровой тенденции целой эпохи. И в этом случае обнаруживается неразрывная связь жанра с исторической действительностью, закономерности которой он выражает. Например, А. Бушмин в статье *Проблема общественного романа в творчестве Салтыкова-Щедрина* (16) не просто выясняет взгляды сатирика на обозначенный в заглавии жанр, а сопоставляя творчество Щедрина с его эстетическими взглядами, определяет причины, обусловившие преобладание в литературе определенного периода „малых жанровых форм”. Свою задачу он формулирует так: „Когда литература целого исторического этапа обнаруживает определенную жанровую тенденцию, то причины этого явления следует искать в общих условиях времени, накладывающих свою печать на эволюцию литературных жанров” (16, 85). Творчество Щедрина и его взгляды

служат отражением этих общих закономерностей развития жанра, специфически преломившегося в творчестве писателя.

„По масштабам своих замыслов” Щедрин тяготел к эпосе: широкие рамки общественного романа были наиболее подходящи для выражения насущных проблем времени. Выразить эти проблемы обязывало сатирика его положение писателя, идущего в авангарде общественной борьбы. Но то же положение заставляло Щедрина быстро реагировать на события. Форма большого романа была малооперативна для этого. Для выполнения этой последней задачи наиболее удобен очерк, рассказ. „Эти две противоречивые жанровые тенденции нашли свое взаимное разрешение в форме циклов, объединяющих тесно связанные рассказы и очерки” (16, 87). „Цикл как единство не только проблемно-тематическое, но и сюжетное, окончательно сложился у Щедрина к 70-м годам и явился основной жанровой формой произведений сатирика в течение этого десятилетия. В эти же годы эволюция циклизации привела к появлению щедринского романа” (16, 88). Писатель боролся за жанр „не только общественного, но и революционного, не только социального, но и социалистического романа” (16, 103). В этом и заключается смысл полемики Щедрина с Гончаровым, Тургеневым и другими романистами той поры, а также значение его как создателя новых жанровых форм.

Таким образом, проблема взаимоотношения жанра и исторической действительности интересует многих исследователей, но с разных точек зрения. Общий пафос всех работ — стремление показать тесную взаимосвязь всех сторон творчества и в том числе выяснить обусловленность жанра определенными историческими обстоятельствами — не исключает многообразного подхода исследователей к этой теме. Такое многообразие свидетельствует о сложности проблемы и о необходимости учитывать разные стороны ее при подведении общих итогов.

Для выяснения особенностей жанра писателя большой интерес представляют и работы о структурном своеобразии произведений, сыгравших значительную роль в русской литературе. Этот вопрос, конечно, тоже рассматривается в единстве с вопросом о содержании, выраженном в произведении, но преимущественное внимание исследователи уделяют формальным отличиям жанра, помогающим понять новое качество произведения и причину его художественной убедительности.

Об этом говорит в начале своей статьи о поэме В. Маяковского *Владимир Ильич Ленин* Н. Калитин (40). „Понять жанровые особенности поэмы *Владимир Ильич Ленин* невозможно, не отдав себе ясного отчета, в чем состоит новое качество ее лирического героя, а последнее также невозможно без анализа тех образных средств, тех изобразительных приемов, которые определяют композиционное и стилистическое своеобразие поэмы. С другой стороны, эти выразительные средства в чем-то уже заранее предопределены жанровыми особенностями поэмы и подчинены лучшему раскрытию образа лирического героя, несут на себе отпечаток его личности. Но условно все же можно разграни-

чить эти моменты и, не забывая об их тесной связи, попытаться ответить на отдельные вопросы, возникающие в ходе анализа поэмы" (40, 6—7). Такую попытку представляет собой статья Н. Калитина. Он анализирует структуру произведения, выявляет соотношение лирического и эпического начал в жанре поэмы и приходит к выводу, что это лиро-эпический жанр, в котором каждая лирическая строка наполнена глубоким эпическим смыслом, а эпические по своему характеру стихи — страстным чувством поэта, придающим „описанию силу интимного признания" (40, 15). Такое соединение двух начал в поэме Маяковского „позволяет говорить о действенной функции формы, определяющей эмоции и сознание читателей, об огромной содержательности формы, в которой эстетическое начало нигде не существует само по себе, а постоянно переключается в эмоциональный и интеллектуальный планы" (40, 15). Н. Калитин говорит и о лирическом герое, чувства которого в поэме приобретают общезначимость, и утверждает, что „я" лирическое и „мы" рассказчика неразделимы, они пронизывают друг друга, а не сосуществуют рядом. Автор рассматривает и художественные приемы (интонацию стиха, характер рифмы и т. д.) и везде видит ту же „действенную функцию формы", которая дает возможность понять секрет огромной силы творения Маяковского.

Такие же вопросы поднимает и А. Батюто в статье *Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50-х — начала 60-х годов* (59). Отвергая распространенное в тургеневедении утверждение, что отличие тургеневского романа от повести заключено прежде всего в объеме самих произведений (см., например, книгу А. Цейтлина *Мастерство Тургенева-романиста*, 79), исследователь, на основе анализа композиционных и других средств художественного выражения в романах писателя, убеждается в том, что „емкость одновременно и содержания и методов его реализации — качество, присущее только тургеневскому роману" (59, 136). Сбивчивая жанровая терминология, которой пользовался Тургенев и которая вводила в заблуждение многих ученых, определявших жанровую принадлежность его произведения — лишь результат его преходящего сомнения в своих возможностях романиста. Эта сбивчивость подсказана не жанровой неопределенностью тургеневского романа, а суровыми суждениями о нем читателей и критики. Самобытная форма тургеневского романа подсказана основной отличительной чертой творчества писателя — „общественно-злободневной тенденцией" его произведений (59, 147).

Для решения вопроса об эволюции жанра весьма важным является вопрос о значении великих произведений, традиции которых развивает литература последующих лет. Это особенно относится к классическим произведениям социалистического реализма, чей живой пример творчески обогащает нашу литературу. Например, Л. Плоткин в статье *Горький и проблема романа-эпопеи* (26), констатируя, что в советской литературе „возникла и развилась своеобразная разновидность романа", в которой „современность и история сли-

ваются воедино", стремится ответить на вопрос, каково значение творчества М. Горького для судеб русского романа-эпопеи. Показывая *Жизнь Клима Самгина* на большом фоне советской литературы 30—50-х годов нашего века, Плоткин видит это значение в том, что М. Горький „посвятил свой роман вопросу о смене эпох, вопросу о крушении собственнического мира с его буржуазным индивидуализмом и об идущей ему на смену новой эпохе всемирного развития — эпохе социализма" (26, 73). Он говорит о традиции в области жанра романа эпопеи.

Тот же вопрос поднят и в статье С. Касторского *Горьковские традиции в советском очерке* (26). Автор анализирует отзывы Горького об очерке, подробно говорит о его борьбе за возрождение этого жанра в 20—30-х годах и об эволюции жанра в творчестве самого писателя, о влиянии горьковского творчества на современный советский очерк.

Как уже отмечалось, в исследованиях некоторых литературоведов часто анализируются взгляды писателей на литературный жанр. Обращение А. Бушмина (16), С. Касторского, Н. Соколова, Г. Ленобля, А. Чичерина и других авторов к этому вопросу диктовалось прежде всего темой и направлением их работ. Оно помогало выяснению причин преобладания „малых жанровых форм" в русской литературе второй половины XIX века или объяснению необходимости создания советского очерка и т. д. Однако эта проблема может быть весьма интересна и сама по себе, может служить предметом специального исследования.

Такой характер носит, например, статья М. Кагана (39), в которой выявляются взгляды Белинского на соотношение видов и жанров литературы. Анализ взглядов великого критика важен не только для уточнения наших представлений о силе и слабости его эстетического мышления, но и для выработки методологически правильного подхода к обозначенной в заглавии теме.

Говоря о некоторой „недооценке" Белинским в 30-х годах XIX века драмы (в сравнении с романом), а также о некоторой метафизичности его оценок этого времени, М. Каган утверждает, что в конце жизни критик пришел к очень важному и верному решению проблемы: „... литература не вообще »выше« живописи, театра и других искусств и роман не вообще »выше« лирики, драмы и других жанров литературы, но только в данную эпоху, основным эстетическим запросам которой литература, и в частности роман, могла ответить лучше, чем все остальные формы художественного творчества" (39, 118). Белинский, по мнению автора, приходит к выводу, что „приоритет литературы, и особенно романа и повести, характерен именно для России 30—40-х годов XIX века, а не является вечным законом развития искусства" (39, 120). Недооценка же драмы была связана с тем, что в 40-х годах после Гоголя она не развивалась.

Таковы основные, более частные вопросы жанра, интересующие наше литературоведение. Они также служат дальнейшему развитию науки, вносят

вклад в изучение взаимосвязи всех сторон художественного творчества, помогают конкретизировать отдельные теоретические положения и уточняют наши представления об отдельных периодах истории литературы.

Весь наш обзор до сих пор строился на материале новой и новейшей русской литературы. Необходимо сказать несколько слов и об исследованиях жанра в древнерусской литературе. В них, как и при изучении жанров литературы нового времени, вопросы жанра неотделимы от проблем содержания и средств художественного выражения. Выделение этого вопроса связано с особым характером начального периода истории литературы.

В работах Д. Лихачева, И. Еремина и др. указывается на то, что в XI—XVI веках жанры имеют не только литературный, но и практический, деловой характер, так как произведения связаны с религиозной проповедью (жития) или имеют ценность исторического и юридического документа (летопись) и т. д. С этим связана их обособленность, скованность определенными и крепкими правилами, нарушение которых было почти равносильно нарушению обряда. Этот особый характер жанра дает право по-иному подойти и к изучению истории древней литературы, „поставить вопрос об истории жанров как об одной из центральных задач древнерусской литературы, изучаемой под углом ее формы”. „История древнерусской литературы, изучаемая с точки зрения своей художественной формы, есть, очевидно, история жанров в рамках одного и того же, средневекового типа литературной культуры — пишет, например, И. Еремин в статье об изучении формы древнерусской литературы. — Историей направлений, относительно быстро сменяющих одно другое, она становится только со второй половины XVII века, когда наряду с формированием демократической литературы в литературе господствующих слоев населения сперва ненадолго утверждается »барокко« (в его украино-польском варианте), а затем, в XVIII веке — классицизм” (34, 289).

Практическое осуществление этих мыслей представляют собой книги Д. Лихачева (46—47), статьи М. Скрипиля (67) и И. Еремина.

Например, в статье о *Слове о полку Игореве* И. Еремин (35) доказывает принадлежность произведения к жанру „слова”, т. е. рассматривает его как памятник художественного красноречия. Свой вывод он подтверждает выяснением смысла заглавия, а также анализом самого текста. И. Еремин говорит о злободневности и целенаправленности *Слова* и утверждает, что автор вполне закономерно обратился к этому жанру, как к наиболее гибкому, дающему возможность непосредственного общения с читателем. Затем исследователь останавливается на стиле вступления и показывает, что его риторика объяснима законами жанра, детально рассматривает приемы ораторской речи, заключенные в тексте и т. д.

Содержательное исследование И. Еремина является значительным вкладом в науку о *Слове о полку Игореве*. Подробный анализ художественной формы этого произведения в неразрывном единстве с его содержанием и рас-

смотрение *Слова* в ряду произведений ораторской прозы позволило автору внести некоторую ясность в решение более чем векового спора о жанровой природе интереснейшего памятника древнерусской литературы. Однако этот спор еще не решен окончательно. Так, Д. Лихачев, отмечая ценные выводы И. Еремина, вместе с тем считает, что результатом влияния народной поэзии на *Слово* было создание особого „жанра, целиком литературного, художественного” (46, 200). Проследив сочетание в ткани произведения элементов плача и славы, Д. Лихачев приходит к следующему выводу: *Слово о полку Игореве* — „произведение художественного творчества в собственном смысле этого слова”; его „политическая, идейная сторона выражена прежде всего и больше всего в художественной форме” (46, 205). Но отсутствие единства взглядов, борьба различных точек зрения и в данном случае свидетельствуют о неустанных поисках научной истины.

Большое внимание проблеме жанра уделяют фольклористы. В этой области необходимо выделить два фундаментальных исследования — В. Проппа *Русский героический эпос* (62) и Б. Путилова *Русский историко-песенный фольклор* (64). И былина, и историческая песня исследуются авторами обеих монографий в историческом плане, от начала их возникновения.

В. Пропп определяет ряд признаков, совокупность которых ограничивает понятие героического эпоса (героическое содержание — борьба героя за высокие идеалы своего времени и его победа; музыкальное исполнение; стихотворная форма, при этом с вполне определенным типом стиха). По отдельности эти признаки могут быть присущи и другим жанрам, только их совокупность определяет героический эпос как жанр.

В связи с этим исследователь отделяет жанр героического эпоса от близких ему по тем или иным признакам жанров фольклора и древней письменной литературы. „Эпос характеризуется не только приведенными признаками, но всей совокупностью его многогранного содержания, миром созданных им художественных образов, героев, предметом его повествований. Он определяется также всей системой свойственных ему поэтических приемов, характерным для него стилем” (62, 10).

В дальнейшем изложении автор, отказываясь от существовавших ранее систем классификации былин, устанавливает свою классификацию по тем крупным историческим периодам, когда создавались те или иные циклы былин: эпос в период разложения первобытно-общинного строя, эпохи развития феодальных отношений, эпохи образования централизованного государства. Так как прямых свидетельств о времени создания былин нет и так как более ранние мотивы в процессе развития сочетались с более поздними, то время возникновения героя и сюжета того или иного типа определяется по ряду признаков, прежде всего — по тому идеалу, воплощением которого является сам герой и совершаемые им деяния.

Важные и во многом спорные проблемы исторического исследования фольклора подняты в книге Б. Путилова. Глубокое и плодотворное изучение устного народного поэтического творчества, по мнению автора, невозможно вне изучения специфики развития жанра, тесно связанного с определенными сторонами действительности той или иной эпохи как по форме, так и по содержанию. Эти-то особые связи жанра с действительностью и дают основания выделить жанр как главную категорию при историко-литературном анализе. „Категория жанра занимает, можно было бы сказать без преувеличения, ключевые позиции в историко-фольклорном процессе — пишет Б. Путилов. — Мы не думаем, что историю фольклора можно свести к истории отдельных жанров или их совокупности. Но именно в истории жанров материализуется история народного поэтического творчества. Жанры представляют собой те конкретно-исторические художественные формы, в которых сосредоточено все содержание произведений фольклора и в которых получает реализацию развитие его методов и стилей” (64, 3).

Автор специально исследует историческую песню и смежные с нею жанры фольклора от их зарождения в XIII веке и до XVI века — времени их полного утверждения. Б. Путилов устанавливает, что историческая песня посвящена строго определенной сфере действительности — событиям политической истории, которые отражаются в ней, однако, далеко не полно и не систематично, часто неверно, несмотря на явное стремление к воспроизведению конкретно-исторических сюжетов и героев. Основную особенность жанра он видит в этом, что „конкретно-исторический характер имеет проблематика этих песен, а герои их выступают как действующие лица истории — независимо от того, были они таковыми или нет. В силу своего конкретно-исторического характера исторические песни отражают движение истории, как оно отражается народным творчеством” (64, 8).

В дальнейшем автор анализирует песенные сюжеты, устанавливает их связь с действительностью, идейную направленность и прослеживает формирование эстетических принципов жанра.

Итак, мы рассматривали некоторые проблемы изучения жанра литературного произведения. Хотя самостоятельное исследование этих проблем еще в значительной мере впереди, уже многое сделано, накоплен большой конкретный материал и сделаны многие обобщения.

Знакомство даже с небольшой частью названных здесь работ показывает, что по многим как общим, так и, тем более, частным вопросам теории литературы в советской науке ведется острая полемика; это ярко проявилось, например, в упоминавшейся выше дискуссии по вопросам реализма и других дискуссиях. Столкновение разных взглядов проявляется и в исследованиях, посвященных проблемам жанра. Показателем этого в какой-то мере является отсутствие единой установившейся терминологии: род, жанр, вид, под-

вид — разные ученые пользуются теми или иными терминами, не всегда вкладывая в них одинаковое содержание.

Однако в настоящем обзоре мы стремились акцентировать внимание не на спорах по тем или иным теоретико-литературным вопросам (такие споры неизбежны в живой, развивающейся науке), а на тех тенденциях, которые объединяют спорящих между собой ученых. Такой общей тенденцией является стремление строить свои исследования на фундаменте марксистско-ленинской методологии. Этой общей тенденцией определяются черты, характеризующие самый подход к проблеме изучения жанра. Проблема эта рассматривается как проблема историческая, изучать которую можно только в тесной связи с выяснением более общих закономерностей историко-литературного процесса. Специфическую природу жанра художественного произведения, как и другие вопросы специфики художественной литературы, можно постичь, исследуя форму художественных произведений в неразрывном единстве с их содержанием.

Наши ученые стремятся сочетать в своих работах теоретическое и историко-литературное исследования. Это позволяет им выявить соотношение жанра с другими сторонами историко-литературного процесса и подготавливает почву для создания больших трудов по истории и теории жанров. Дальнейшее развитие изучения литературы будет способствовать исследованию и проблемы жанра.

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что ни наш обзор, ни приложенный краткий список работ никоим образом не претендуют на полноту. Авторы стремились к тому, чтобы характеризовать общие тенденции теоретико-литературных исследований в нашем литературоведении последних лет, поэтому многие работы, несколько не уступающие по своим достоинствам названным выше, оказались совсем не упомянутыми. Стремление к относительной полноте невольно превратило бы обзор в аннотированную библиографию. Естественно поэтому, что учебные пособия и методическая литература также не нашли места в обзоре.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамов А., *Поэма Маяковского „Владимир Ильич Ленин“*, М. 1955, Советский писатель.
2. Александров Б. И., *О жанрах чеховской прозы 80-х годов*. [В кн.:] *О творчестве русских писателей XIX века*, Горький 1961, с. 3—80.
3. Баевский В., „Рудин“ И. С. Тургенева. (К вопросу о жанре), „Вопросы литературы“, 1958, № 2, с. 134—138.
4. Балухатый С. Д., *Ранний Чехов*. [В кн.:] А. П. Чехов. *Сборник статей и материалов*, Ростов на Дону 1959, с. 7—94.
5. Балухатый С. Д., *Стиль раннего Горького*, „Труды юбилейной научной сессии Ленинградского гос. университета“, 1946, с. 316—335.

6. Белецкий А. И., Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX—XX веков, „Наукові записки Київського Державного Університету ім. Т. Г. Шевченка. Філологічний збірник“, 1948, № 2, с. 5—24.
7. Бердников Г. П., А. П. Чехов. Идеи и творческие искания, М. — Л. 1961, Гослитиздат.
8. Бердников Г. П., Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова. М.—Л. 1957, Искусство (Русские Драматурги).
9. Берков П. Н., Александр Петрович Сумароков. 1717—1777. Л.—М. 1949, Искусство (Русские драматурги).
10. Берков П. Н., К истории русской пародии XVIII—XX веков. (К вопросу о пародии как сатирическом жанре), „Вопросы советской литературы“, т. V, М.—Л. 1957, АН СССР с. 220—266.
11. Берков П. Н., Василий Васильевич Капнист. 1757—1823. Л.—М. 1950, Искусство (Русские драматурги).
12. Благий Д. Д., Мастерство Пушкина, М. 1955, Советский писатель.
13. Бочкарев В. А., Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), Куйбышев 1959.
14. Бурсов Б. И., Роман М. Горького „Мать“ и вопросы социалистического реализма, 2-е изд.: М. 1955, Гослитиздат.
15. Бухштаб Б. Я., Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. 1958, Учпедгиз.
16. Бушмин А. С., Проблема общественного романа в творчестве Салтыкова-Щедрина, „Русская литература“, 1958, № 2, с. 85—104.
17. Бушмин А. С., Роман А. Фадеева „Разгром“, Л. 1954, Советский писатель.
18. Бушмин А. С., Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина, М.—Л. 1960, Гослитиздат.
19. Видуэцкая И. П., Жанр рассказа в творчестве Н. С. Лескова, „Научные доклады высшей школы. Филологические науки“, 1961, № 2, с. 80—92.
20. Виноградов В. В., Из истории стилей русского исторического романа. (Пушкин и Гоголь), „Вопросы литературы“, 1958, № 12 с. 120—149.
21. Виноградов В. В., О языке художественной литературы, М. 1959, Гослитиздат.
22. Виноградов И., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М. 1958, Москов. университет.
23. Вопросы марксистско-ленинской эстетики. Сборник статей, М. 1956, Госполитиздат, Ин-т философии АН СССР.
24. Вопросы эстетики, М. 1960, „Искусство“.
25. Голубков В., Художественное мастерство И. С. Тургенева, М. 1955, Учпедгиз.
26. Горький и вопросы советской литературы. Сборник статей, Л. 1956.
27. Гроссман Л. П., Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика, М. 1945, Гослитиздат.
28. Гроссман Л. П., Стиль и жанр поэмы „Руслан и Людмила“, „Ученые записки Московского Пед. Института им. В. Потемкина“, 1955, т. XLVIII, вып. 5, с. 143—191.
29. Гуковский Г. А., Пушкин и русские романтики, Саратов 1946.
30. Гуковский Г. А., Пушкин и проблемы реалистического стиля, М. 1957, Гослитиздат.
31. Гуковский Г. А., Реализм Гоголя, М.—Л. 1959, Гослитиздат.
32. Дерман А., О мастерстве Чехова, М. 1959, Советский писатель.
33. Днепров В., Проблемы реализма, Л. 1961, Советский писатель.
34. Еремин И. П., Новейшие исследования по вопросам художественной формы древнерусских литературных произведений, „Труды отдела древнерусской литературы“, т. XII, М.—Л. 1956, АН СССР, с. 284—291.
35. Еремин И. П., „Слово о полку Игореве“ как памятник политического красноречия Киевской Руси. [В кн.:] Слово о полку Игореве. Сборник статей, под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л. 1950, АН СССР, с. 93—129.

36. Ермаков И., *Эпическое и трагическое в жанре „Тихого Дона“* М. Шолохова, „Ученые записки Горьковского Пед. Института“, 1950 вып. 14, с. 3—48.
37. Ершов Л. Ф., *Советская сатирическая проза 20-х годов*, М. — Л. 1960, АН СССР.
38. Ждановский Н. П., *Реализм Помяловского. (Вопросы стиля)*, М. 1960, АН СССР.
39. Каган М., *Белинский о соотношении видов и жанров искусства*, „Вопросы литературы“, 1961, № 6, с. 110—123.
40. Калитин Н., *Слово и мысль*, М. 1959, Советский писатель,
41. Ковалев В. А., *Романы Леонида Леонова*, М.—Л. 1954, АН СССР.
42. Колесническая И. М., *Художественные особенности поэмы Некрасова „Коробейники“*, „Вестник Ленинградского Гос. Университета“, 1954, вып. 1, № 3, с. 131—156.
43. Купреянова Е. Н., *Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе „Анна Каренина“*, „Русская литература“, 1960, № 3, с. 117—136.
44. Лаврентьева К. Н., *О жанре „короткой“ басни в советской поэзии послевоенного периода*, „Ученые записки Ташкентского Пед. Института“, 1961, вып. 4, с. 243—261.
45. Ленобль Г., *О М. Горьком — художнике слова*, М. 1957, Советский писатель.
46. Лихачев Д. С., *Возникновение русской литературы*, М.—Л. 1952, АН СССР.
47. Лихачев Д. С., *Человек в литературе древней Руси*, М.—Л. 1958, АН СССР.
48. Максимов Д. Е., *Поэзия Лермонтова*, Л. 1959, Советский писатель.
49. Матвеева О. М., *Своеобразие художественной формы романа А. И. Герцена „Кто виноват?“*, „Ученые записки Ивановского Пед. Института“, 1958, т. XIII, Филологические науки, вып. 4, с. 29—68.
50. Машинский С., *О мемуарно-автобиографическом жанре*, „Вопросы литературы“, 1960, № 6.
51. Мейлах Б. С., *Вопросы литературы и эстетики. Сборник статей*, Л. 1958, Советский писатель.
52. Метченко А., *Творчество Маяковского 1917—1924 гг.*, М. 1954, Советский писатель.
53. Морозов А., *Русская стихотворная пародия как литературный жанр*, „Русская литература“, 1960, № 1.
54. Некрасовский сборник т. II, М.—Л. 1956, АН СССР.
55. *Об идейности и художественном мастерстве*, М. 1957, Академия общественных наук.
56. Петров С. М., *Исторический роман А. С. Пушкина*, М. 1953, АН СССР.
57. Поляк Л. М., *Жанровые особенности трилогии А. Н. Толстого „Хождение по мукам“*, „Вестник Московск. Гос. Университета“, 1957, № 1.
58. *Поэма Маяковского „Хорошо!“*. Сборник статей, М. 1958, АН СССР.
59. *Проблемы реализма русской литературы XIX века*, М.—Л. 1961, АН СССР.
60. *Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века*, М.—Л. 1961, АН СССР.
61. *Проблемы социалистического реализма. Сборник статей*, Л. 1961, Советский писатель.
62. Пропп В. Я., *Русский героический эпос*, Л. 1955, изд. ЛГУ.
63. *Пути развития современного советского романа. Сборник статей*, М. 1961, АН СССР.
64. Путилов Б. Н., *Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков*, М.—Л. 1960, АН СССР.
65. Серман И. З., *Становление и развитие романа в русской литературе середины XVIII в. [В кн.:] Из истории русских литературных отношений XVIII—XX вв.*, М.—Л. 1959, АН СССР, с. 82—95.
66. Скафтымов А. П., *Статьи о русской литературе*, Саратов 1958.
67. Скрипиль М. О., *Старинная русская повесть в советском литературоведении*, „Ученые записки Ленинградского Пед. Института им. А. И. Герцена“, 1948, т. LXVII, с. 40—47.
68. Слонимский А. Л., *Мастерство Пушкина*, М. 1959, Гослитиздат.
69. Соколов А. Н., *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, М. 1955, Московский Гос. Университет.

70. Соколов Н. И., *Мастерство Г. И. Успенского*, Л. 1958, Советский писатель.
71. Сорокин Ю., *Исторический жанр в прозе 30-х гг. XIX в.*, „Доклады и сообщения филологического ф-та Московского Гос. Университета”, 1947, вып. 2, с. 36—42.
72. Степанов Н. Л., *Русская басня XVIII и начала XIX в.* [В кн. под тем же названием], Л. 1951, Советский писатель.
73. Тамарченко Д. Е., *Из истории русского классического романа (Пушкин, Лермонтов, Гоголь)*, М.—Л. 1961, АН СССР.
74. *Творческий метод. Сборник статей*, М. 1960, Искусство.
75. *Творчество Ф. М. Достоевского*, М. 1959, АН СССР.
76. *Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма*, М. 1958, АН СССР.
77. *Творчество И. С. Тургенева*, М.—Л. 1959, Учпедгиз.
78. Фролов В., *Жанры советской драматургии*, М. 1957, Советский писатель.
79. Цейтлин А. Г., *Мастерство Тургенева-романиста*, М. 1958, Советский писатель.
80. Червяковский С. А., *К проблематике жанров поэзии Некрасова*, „Ученые записки Горьковского Пед. Института”, 1950, т. XIV, с. 66—100.
81. Чичерин А. В., *Возникновение романа-эпопеи*, М. 1958, Советский писатель.
82. Чуковский К. И., *Мастерство Некрасова*, 3-е изд.: М. 1959, Советский писатель.
83. Юзовский Ю., *Максим Горький и его драматургия*, М. 1959, Искусство.
84. Якименко Л., „Тихий Дон” М. Шолохова. *О мастерстве писателя*, М. 1954, Советский писатель.