DOI: 10.7816/idil-02-10-12

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ «ЧИСТОТЫ» ЖАНРА РОМАНА

Salida SHARİFOVA [1]

АННОТАЦИЯ

В статье обосновывается невозможность обеспечения жанровой «чистоты». Автор связывает это как с жанровой синтетичностью романа, так и с особой ролью автора. Выделяется несколько форм авторской критики жанровой конструкции:
- отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);
- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;
- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;
- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;
- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Ключевые слова: роман, жанровая чистота, жанровое смешение, авторская критика жанра.

[1] PhD, Lecturer, National Academy of Science of Azerbaijan, кандидат филологических наук; старший научный сотрудник, Институт Литературы Национальный Академии Наук Азербайджана, Азербайджанская Республика, г.Баку, salidasharifova@yahoo.com

THE THEORETICAL ASPECTS OF "PURITY" OF THE GENRE OF THE NOVEL

Sharifova, Salida. "Teoreticheskie Voprosy «Chistoty» Zhanra Romana". *idil* 2.10 (2013): 192-208.

Sharifova, S. (2013). Teoreticheskie Voprosy «Chistoty» Zhanra Romana. *idil*, 2 (10), s.192-208.

ABSTRACT

The impossibility of "purity" of the genre of the novel have explained in the article. This is due to synthetic nature of the novel and to special role of the author. Author emphasized some forms of special role of the author as literary critic:

- author's refusal of the genre as a whole (as a form of "passive" criticism);
- appeal to a "shift in the genre", when the author does not believe that the genre has exhausted possibilities for revealing his intention, but is critical of the existing variations of a genre;
- use of mixing of genres, when the author suggests that his intentions may be transmitted to the reader only with combination of different genres ;
- creating a new genre, when the author believes that the existing genres are not able to reveal its author's intentions;
- reflection, when knowledge of genre and of literature is transferred by the text of the artwork.

Keywords: novel: "purity" of the genre, mix of genres, the author's criticism, author as literary critic.

Для теории жанров категория «чистота жанра» носит условный характер, так как «идеально «чистых» жанров не бывает. Каждый этап «жизни» жанр вбирает в себя приметы эпохи и какие-то уже сложившиеся элементы прежних жанров» (Громов 2004: 42). Схожую принципиальную позицию занимал М.М. Бахтин, отмечавший, что «ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя» (Бахтин 1979: 188).

Отсутствие идеально «жанрово - чистых» произведений связано, в первую очередь, с жанровым смешением, характеризующим творческий процесс. Современная литература зиждется не только на «чистоте, но и на взаимовключаемости, или «обогащении» (то есть, не только на расщеплении, но и соединяемости, срастании)» (Уэллек., Уоррен 1978: 252). Вместе с тем, для теории романа проблема «жанровой чистоты» стоит более остро, чем для других жанров, что связано с особенностями данного жанра:

- с одной стороны, многосоставность (универсальность) жанрового содержания романа (объективный и субъективный уровни, на каждом из которых выделяется как романное, так и эпическое начало);

- с другой стороны, многоуровневость семантического ядра жанра романа, позволяющей осуществлять разноплановое вкрапление в роман элементов отдельных жанров.

Универсальность жанрового содержания романа связана с эпической сущностью данного жанра, которая и определяет повышенную предрасположенность к вкраплению элементов иных жанров.

В литературоведении выделение синтетического свойства эпоса как литературного рода восходит к Платону, характеризовавшего эпос как «смешанный» способ повествования (то есть включающий и лирический и драматический способы). Аналогичный тезис озвучивает А.И. Белецкий: «Лирике свойственна форма монологическая, драматическими мы называем произведения, облеченные в форму диалога, то есть разговора между двумя или несколькими лицами; чередование монологов автора с диалогами действующих лиц образует срединную форму – эпоса» (Белецкий 1964: 170).

На «мощной эпической основе в романе осуществляется уже и синтезирование драматических и лирических тенденций с эпической структурой» (Рымарь 1978: 40). Как пишет известный западный

литературовед: «роман – самый емкий из всех видов поэзии; он допускает возможность различнейших вариаций, ибо заключает или может заключать в себе… поэзию всех родов и видов» (Bausch 1964: 287).

Как итог, роман предстает перед нами как синтетический жанр. Синтетизм присущ искусству в целом (Бурлина 1987: 23), в том числе и литературе. Синтетизм присущ и «высоким» жанрам, включая и лирические жанры. Анализируя историю поэзии, В.Д. Сквозников приходит к выводу, что в XIX веке в лирике начинает доминировать «универсальная», синтетическая стихотворная форма (Сквозников 1964: 209). Синтетизм связан с самим процессом творчества, с его особенностями. Лессинг писал в «Гамбургской драматургии»: «В учебниках жанры разделяют так строго, как только можно; но если гений, во власти высоких помыслов соединяет несколько жанров в одном и том же произведении, то можно забыть про учебник и постараться выяснить, достигнуты ли те высокие цели, которые преследовал автор» (Lessing 1972: 287).

Но среди множества литературных жанров именно в романе удельная доля «примеси» зашкаливает за общепринятые показатели, характерные для иных жанров: «ни один роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится» (Грифцов 1927: 143). Например, А.В. Чичерин в структуре романа выделял трагедийность, драматизированные диалоги, лирические излияния, философско - научные опусы и т.д.: «Трагедийность в романе имеет невиданную в трагедии обоснованность и историчность в этом ее эпический характер. Диалог в романе не самодовлеющий и движущий фактор, а только одно из средств образной конкретизации повествования. Лиризм пронизан сюжетными движением, он историчен и как частица в истории личности, и как страница из истории народа» (Чичерин 1975: 43).

Развитие многочисленных подтипов романов спровоцировало распространение представлений о «смерти романа». Западный литературовед Л. Фидлер предрекал: «Традиционный роман… мертв, нет, он не лежит на смертном одре, он просто мертв» (Fidler 1968:10). Пессимистические настроения встречаются в работах многих литературоведов: «Сегодня после четверти столетия социальных и политических изменений имеются доказательства того, что роман… стоит перед опасностью исчезновения» – пишет Г. Кабли (Kubly 1964: 14). Подобные пессимистические оценки обусловлены:

- как усложнением получения оценок о принадлежности отдельных современных произведений крупной прозы к жанру романа (в том числе и к его подтипам) как итог присутствия «многих и разных жанровых установок» (Бурлина 1987: 100);

- так и широким распространением «жанрового критицизма» на фоне превращения романа в ведущий жанр (Бахтин 2000: 97).

Следует также отметить, что истории развития жанра романа известны попытки «очистить» роман, создать «чистый роман». В 1925 году публикуется роман Андре Жида «Фальшивомонетчики», представляющий собой модернистский роман, в котором автор пытается отказаться от интриги, характера, внешних элементов как чуждых роману (Кирьянова 2007: 182). По иронии «чистые романы» стали всего лишь одним из подтипов того множества романов, которые известны современному литературоведению.

На наш взгляд, жанр романа еще не исчерпал всех своих возможностей и адекватен существующим эстетическим потребностям эпического отражения объективного мира. Жанровый синтетизм нельзя рассматривать ни как игнорирование «жанровых признаков», ни как противопоставление жанров друг другу (Бурлина 1987: 32). Для жанра характерна «последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира» (Лейдерман 1982: 83). Реализация этого потенциала осуществляется в том числе и за счет использования синтетизма романа, так как «в ходе развития литературы синтетические возможности романа, действительно, возрастают, однако это не умаляет, а напротив, укрепляет жанроопределяющую роль его эпических основ» (Лейтес 1985: 62).

Синтетичность романа резко выделяет его на фоне других жанров, «являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира» (Долгенко 2005: 210). Смешение элементов, присущих разным жанрам, К.Г. Ханмурзаев связывал со стремлением романистов «к универсальному, целостному охвату жизни человечества» (Ханмурзаев 1998: 131). Таким образом вокруг жанра складывается несколько парадоксальная ситуация: «жанр начинает складываться лишь с нарушением первичной общественной целостности, он движим явлениями социальной атомизации, а цель жанра – в создании художественного синтеза» (Затонский 1973: 53).

Углубление процессов синтеза должно было бы привести к «стиранию» границ, как между подтипами романа, так и между некоторыми жанрами в целом (Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков 1985: 61). От этого отталкивались и сторонники «смерти» жанра. Но жанровое смешение определенным образом ограничено. Вкрапление элементов иных жанров может осуществляться лишь частично и не должно приводить:

- к трансформации семантического ядра жанра;

- к изменению «признаков жанра».

В противном случае, мы столкнулись бы с появлением нового жанра.

Синтетичность романа наиболее ярко проявляет себя в период зрелости рассматриваемого жанра. Переход к стадии зрелости предполагает освоение потенциала:

- многосоставного (универсального) жанрового содержания романа как на объективном, так и на субъективном уровнях;

- многоуровневого семантического ядра жанра романа.

При этом данный процесс характеризуется статичностью семантического ядра жанра романа. Развитие жанра «основано на противостоянии стабильного изменчивому» (Поляков 1983: 16). В силу этого в период «созревания» и дальнейшего развития роман сохраняет «жанровые признаки». Несмотря на то, что создается громадное количество самых разнообразных произведений этого жанра, в них сохраняются какие - то повторяющиеся особенности содержания и формы, которые и оказываются признаками жанра. Одним из последствий процессов «созревания» является смена подтипов жанра романа: «традиционный псевдоисторический роман послужил началом роману подлинно историческому, идиллический - психологическому и семейному, аллегорический - философскому, пародийный - сатирическому» (Гринцер 1980: 42).

Еще одно следствие «созревания» жанра романа – это появление художественных образцов с «повышенной» степенью синтетичности. В качестве примера можно привести роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». До сих пор в литературных кругах продолжаются дискуссии о жанровой природе этого произведения. Кто-то определяет его как роман-миф,

кто-то – как философский роман, третьи – как роман-мистерию и т.д. Уникальность романа «Мастер и Маргарита» в органичном переплетении элементов множества литературных жанров, что оказало влияние на композицию и сюжетную линию. Из-за особенностей композиции «Мастер и Маргарита» обозначается некоторыми исследователями как двойной роман, роман в романе. В сюжете оригинально сплетены два пласта времени (библейское и современное М.А. Булгакову время), а сам сюжет представлен тремя сюжетными линиями: философская линия (Иешуа и Понтий Пилат), любовная линия (Мастер и Маргарита), мистико-сатирическая линия (Воланд и его свита). При этом все три сюжетные линии «двух» романов смыкаются в одной пространственно-временной точке.

Закономерностью «созревания» жанра романа является различный период времени, затрачиваемый на это в национальных литературах. Так, если в европейской литературе этот период растянулся на два столетия, то для литературы восточных народов – на век. Характерно также сохранения и определенного отставания в сюжетосложении.

Например, стадия зрелости азербайджанского романа приходится на вторую четверть XX века, тогда как первые попытки создания романов были предприняты еще в середине XIX века. Зрелость жанра наступает в тот период, «когда устанавливается соответствие, некая гармония между художественным сознанием и адекватной ему формой, раскрывшей свой семантический потенциал» (Лейдерман 1982: 83).

Полное раскрытие потенциала семантического ядра жанра романа в азербайджанской литературе происходит на фоне отказа от «маленького романа» и ознаменовано такими романами как – «Тебриз туманный», «Сражающийся город» и «Подпольный Баку» М.С. Ордубади, «Мир рушится» Абульгасана, «Воскресший человек», «Манифест молодого человека» и «Открытая книга» М.Дж. Пашаева, «Половодье» и «Апшерон» Мехти Гусейна, «В крови» Ю.В. Чеменземенли, «Шамо» и «Сачлы» С. Рагимова и т.д. Именно на вторую четверть XX века приходится расширение подтипов азербайджанского романа. Для азербайджанской прозы XIX век характеризовался в основном романами - «хекаятами», а начало XX века «маленькими» романа. Но уже во второй четверти прошлого столетия азербайджанская романистика рождает «модификации» психологического, социального и философского романа, в том числе и романы - эпопеи.

В произведениях, созданных в период «зрелости», наблюдается установка на сходства или различия с ранее созданными произведениями

данного жанра. Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра.

«Зрелость» жанра не предполагает, что прекращается (или тормозится) развитие жанра (Лейдерман 1982: 83). Сторонники «смерти» романа не учитывают особенности процессов «замещения» одних жанров другими после того, как первые полностью истратили потенциал. На сегодняшний же день потенциал жанра романа не исчерпан. В этой связи вспоминается работа Хосе Ортега-и-Гассета «Мысли о романе», в котором автор пишет: «Глубоко ошибочно представлять себе роман (я говорю, прежде всего, о современном романе) наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать все новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменоломню, запасы которой огромны, но все же конечны. Роман предполагает вполне определенное число возможных тем. Рудокопы, пришедшие раньше всех, без труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы». Хосе Ортега-и-Гассета пессимистически оценивает перспективы романа как жанра.

«Пессимисты» допускают методологическую ошибку, когда смешивают понимание жанра как реальной идеалистической конструкции и как реального фактора литературного процесса. Дело в том, что «жанр в пределах, данной эпохи или школы – сложная система, которая может не осуществляться целиком (вернее – никогда не осуществляется целиком в отдельных произведениях, но присутствует в литературном сознании как особая нормативная «идея» жанра. Она не всегда совпадает с определением, которое дает классическая поэтика, и всегда богаче его» (Виндт 1927: 87). При этом еще надо учитывать то, что жанру присуща постоянная динамичность, характеризуемая подвижностью, постоянной эволюцией и усложнением конструкции (Громов 2004: 42).

Не случайно, что Л.Н. Толстой называл роман «свободной формой» (Толстой 1951: 359). Развивая тезис можно было бы подчеркнуть, что «роман, жанр наиболее свободный, гибкий из всех прочих жанров европейской литературы. Как раз в его достаточно гетерогенную ткань, вмещающую в себя элементы любых других жанров, в том числе и не художественных, могли легко вписываться теоретические пассажы метатексты типа «размышлений о романе». Именно в это время «рождается» жанр современного романа, опирающегося на предшествующие ему жанры и смело экспериментирующего со всевозможными типами нарратива» (Аникеева 2004: 32).

Особенности жанра романа делают условным применение в отношении него такой категории как художественный канон. Жанровый канон образован системой определенных правил, придающих жанру нормативность, которая проявляется на содержательном и формальном уровнях художественных произведений. На условность жанрового канона для романа обращает внимание Н.Д. Тамарченко в «Типологии реалистического романа», предлагая в отношении романа использовать понятие «внутренняя мера» (Тамарченко 1988: 10-11). По мнению Н.Д. Тамарченко, понятия «внутренней меры» соответствует понятию «канона» для жанров традициональных или «готовых». Под каноном (в переводе с греческого – руководящий принцип, масштаб), традиционно понимается установленная система устоявшейся художественной символики и семантики, используемая в рамках данного жанра. Позиция Н.Д. Тамарченко входит в рамки теории М.М. Бахтина, который отмечал. Условность применения термина «художественный канон» в отношении романа не говорит об отсутствии правил и закономерностей художественного изложения. Существует устойчивая связь событийной канвы с сюжетом и фабулой романа.

Понятие событийности предполагает, что нечто именуемое событием должно резко менять внутреннюю или внешнюю жизнь человека или социума. В литературоведении событийность можно понимать двояко: во-первых, событийность художественного произведения для читателя и социума, во-вторых, «внутренняя» событийность художественного произведения, сопряженная с фабулой и сюжетом.

Событийность художественного произведения для читателя и социума проявляет себя в степени идейно-политического влияния, которое оказывается на реальность содержанием произведения. История литературы знает немало примеров, когда художественные произведения выступали катализаторами тех или иных общественно-политических тенденций. «Внутренняя» событийность в литературе наиболее большую значимость приобретает для драматических и прозаических жанров. Если событийность художественного произведения для читателя и социума феномен в большей степени социально-философский, то «внутренняя событийность» художественного произведения является фактором литературоведческим, в том числе в некотором смысле и жанрообразующим.

Особый характер «внутренней» событийности для прозы обуславливается спецификой художественного изложения: писатель стремится к тому, что бы описание событий, развертывающихся в художественном пространстве и в художественном времени произведения носило

отстраненный характер. Событийный дискурс проявляет себя в том, что прозаическое произведение ориентировано не только на репрезентацию тех или иных событий, но на художественное воспроизводство события сначала в фабуле и сюжете, а затем в воображении читателя.

Событийность прозаических произведений направлена на раскрытие характеров героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом. Поэтому «внутренняя» событийность художественного произведения тесно связана с его сюжетом и фабулой. «Внутреннюю» событийность можно условно характеризовать как «фабульно-сюжетную». Фабула в художественном произведении представляет собой аналог реальной событийности, а сюжет отражает в себе динамику развития этого аналога.

Соотношение этих трех категорий в художественном произведении может выражаться двояко:

- произведение с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой);

- произведение с содержательно непротиворечивой фабулой.

В произведениях о сюжете с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения. В подавляющем большинстве романы представляют собой произведения с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой).

Рост значения символов и неомифологизация культурного пространства подстегнули процессы дереализации событийной основы современных романов, что в свою очередь спровоцировало изменения связей в триаде событийность – сюжет – фабула:

- усиление расхождения сюжета и собственно фабульной основы романа;

- обращение к нереалистичным событиям в фабуле романов, в том числе и написанных в духе реализма;

- смещение содержательного ядра сюжета с последовательного изложения событий на совокупность определённых мотивов, тем, мировоззренческих взглядов главных героев;

- отход от принципа хронологической последовательности изложения, что приводит к появлению многообразных «модификаций» хронотопа романа;

- выход «несобытийности» за рамки «внефабулярных элементов»;

- полимодальность повествования в романе, когда авторы все чаще обращаются к изложению одних и тех же событий с разных точек зрения и т.д.

В конце XX века синтетические возможности романа возрастают и эта тенденция носит устойчивый характер. Поэтому при анализе романов ошибочно применение «жанровых признаков» как трафарета для оценки художественной ценности произведения, пытаясь обосновать оценку на «жанровую» чистоту. Теория жанров и теоретическая поэтика не ставит перед авторами задач по созданию «правильных» произведений искусства (Косиков 1998: 83), хотя и не снимает требования в отношении «фабульно-сюжетной событийности».

К сожалению, в истории литературоведения не раз предпринимались попытки сформировать как жанровые (композиционно-структурные), так и идеологические (идейно-содержательные) требования к писателям (например, таким недостатком периодически страдало советское литературоведение). Такая позиция игнорирует роль отдельных авторов в литературном процессе. Предание забвению или трансформация существующих и формирующихся жанров – все это связано с художественным сознанием автора. Именно автор «выбирает» определенный тип повествования и совокупность художественных приемов для раскрытия авторского замысла. Само появление романа в современном понимании связано с отходом Мигеля Сервантеса де Сааведра от существующих канонов повествования, смешение в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов новеллы, плутовского романа, «обрамленной повести», «exempla» и т.д.

Аналогичный механизм можно зафиксировать и в процессе «смещения жанра», когда с истечением времени имеет место трансформация жанровых признаков и формирование внутрижанровых типов. Классическим примером могут служить исторические романы В.Скотта, который сочетая элементы художественных и документальных жанров, стал основоположником новой разновидности романа. Движущий фактор при создании В. Скоттом

исторического романа – это необходимость использования особенностей художественного и документального повествования для полного раскрытия авторского замысла.

Мигель Сервантес де Сааведра и Вальтер Скотт выступили в роли критиков существующей жанровой системы. Роль автора не ограничивается выбором стать последователем жанра или создателем нового жанра, но и предполагает возложение функции критика. Игнорируя существующие жанровые каноны и нарушая требования жанровых признаков, автор в открытой или завуалированной форме их порицает. В результате, автор подвергает обструкции существующие жанры, неся на себе в некоторой степени бремя разрушителя «чистоты» существующих жанров.

Обращение автора к жанрам и их признакам не является абсолютно произвольным актом: содержание авторского замысла и используемый метод художественного познания подталкивают автора к использованию конкретного жанра и художественного приема. При этом если разнообразие авторских замыслов предопределяет также разнообразие идейно-жанровых качеств произведений (в том числе и в повествовании, стилистике, сюжете, фабуле, хронотопе и т.д.), то частичное совпадение авторского замысла придает произведениям некие «родственные» черты, что и служит основанием для соотнесения с различными родами и жанрами. Жанровая конструкция художественного произведения во многом «корректируется» степенью «развернутости» и последовательности использования метода (методов) художественного познания, глубиной проникновения с его помощью в предмет отображения. Таким образом, функция авторской критики жанра интегрирована в творческий процесс и может проявлять себя более активно:

- в периоды трансформации общественных отношений;

- под влиянием развития научной мысли.

Если трансформация общественных отношений предоставляет автору материал для формирования вариаций авторского замысла, то развитие научной мысли предполагает также изменение методов художественного познания.

На мой взгляд, функция авторской критики жанровой конструкции может проявлять себя в нескольких формах:

- отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);

- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;

- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Отказ авторов от жанра или группы жанров в целом связано с процессами замещения в литературе. Например, в русской литературе «обновление» жанровой системы приходится на рубеж XVII - XVIII веков, когда специфические жанры русской литературы (летопись, жития и т.д.) уступили место жанрам литературы Западной Европы. В азербайджанской литературе этот процесс приходится на XVIII - XIX века. Это период отказа в азербайджанской литературе от традиционных жанровых конструкций, период трансформации жанровой системы в целом. На смену жанровым формам классической восточной литературы постепенно пришли жанры, созданные в рамках западной литературы (роман, новелла, драма и т.д.).

Следует также подчеркнуть, что отказ автора от жанра в целом, как форма «пассивной» критики, наиболее часто встречается в отношении жанров, имеющих жесткую конструкцию. Неслучайно, что наибольшее количество жанров, неиспользуемых современными авторами, являются поэтическими жанрами. Если при трансформации жанровой системы азербайджанской литературы в XVIII - XIX века средневековые прозаические жанры были инкорпорированы в создаваемые произведения проевропейской прозы, то средневековые лирические жанры не были востребованы обновленной литературой. Именно на этот период приходится становление в азербайджанской литературе «романа - хекаята». Это жанровая конструкция инкорпорировала на романную базу элементы восточных философских и дидактических трактатов, «хекаят»ов и «саргузашт»ов, письменных дастанов и т.д.

Следующие три формы проявления функции авторской критики жанровой конструкции были продемонстрированы в творчестве Мигеля

Сервантеса де Сааведра и Вальтера Скотта. В романе Сервантеса «Дон Кихот» мы сталкиваемся с такими формами как:

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел.

В исторических романах В. Скотта проявляют себя следующие формы авторской критики:

- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям.

Художественно-жанровая рефлексия – форма проявления авторской критики жанровой конструкции, которая имеет свои особенности. Художественно-жанровая рефлексия предполагает включение в авторский замысел вопросов познания жанра, переосмысления и переоценки его содержания и признаков. Художественно-жанровая рефлексия обращается к художественной интроспекции, как методу художественного анализа.

Художественно-жанровую рефлексию следует отличать от жанровой рефлексии и от художественной рефлексии, используемой для целей мистификации.

Жанровая рефлексия предусматривает, что при создании художественного произведения автор соотносит свой авторский замысел, особенности его изложения в тексте с требованиями того или иного жанра (или нескольких жанров). Первые четыре формы авторской критики жанровой конструкции отражают противоположные по сущности с жанровой рефлексией явления.

Художественная рефлексия проявляет себя в форме этически-познавательной рефлексии или же в форме творческой рефлексии. Этически-познавательная рефлексия предполагает:

- создание и чтение текста как акт, как форма поведения;

- лирическое и риторическое высказывание по поводу содержания отдельных частей текста.

Творческая рефлексия предполагает собой наличие комментариев, анализа вводных текстов (именно как текстов), анализа принципов создания вводных текстов и художественного произведения. Художественно-жанровая рефлексия представляет собой разновидность творческой рефлексии. На практике, в «чистом» виде художественно-жанровую рефлексию трудно вычленить: в художественном произведении она проявляется как составная часть творческой рефлексии. Вместе с тем, присутствие в художественном произведении творческой рефлексии не предопределяет обязательное наличие и художественно-жанровой рефлексии. Если говорить о разных типах романа, то наиболее полно творческая рефлексия проявляет себя в «романах о творчестве» (традиционно используется словосочетание – «роман о художнике»). «Роман о художнике» служит саморефлексии художника и творчества, отражает в себе эстетическую программу творца.

Отличительной особенностью художественно-жанровой рефлексии является то, что автор раскрывает свое видение и понимание сущности, роли и значения того или иного жанра. Тогда как в других формах авторской критики жанра – диспут о сущности жанра носит «подстрочный» характер. Художественно-жанровая рефлексия может проявлять себя как эпизодически, так и проявлять себя по всему тексту произведения.

В качестве примера художественного произведения, в котором художественно-жанровая рефлексия имеет место на протяжении всего текста, можно привести метароман В.Б.Шкловского «ZOO, или Письма не о любви». В этом произведении моделируется ситуация самоописания литературы. В романе «ZOO, или Письма не о любви» такие категории, как жанр, сюжет, фабула и т.д., раскрываются непосредственно в художественном тексте. Художественный текст несет в себе и функции теоретического описания.

Bibliografija

Anikeeva N.A. Nachalo evropejskogo romana kak «samoreflektirujushhego» zhanra (Filding i ego predshestvenniki) // O zhanrah i zhanrovyh sistemah. Sbornik

statej. Vesy. Al'manah gumanitarnyh kafedr Balashovskogo filiala Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.G. Chernyshevskogo. Balashov, 2004, № 29.

Bahtin M.M. Jepos i roman. Sankt Peterburg: Izdatel'stvo «Azbuka», 2000. S. 97.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979.

Bausch V. Theorien des epischen Ürzöhlens, Bonn, 1964.

Beleckij A.I. Izbrannye trudy po teorii literatury. M.: Prosveshhenie, 1964.

Burlina E.Ja. Kul'tura i zhanr. Metodologicheskie problemy zhanroobrazovanija i zhanrovogo sinteza. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1987.

Vindt L. Basnja kak literaturnyj zhanr // Pojetika. Vremennik otdela slovesnyh iskusstv GIII, Vyp. 3, L.,1927.

Fidler L. Das Zeitalter der neuen Literatur. // Christ und Welt. 13.11.1968.

Grincer P.A. Dve jepohi romana (vvodnaja stat'ja) // Genezis romana v literaturah Azii i Afriki. Nacional'nye istoki zhanra. M.: Nauka, 1980.

Grifcov B.A. Teorija romana. M: Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk, 1927.

Gromov P.T. K voprosu o stanovlenii zhanra povesti v drevnerusskoj literature // O zhanrah i zhanrovyh sistemah. Sbornik statej. Vesy. Al'manah gumanitarnyh kafedr Balashovskogo filiala Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.G. Chernyshevskogo. Balashov, 2004, № 29.

Dolgenko A.N. Russkij dekadentskij roman. Volgograd: Peremena, 2005.

Zhanrovye raznovidnosti romana v zarubezhnoj literature XVIII-HH vekov. Kiev-Odessa: Vishha shkola, 1985.

Zatonskij D.V. Iskusstvo romana i HH vek. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1973.

Kir'janova N.V. Istorija mirovoj literatury i iskusstva. Uchebnoe posobie. M.: Flinta - Nauka, 2007.

Kosikov G.K. Strukturnaja pojetika sjuzhetoslozhenija vo Francii // Kosikov G.K. Ot strukturalizma k poststrukturalizmu (problemy metodologii). M.: Rudomino, 1998.

Kubly H. The Vanishing Novel // Saturday Review, № 2. 1964.

Lejderman N.L. Dvizhenie vremeni i zakony zhanra. Zhanrovye zakonomernosti razvitija sovetskoj prozy v 60-70-e gody. Sverdlovsk: Sredne-Ural'skoe izdatel'stvo, 1982.

Lejtes N.S. Roman kak hudozhestvennaja sistema. Uchebnoe posobie po speckursu. Perm': Permskij universitet. 1985.

Lessing. Namburgische Dramaturcie. Leipzig. 1972.

Poljakov M.Ja. V mire idej i obraz. Istoricheskaja pojetika i teorija zhanra M.: Sovetskij pisatel', 1983.

Rymar' N.T. Sovremennyj zapadnyj roman. Problemy jepicheskoj i liricheskoj formy. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo Universiteta, 1978.

Skvoznikov V.D. Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshhenii. Rody i zhanry. M.,1964.

Tamarchenko N.D. Tipologija realisticheskogo romana: Na materiale klassicheskih obrazcov zhanra v russkoj literature XIX v. - Krasnojarsk, 1988.

Tolstoj L.N. Polnoe sobranie sochinenij, T.30. M.-L.: Goslitizdat, 1951.

Ujellek R., Uorren O. Teorija literatury. M.: Progress, 1978.

Hanmurzaev K.G. Nemeckij romanticheskij roman. Mahachkala, 1998.

Chicherin A.V. Vozniknovenie romana-jepopei. M.: Sovetskij pisatel', 1975.